

PREFAZIONE

Lo straordinario successo della mostra sulla pittura napoletana seicentesca attualmente in corso in Francia, mi indusse a scrivere una lettera pubblicata dai principali quotidiani: "Sembra assurdo che per ammirare i big del secolo d'oro, che nel Seicento fecero di Napoli una indiscussa capitale delle arti figurative bisogna recarsi in Francia e non all'ombra del Vesuvio. Infatti mentre a Montpellier, al museo Fabre, si inaugura una straordinaria mostra dedicata alla pittura napoletana seicentesca: L'Age d'Or de la peinture a Naples, de Ribera a Giordano, giudicata dal ministero francese tra le più importanti del 2015, ricca di 84 dipinti di cui 28 provenienti da musei e collezioni private partenopee, a Napoli sono anni che non si riesce ad organizzare una rassegna decente, degna delle memorabili esposizioni degli anni passati, quando la sovrintendenza alle Belle Arti era un'isola felice abitata da insoliti titani, dal vulcanico Raffaello Causa al sovrano di Capodimonte Nicola Spinosa, da tempo in pensione e che guarda caso è l'organizzatore della mostra transalpina di cui abbiamo accennato."

In Francia, a parte al Louvre, nei numerosi musei minori sono conservati centinaia di dipinti del Seicento napoletano, poco noti all'estero e spesso agli stessi specialisti.

Solo in piccola parte rappresentano il frutto delle spoliazioni napoleoniche, bensì costituiscono la scelta di collezionisti facoltosi ed illuminati, che nel tempo hanno acquistato sul mercato, creando raccolte prestigiose, passate poi allo Stato, come ad esempio la famosa collezione di Francois Cacault, un diplomatico che acquisì nell'Ottocento una spettacolare raccolta di oltre mille dipinti che fu poi acquisita alla sua morte dalla città di Nantes.

Scopo di questo libro è quello di far conoscere ad un vasto pubblico un patrimonio ricco e variegato, che include decine di nomi di artisti, dai più grandi quali Ribera, Giordano, Preti, Rosa e Solimena, ai tanti minori, che, al fianco dei giganti, hanno collaborato a fare di Napoli nel Seicento una indiscussa capitale della pittura.

Per ogni quadro una scheda per approfondire il valore di quanto andiamo a far ammirare con una serie di oltre cento riproduzioni a colore ed alcune notizie sugli autori.

Achille della Ragione

NOTIZIE SUGLI AUTORI E SCHEDE DEI DIPINTI

Un protagonista nella temperie artistica napoletana della seconda metà del secolo è il piemontese Giovan Battista Beinaschi (Fossano 1636 - Napoli 1688), che trascorre due lunghi soggiorni all'ombra del Vesuvio intento ad affrescare le cupole delle chiese dei più importanti ordini religiosi.

Introdotta giovanissimo nella corte reale di Torino, dopo poco intraprende il tradizionale viaggio di istruzione a Roma, dove, sotto il pittore palermitano Pietro Del Po, padre di Giacomo, compie il suo discepolato, dedicandosi alla copia dei grandi esempi di Annibale Carracci alla Galleria Farnese e del Lanfranco a Sant'Andrea della Valle e a San Carlo ai Catinari.

È inesatta perciò la notizia, riportata dal De Dominicis, di un suo discepolato presso il Lanfranco, morto quando il Beinaschi aveva solo undici anni, ma il nostro artista fu uno scrupoloso imitatore e seguace del grande emiliano, sia nella pittura che nel disegno, a tal punto che solo di recente la critica ha imparato a discernere tra la produzione grafica dell'uno e dell'altro.

Le sue prime opere degli anni romani, alcune delle quali passate di recente in aste internazionali, mettono in evidenza il tentativo di raggiungere in diversa maniera la levità di tocco del barocco, ottenuta in genere per mezzo della luce e del colore.

Attratto dalle numerose committenze in programma a Napoli nell'ambito delle decorazioni a fresco, il Beinaschi vi si trasferisce nel 1664, dove esegue i suoi primi lavori documentati in San Nicola alla Dogana: la cupola con Gloria di San Nicola e vari dipinti rappresentanti miracoli del santo.

Al pittore piemontese spetta il merito di aver introdotto in area napoletana le soluzioni del Correggio, che precedono le aperture barocche viste alla luce delle più moderne soluzioni cromatiche lanfranchiane.

Tra il 1672 ed il '73 è chiamato dai padri Teatini ad affrescare la volta della chiesa di Santa Maria degli Angeli a Pizzofalcone con storie della Vergine. In questa impresa, a parte il Lanfranco, il punto di riferimento preciso è costituito dal Correggio, depurato da ogni motivo profano e sensuale.

Nel 1676 si reca a Roma dove rimarrà per tre anni lavorando al fianco di Giacinto Brandi.

Da Roma tornerà poi a Napoli nel 1679 dove mette mano alla sua realizzazione più cospicua, il Paradiso, affrescato nel 1680 nella cupola dei SS. Apostoli, che sembra coronare le ampie decorazioni lasciate dal Lanfranco in quella chiesa.

Il Giosuè ferma il sole per vincere gli Amaleciti (tav. 1) del museè des Beaux-Arts di Nantes di Giovan Battista Beinaschi apparteneva alla celebre collezione Cacault, che contava oltre 1000 dipinti, tutti donati alla città, che possiede così una raccolta di tutto rispetto.

Il dipinto prende ispirazione dalle battaglie del Borgognone e di Salvator Rosa, ma possiede quelle caratteristiche di originalità che contraddistinguono lo stile del pittore in grado di raggiungere la leggerezza di tocco del barocco per mezzo di un sapiente uso della luce e del colore. I toni schiariti e i colori più caldi, la composizione aperta e mossa, le forme di respiro monumentale, la luce dorata che irrompe dal fondo unendo più intimamente cielo e terra» dimostrano in ogni caso gli sforzi di aggiornamento compiuti dal pittore.

Il Paradiso (tav. 2) fa parte dal 1890 del museo eucaristico du Hieron a Paray le Monial e costituisce il modello per la parte centrale della cupola dei SS. Apostoli, realizzata tra il 1680 ed il 1682, uno dei più importanti cicli decorativi eseguito dal Beinaschi nel corso dei suoi due soggiorni a Napoli.

Nel bozzetto in esame il Cristo posto su una nube luminosa domina la composizione, alla sua destra alcuni angeli portano la croce (di questo dettaglio è conservato al Louvre il disegno preparatorio), mentre alla sua sinistra siede la Vergine (disegno preparatorio di questo particolare alla National Gallery di Ottawa).

Se l'artista dimostra un talento innegabile nel rendere dinamiche tante figure, le sue composizioni restano in ogni caso compatte ed il tocco molto denso, ben differente dalla virtuosità aerea del suo contemporaneo Luca Giordano.

Andrea Belvedere (Napoli 1652 circa - 1732) prosegue la tradizione mai interrotta dei migliori fioranti napoletani prendendo spunto da ognuno degli epigoni: dal Porpora l'iconografia dei soggetti, da Giuseppe Recco la chiara lucidità di analisi e di resa ottica, da Giovan Battista Ruoppolo il gusto dell'enfasi decorativa.

Egli traghetta dolcemente la pittura di genere dalla solida corposità della nostra migliore tradizione ad una sensibilità nuova, ad una leggerezza rocaille, che è il segno più tangibile dei tempi nuovi, con un prodigio di sottigliezze visive e di vibrante naturalezza.

Acuto osservatore, si dimostra aggiornato sugli esiti più recenti della pittura europea: dalle più antiche esperienze di Juan de Arellano, ai prodotti dei principali generisti francesi e tedeschi, attivi a Roma negli ultimi decenni del secolo. I suoi saldi riferimenti, che cerca di eguagliare e superare, sono Jean Baptiste Monnoyer, Franz Werner Von Tamm e Karel Von Vogelaer, gli ultimi due più conosciuti come «Monsù Duprait» e «Carlo dei fiori», che il Belvedere traduce in spiritosa parlata partenopea con accenti personalissimi.

Su questa gara a distanza nei riguardi di questi illustri specialisti stranieri, obiettivo traguardo di sincera emulazione, ci soccorre il racconto del De Dominicis, che del pittore, suo contemporaneo, era oltre che estimatore anche grande amico: «sicché datosi a far nuove fatiche sul naturale dei fiori, e massimamente sulle fresche rose, che arrivò a dipingere con un'incomparabile tenerezza, pastosità di colore, e sottigliezza di fronde, che rivoltate fra loro, e con la brina al di sopra, dimostra non essere dipinte ma vere, e così gli altri fiori tutti, che son mirabili nel gioco delle foglie; e nell'intreccio semplice, ma pittoresco dell'insieme dove essi sono situati; accompagnati poi con pochi lumi, o con un accordo meraviglioso».

Ed i risultati di questa severa applicazione sono sotto i nostri occhi, grazie alle sue tele pervenuteci che conservano intatte la gioia dei colori e l'audacia dello slancio creativo «con una grazia arcadica, sbattere d'ali bianche, travolgenti tormento di petali, esplosive eruzioni di corolle e corimbi, di viticci e polloni» (Causa).

Grazie all'interessamento del Giordano, il nostro pittore si recò in Spagna, dal 1694 al 1700, a rinnovare la gloria della nostra tradizione, che Giuseppe Recco troppo brevemente aveva portato alla corte del re Carlo II. Al suo ritorno a Napoli egli abbandonò il mondo della pittura per dedicare tutte le sue energie alla sua nuova passione: il teatro.

Il catalogo del Belvedere che comprende numerose tele siglate o documentate è discretamente ampio, anche escludendo quella marea di dipinti che sul mercato abili antiquarî cercano di far passare per autografi.

Un nucleo consistente di quadri è conservato nel museo Correale di Sorrento, come Fiori, frutta e anatre o Fiori e grande conca di rame; nel museo Stibbert di Firenze si trova Fiori attorno ad un'erma, mentre a palazzo Pitti vi è un delizioso Anatre e fiori. Famosissime le due coppie di pendant Bottiglia con garofani e Bottiglia con tulipani del museo di Capodimonte e del museo Correale ed i due monumentali Vasi di fiori del Prado, siglati con il monogramma; singolare una tela di Pesci del museo di San Martino, un soggetto inusuale nella sua trattazione, rifinito con delicatezza di esecuzione che fa già presagire le dolcezze settecentesche, «un'incipriata galanteria gastronomica» (Causa) nel fluente filone delle composizioni marine. Ed infine il suo capolavoro già lodato dal De Dominici e del quale conosciamo anche l'antica collocazione nella casa del celebre avvocato ed erudito Giuseppe Valletta a Napoli. Si tratta della tanto decantata Ipomenee e boules de neige, a lungo conosciuta come Ortensie, una tela ricca di sfumature cromatiche che ci dona un senso di pacata serenità d'animo ed una propensione ad apprezzare le meraviglie della natura, che si manifestano con precisione anche nei minimi dettagli.

Con la rinuncia del Belvedere ai piaceri della pittura si chiude il secolo e dietro di lui una folla di fioranti facili e svelti di mano ed una torma di imitatori faranno ressa su un mercato molto florido, dove alcune richieste, scaduto il gusto dei committenti, si esaudiscono a metraggio.

La natura morta (tav. 3) del museo di Bourges fu regalata nel Settecento da papa Benedetto XIV al cardinale della diocesi.

Il primo ad attribuirle al Belvedere è stato Foucart, il quale sottolineò la somiglianza con altre opere certe dell'artista, caratterizzate da fervida fantasia, sottigliezze nella sfumatura dei colori, tutte improntate ad una leggerezza rocaille.

Le figure sono realizzate da un artista della cerchia giordanesca.

La sua è una pittura gioiosa, percorsa da una sottile vena di malinconia, che ben si esprime nell'aspetto dimesso ed impaurito di alcune sue creazioni; egli rifugge sdegnato dalle grandiose cascate di fiori e di frutta dei suoi contemporanei, dai prorompenti trionfi empici di prosopopea, per focalizzare la sua indagine nella intima vitalità che scaturisce dal mondo vegetale in una gioiosa vibrazione di colori e di luce.

Il Vaso di fiori e frutta in un paesaggio (tav. 4) del Louvre fa parte di quel gruppo di tele eseguite poco prima della partenza per la Spagna del Belvedere intorno al 1694. Abbandonati i piccoli formati l'artista si esprime in vaste composizioni, animate da un fremito barocco e da un tripudio di colori. Costante è la presenza sullo sfondo di un inserto di paesaggio e di un grande vaso al centro, come nel quadro in esame, dal quale protrude una cascata di fiori, riprodotti in un'ampia gamma di varietà e di colori preziosi e vibranti.

Fiorante originalissimo, è il più genuino interprete dell'eredità caravaggesca che sa trasfondere e sublimare con tocchi di eleganza e finezza interpretativa, «con i quali avvertiamo distintamente che verità e sincerità di pittura sono diventate talento raffinato,

genio del prezioso, del raro e dello stupefacente, graziosa o spettacolare finzione» (Volpe).

Michelangelo Merisi noto come il Caravaggio (Milano, 29 settembre 1571 - Porto Ercole, 18 luglio 1610) è uno dei più celebri pittori italiani di tutti i tempi, dalla fama universale. I suoi dipinti, che combinano un'analisi dello stato umano, sia fisico che emotivo, con un drammatico uso della luce, hanno avuto una forte influenza formativa sulla pittura barocca. Di animo particolarmente irrequieto, affrontò diverse vicissitudini durante la sua breve esistenza. Data cruciale per l'arte e la vita di Merisi fu quella del 28 maggio 1606, a partire dalla quale, essendosi reso responsabile di un omicidio durante una rissa e condannato a morte per lo stesso, dovette vivere in costante fuga per scampare alla pena capitale. Il suo stile influenzò direttamente o indirettamente la pittura dei secoli successivi costituendo un filone di seguaci racchiusi nella corrente del caravaggismo.

Alla fine del 1606, Caravaggio giunse a Napoli, dove rimase per circa un anno. La fama del pittore era ben nota a tutti nella città. I Colonna lo raccomandarono a un ramo collaterale della famiglia residente a Napoli: i Carafa Colonna. Qui il Merisi visse un periodo felice e prolifico per quanto riguarda le commissioni. Furono infatti eseguiti: la Giuditta che decapita Oloferne (1607), scomparsa e di cui forse esiste una copia coeva facente parte delle collezioni del Banco di Napoli; una prima versione della Flagellazione di Cristo (1607), conservata presso il musée des Beaux-Arts di Rouen; la Salomè con la testa del Battista (1607), alla National Gallery di Londra; la prima versione di Davide con la testa di Golia (1607), al Kunsthistorisches Museum di Vienna; la Crocifissione di sant'Andrea (1607), presso il Cleveland Museum of Art e infine, la più importante, che si ipotizza sia stata commissionata dai Carafa Colonna, forse per collocarla nella cappella di famiglia nella chiesa di San Domenico Maggiore, la Madonna del Rosario (1606 - 1607). Poco dopo la sua esecuzione, il dipinto fu venduto a dei mercanti e portato nelle Fiandre prima e a Vienna poi, dove si trova tuttora.

Dei molti dipinti eseguiti durante il primo periodo napoletano, solo due sono ancora nella città. Il primo è il suggestivo Sette opere di Misericordia (1606-1607), uno dei lavori più importanti del Caravaggio. La tela, che si rivelerà cardine per la pittura in Italia meridionale e per la pittura italiana in generale, presenta una composizione più drammatica e concitata rispetto alle pitture romane, rinunciando a un fulcro centrale dell'azione. Questo aspetto sarà di grande stimolo per la pittura partenopea successiva e il passaggio del Merisi in città, infatti, darà luogo alla nascita di molti esponenti caravaggeschi tra i pittori locali.

L'altro dipinto rimasto a Napoli fu quello eseguito tra il 1607 e il 1608, direttamente per la chiesa di San Domenico Maggiore, poi spostato al museo di Capodimonte, ovvero una seconda versione della Flagellazione di Cristo.

Alla fine dell'estate del 1609 Caravaggio tornò a Napoli. Qui, probabilmente in ottobre, affrontato con violenza da alcuni uomini al soldo dei parenti dell'uomo da lui ucciso a Roma, all'uscita della Locanda del Cerriglio (nei pressi di Via Monteoliveto), rimase sfigurato e la notizia della sua morte cominciò a circolare prematura.

La fase creativa del suo secondo periodo napoletano è ricostruita dagli storici con molte congetture: dipinse sicuramente il San Giovanni Battista disteso (1610) appartenente a una collezione privata a Monaco di Baviera, la Negazione di san Pietro, il San Giovanni Battista e il

Davide con la testa di Golia, quest'ultimo molto importante dal punto di vista storiografico in quanto raffigurante un macabro autoritratto del Caravaggio nella figura del Golia con la testa mozzata, sorte questa dalla quale egli tentava da anni di fuggire.

Ancora del periodo napoletano, sono da attribuire i due diversi quadri con medesimo soggetto: la Salomè con la testa del Battista, che il pittore avrebbe dovuto recapitare ai Cavalieri dell'Ordine, e la Salomè con la testa del Battista a Madrid, cominciata questa tela durante il primo periodo napoletano. Poi vi furono tre tele per la chiesa di Sant'Anna dei Lombardi di Napoli, il San Francesco che riceve le Stimate, il San Francesco in meditazione e una Resurrezione (quest'ultima nota oggi attraverso una copia di Louis Finson ad Aix en Provence), tutte però perdute durante il terremoto del 1805 che causò il crollo di una parte dell'edificio religioso. Infine, dipinse il Martirio di sant'Orsola (1610) per Marcantonio Doria, oggi conservato nel palazzo Zevallos di Napoli. Questo è considerato di fatto l'ultimo dipinto di Caravaggio arrivato ai giorni nostri.

Caravaggio due volte si è misurato con il tema della Flagellazione, nella celebre tela in San Domenico Maggiore, da anni conservata nel museo di Capodimonte e con un'iconografia diversa, nella quale il Cristo è legato ad una colonna (foto in copertina), della quale esistono varie redazioni, tra le quali l'originale è ritenuto oggi da gran parte degli studiosi quello del musée des Beaux-Arts di Rouen.

Noi abbiamo identificato nella collezione privata di un'antica famiglia calabrese una ulteriore redazione del soggetto, che va ad aggiungersi a quello di Rouen (di cui ha le stesse dimensioni 134 - 175) ed a quelli in collezione privata svizzera, a lungo ritenuto anche dal Longhi l'originale, in una raccolta romana, precedentemente a Lucca ed in una collezione napoletana, citata dal Marini.

L'iconografia è trattata in maniera audace con i personaggi a tre quarti impregnati da una carica dinamica tipica del Merisi, mentre l'azione si svolge da destra verso sinistra. Il Cristo, a differenza della tela di Capodimonte, non è posto al centro della scena, bensì sulla sinistra con i due scherani che si avvicinano dal lato destro; uno dei due aguzzini, dal volto patibolare, prelevato letteralmente da un vicolo di Forcella o del Pallonetto, compare in altri famosi quadri caravaggeschi eseguiti dopo il 1607, come la stessa Flagellazione e la Salomè di Londra, un elemento, unito alla classica trama napoletana della tela, che contribuisce a collocare l'esecuzione in uno dei due periodi di permanenza dell'artista all'ombra del Vesuvio.

L'episodio coglie il momento di preparazione del supplizio con i due delinquenti che stanno, l'uno legando le mani alla vittima, l'altro tirando il Cristo per i capelli, un gesto, come sottolineato dalla Gregori, reperibile anche nella Coronazione di spine della Cassa di risparmio di Prato e nella celebre Flagellazione di Capodimonte.

Nel quadro da noi esaminato, in attesa di più complesse indagini radiografiche e spettrografiche alla ricerca di eventuali pentimenti che saranno tra breve eseguite, vogliamo segnalare la presenza sulla tela di alcune incisioni visibili a luce radente, in due distinte zone del dipinto, una particolarità tecnica che talune volte veniva adoperata dall'artista per memorizzare la distanza tra i personaggi della composizione. Un dettaglio molto significativo, il quale unito ad un potente fascio di luce proveniente dall'alto, appena presente nella tela svizzera e del tutto assente nel presunto originale di Rouen, potrebbe riaprire il discorso mai

chiuso definitivamente tra quale sia il prototipo e quali siano le copie.

La storia attributiva del dipinto è lunga e complessa ed è ben riassunta nella scheda compilata da Mina Gregori nel catalogo della mostra Caravaggio ed il suo tempo tenutasi nel 1985 a Napoli ed a New York, a partire da una antica attribuzione a Mattia Preti che il direttore del museo di Rouen riteneva fosse la più plausibile al momento dell'acquisto del quadro, in precedenza proprietà di un collezionista francese ed ancor prima in vendita presso l'Hotel des Ventes di Parigi.

In seguito decisiva fu la scelta di Longhi di pubblicare il quadro di Rouen come originale, parere che negli anni successivi ha ottenuto consensi, ma anche dissensi, per i quali un eccellente riepilogo è stato fatto da Cinotti e da Salerno.

Come per molti dipinti del Merisi manca una documentazione antica sicura, per cui è difficile avere un'unanimità di consensi.

Un Cristo alla colonna del Caravaggio è segnalato da antichi cronisti nella collezione Borghese, nella villa di Porta Pinciana e nel palazzo in Campo Marzio, ma non vi è alcuna prova che si tratti del quadro oggi ritenuto l'originale. Infine il Moir, sulla base di una notizia riferita dal Baldinucci ha ricordato che una copia del Cristo alla colonna di Caravaggio fu copiata alla perfezione da Angelo Caroselli che ne siglò l'esemplare.

Chi volesse approfondire l'argomento può consultare in rete un mio articolo digitandone il titolo:una inedita copia di eccelsa qualità del Caravaggio.

L'Annunciazione (tav. 5) del museo di Nancy fu donata da Enrico II di Lorena per l'altare principale della chiesa primaziale di Nancy, aperta al culto nel 1609 ed è tra le opere meno note del Caravaggio, anche perché a lungo non è stata riconosciuta l'autografia, infatti in una mostra tenutasi a Bordeaux nel 1955 figura come "caravaggesco sconosciuto".

Sarà il Longhi nel 1957 ad attribuirlo definitivamente al Merisi con una datazione al secondo soggiorno napoletano dell'artista.

La bellezza del quadro, che fu esposto a Napoli nel 2004 in occasione della mostra Caravaggio l'ultimo tempo 1606-1610, è insita nel contrasto tra il vortice della figura dell'angelo, portato alla sommità dell'espressività attraverso il gesto autorevole e la figura della Vergine umile e sottomessa.

Giovanni Benedetto Castiglione, detto il Grechetto, uno dei maggiori pittori del Seicento italiano, è stato viaggiatore instancabile e nelle sue peregrinazioni è presente a Napoli dopo il Carnevale del 1635 per alcuni anni.

In città i suoi dipinti non passarono inosservati, infatti possono essere rivelate diverse coincidenze stilistiche ed iconografiche tra le sue opere e quelle degli artisti che generalmente vengono assegnati alla bottega di Aniello Falcone.

Egli possedeva una grande abilità nel dipingere animali e nature morte, tecnica acquisita da giovane a Genova a contatto con i pittori del nord Europa. Il motivo della sua venuta a Napoli è stato in passato collegato ad una rissa in cui fu coinvolto, ma non è da escludere che il Domenichino, arrivato poco prima, abbia avuto un ruolo nel suo trasferimento, perché come ci riferisce il Malvasia, aveva considerazione ed una grande ammirazione per i suoi colori, resi con

impasti cromatici densi e caldi.

Sfortunatamente il suo periodo napoletano rimane ancora in gran parte oscuro, perché non possediamo documentazione precisa dei suoi dipinti realizzati in loco, anche se sappiamo che molti di essi, oltre a vari disegni, specialità in cui era molto abile, erano raccolti nella celebre collezione del mercante Roomer, dove molti pittori erano di casa, per cui potevano trarre dalle sue composizioni elementi per affinare la loro tecnica.

Tra le sue opere conservate a Napoli ab antico ricordiamo uno splendido Isacco e Rebecca nel museo di San Martino, una Donna con Bambino e natura morta nel Rettorato dell'Università, identificata dal De Rinaldis e già attribuita al Castiglione negli inventari ottocenteschi, nella quale alcuni dettagli come il piatto colmo di frutta, i panni damascati e la delicatezza cromatica nella descrizione dei fiori derivano chiaramente da modelli fiamminghi e fanno ipotizzare un possibile apporto del Castiglione al filone napoletano della natura morta seicentesca. Inoltre altri due capolavori in collezione Pisani, uno dei quali firmato, un Orfeo ed un Mosè che fa scaturire l'acqua dalla rupe, segnalati dal Bologna, nei quali l'artista si sofferma sullo studio minuzioso degli animali, delle suppellettili metalliche e del paesaggio, fornendo un valido spunto ai Petits maitres napoletani come Andrea De Lione, Niccolò De Simone ed Aniello Falcone.

Nel dipinto (tav. 6) del museo di Nantes, raffigurante l'Entrata nell'arca il Castiglione adopera il tema biblico come mezzo per evidenziare la sua abilità nel dipingere animali e brani di natura morta.

Il Grechetto nelle sue composizioni classiche è abile ad immettere un movimento barocco, che aumenta il dinamismo della scena; mentre per l'aspetto cromatico fu essenziale la sua conoscenza del Rubens e del Van Dyck col quale fu a contatto intorno al 1620. Egli più che nelle ariose decorazioni di sapore barocco, dà il meglio di sé nelle composizioni a sapore naturalistico, nelle pitture con animali e nella natura morta, come nella tela in esame, splendida nei colori e puntuale nella descrizione degli oggetti rappresentati.

Paolo Cattamara (Napoli ? - prima del 1670) è citato per la prima volta dall'Orlandi nel 1733 nel suo Abecedario pittorico: "Paoluccio Cattamara, napolitano, valente in dipingere serpi, uccelli e altri animali, fiori e frutti". Riprendendo la notizia dell'artista ne hanno brevemente accennato in seguito il Lanzi nel 1789 ed il Rolfs nel 1910, fino all'identificazione da parte del Causa nel 1972.

La natura morta raffigurante funghi, farfalle e quaglia (tav.7) del museo di Strasburgo fu attribuita al Cattamara dal Causa nel 1972 e costituisce l'opera principale di questo poco noto pittore. In precedenza, esposta alla grande mostra del 1964, era stata attribuita dallo stesso Causa al Porpora.

Bernardo Cavallino (Napoli 1616 - 1656) è il più napoletano tra i «nostri» pittori, nato e morto nella capitale vicereale, luminosa stella cadente nel firmamento della pittura non solo partenopea, ma italiana, europea, del suo secolo, ed oltre, fino ai nostri giorni. Anche i suoi maestri ed i suoi ispiratori più significativi, da Stanzone ad Andrea Vaccaro, sono l'espressione

più genuina della napoletanità. La sua vita si consuma in un breve lasso di tempo, come la sua frenetica attività, durata poco più di un ventennio, per fermarsi nel 1656, anno della peste. Nessuna notizia di viaggi di istruzione fuori da Napoli, non pervenutaci una produzione grafica, che pur dovette esistere ed essere cospicua, assenza di qualsiasi informazione riguardo l'esistenza di una bottega o di allievi. Le poche cose che sappiamo sulla sua vita le dobbiamo al De Dominici, come sempre condite da molti particolari fantasiosi. Il biografo settecentesco, pur includendolo tra gli allievi di Stanzione, gli dedica un capitolo a sé stante, avendo intuito l'autonomia del suo linguaggio e la grandezza della sua arte, della quale fu il primo estimatore. De Dominici narra, e bisognerà crederci, che nel 1640, quando giunse a Napoli, presso la dimora del banchiere Roomer, il celebre Banchetto di Erode del Rubens, il Cavallino fu tra quelli che più ammirarono la grande opera «e tanto bella gli parve, che quasi incantato dalla magia di que' vivi e sanguigni colori, con meravigliosa maestria adoperati, si propose imitarla».

Oggi la critica riconosce più di ottanta dipinti al Cavallino, pochissimi siglati, uno soltanto firmato e datato, 1645, la Santa Cecilia, che funge da spartiacque tra l'attività giovanile e la maturità dell'artista. I pochi elementi certi sulla sua vita, frutto di ricerche d'archivio, ci fanno apparire il pittore come una figura ancora misteriosa, eppure tanto vicina alla nostra moderna sensibilità per la sua lettura laica dei fasti e dei miti del passato, per l'indifferenza ad ogni remora chiesastica, osservanza liturgica o amplificazione devozionale. Egli rifiuta l'affresco, ed è attento ed appassionato lettore di storia antica e delle sacre scritture, così come del Tasso, di Ovidio e della letteratura mitologica. Le sue favole antiche si sublimano a riprova di una universalità atemporale dei sentimenti.

I suoi soggetti sacri, santi o sante che fossero, sono umanizzati e ridotti, anche grazie alla sua pittura di piccolo formato ed a figure terzine, in chiave familiare, con nel volto il segno delle passioni umane, anche se sublimate dall'amore e dalla bellezza. Sacro e profano trovano così una sintesi ideale in un sottile e raffinato gioco di cadenze interiori.

Anche se incluso dal De Dominici tra gli allievi di Stanzione, il Cavallino fu influenzato nei suoi primi anni di attività dalle esperienze del Ribera, che già volgeva attenzione al nascente pittoricismo in area napoletana e da quelle del Maestro degli annunci ai pastori, con il quale collabora in qualche opera giovanile come nei pendants, già in collezione Gualtieri. Anche Aniello Falcone e la sua cerchia catalizzeranno gli iniziali interessi del Cavallino verso il naturalismo, pur al di fuori di qualsivoglia riferimento ad episodi di crudo realismo.

Le sue prime esperienze vanno ricondotte ad opere di grandi dimensioni e di moderata tensione naturalista, come il Martirio di San Bartolomeo di Capodimonte, l'Incontro di Sant'Anna con San Gioacchino del Museo di Budapest e l'Adorazione dei pastori conservata a Braunschweig; «ma lo scenario prediletto da Cavallino non è né quello dei duri campi di battaglia di Falcone, né quello dei torvi martirî di Ribera, ma è un ambiente rarefatto e raffinato dove figure regali elegantemente vestite ostentano i colli e le caviglie più snelle, dove le teste delicate si piegano graziosamente in avanti e si librano le mani dei danzatori, dove tutto si concentra sulle interrelazioni intensamente emotive delle dramatis personae» (Percy).

Le sue figure allungate, sinuose, dai volti teneri e patetici esprimono un'atmosfera raccolta e familiare, sospesa tra l'idillio e l'elegia. Giunto alla piena maturità il Cavallino ci fa dono di immagini delicatissime «di intenerita grazia sentimentale e di raffinata eleganza formale. Una

pittura di solare luminosità, dalle tinte calde e preziose, dai modi eleganti e contenuti, che esprimeva ideali di raffinata grazia mondana e di una coltivata emotività» (Spinosa).

Nelle composizioni di questi anni il Cavallino è abile anche nel calibrare le figure nello spazio e nell'articolare gli sguardi ed i gesti dei protagonisti, che vengono spesso effigiati in pose teatrali, toccati da una luce dal timbro argentino ingegnosamente collocata allo scopo di accentuare gli effetti drammatici e riscattare volumetricamente l'immagine. Anche nel cromatismo vi è uno studiato contrasto tra l'uso di colori pallidi o brillanti e tonalità più sorde o terrose. Le ultime opere del Cavallino sono i tre piccoli rami oggi dispersi tra i musei di Mosca, Fort Worth e Malibu, il David e Abigail ed il Ritrovamento di Mosè conservati a Braunschweig e la spettacolare Giuditta con la testa di Oloferne del museo di Stoccolma. Queste ultime fatiche sono caratterizzate da un ulteriore allargamento della gamma cromatica: blu chiari e tersi, acidi timbri di verde pallido, rossi vivi, grigi argentei, gialli oro e tenui arancioni. «Le ombre cupe delle prime opere si sono gradualmente trasformate in ombre trasparenti e luminose ed il naturalismo di resa di figure ed oggetti è più leggero e più fluente nel tocco, ma non meno efficace» (Percy), mentre il registro espressivo acquisisce la massima individualità.

Il livello di rifinitura delle tele assume una compattezza di tessitura pittorica quasi vetrosa, da simulare la consistenza della porcellana, in una «visione di archetipi di irraggiungibile nitore», (Causa) in cui si prelude già al Settecento, al mondo dell'Arcadia e del melodramma.

Poi, all'improvviso, nel '56 a Napoli scoppia la peste e Cavallino, assieme ad una intera generazione di pittori, scompare, mentre era nel pieno del suo svolgimento artistico, solitario uccello di paradiso, in volo verso le vette più alte dell'arte e della poesia.

L'Immacolata Concezione (tav. 8) conservata nel museo di Caen rappresenta un tema che, per quanto divenne dogma soltanto nel 1854, fu più volte riprodotto in pittura, soprattutto a Napoli dove già nel nono secolo si celebrava una festa dell'Immacolata Concezione, prima ancora che l'iconografia dell'adorazione entrasse a far parte delle regole sancite dalla Controriforma.

La Vergine doveva essere ritratta come una giovane donna, vestita di bianco con un manto blu, con le mani accostate al seno e unite in preghiera.

Il soggetto è molto familiare per il Cavallino, che ce ne ha lasciato più redazioni. In particolare di questa in esame in antico ne sono state eseguite numerose copie, di cui sei ci sono pervenute, da parte di molti pittori; segno di un certo successo che aveva incontrato il dipinto, che per la modesta dimensione avrà avuto certamente una collocazione in qualche raccolta privata a scopi devozionali, probabilmente presso un facoltoso collezionista che si compiaceva di mostrarla agli intenditori.

L'opera, che per inciso Causa riteneva a sua volta copia da un originale perduto, dovrebbe collocarsi intorno al 1640 ed è uno dei pochi lavori del Cavallino di cui si conserva il disegno preparatorio a New York presso la collezione di Janos Scholz.

La gamma cromatica, dai gialli dorati ai marroni profondi, dai serici azzurri agli iridescenti argenti, diventa un timbro originalissimo con il quale il Cavallino canta a pieni polmoni e si impone con aperta baldanza; e quelle stesse tinte che adoperate da altri producono appena un labile tintinnio, trasfuse nel suo pennello è come se acquisissero una prodigiosa cassa

armonica che le perora e le avvampa.

La variazione di luminosità nella resa degli incarnati con ombre più trasparenti mostra gradualmente il passaggio dalle sue prime opere, intrise di tenebrismo, alla delicata tastiera cromatica della metà degli anni Quaranta, quando è collocata l'unica sua opera datata, la Santa Cecilia, che possiede una pennellata più fluida e l'abbandono dei fondali rigorosamente scuri in favore di quinte più rischiarate, contraddistinte da una modulazione tonale e da un trattamento delle ombre più delicato e traslucido.

Il Loth e le figlie (tav. 9), al Louvre dalla fine degli anni Sessanta, fa da pendant ad un'Ubriachezza di Noè in collezione privata scozzese già dal 1914.

Entrambi i dipinti condividono una limitata gamma di verdi, grigi, arancioni scuri e blu, riflessi contro un caldo sfondo scuro, marrone rossastro.

Si percepisce ancora quanto il naturalismo riberesco e gli accentuati contrasti tenebristi siano ancora dominanti nelle due composizioni, nelle quali comincia a manifestarsi prepotente un elevato grado di sensualità, che costituirà una costante nello stile dell'artista .

A partire dagli anni Quaranta il Cavallino, recependo gli esiti del neovenetismo in chiave grechettasca e gli insegnamenti impartiti dal Van Dyck attraverso il suo periplo tirrenico, propone soluzioni cromatiche più accese ed esaltanti, con un raffinato gioco di trapassi chiaroscurali e di luci risplendenti, in un getto veemente di bagliori improvvisi, che tagliano le forme in un lampeggiare di lame argentee, che sgorgano come in sogno in un'atmosfera irreale di estasi liriche espresse con una raffinata emotività.

Il colore, steso in maniera fine e ricercata e spesso esaltato dal rame adoperato come supporto, una scelta tecnica che giova ad ulteriori impreziosimenti cromatici, diventa il mezzo espressivo attraverso il quale l'artista si esprime in maniera personale.

«Il colore si impreziosisce in puri accenti lirici, carpiti da reconditi raggi all'ombra» (Ortolani), mentre l'artista tenta nuove corde e registri, prendendo ispirazione anche fuori della cultura napoletana da artisti come il Vouet, Poussin e Charles Mellin.

La suonatrice di clavicembalo (tav. 10) o secondo Rosenberg di clavicordo del museo di Lione fa parte di quel nutrito gruppo di fanciulle ritratte a mezzo busto, dal volto dolcissimo che costituirono una specialità per il Cavallino. Il Milicua riteneva trattarsi di una S. Cecilia. Incertezza sulla datazione: Bologna, Milicua e Rosenberg la collocano al 1645, mentre Spinosa, Percy e Lurie alla fine degli anni Quaranta.

I suoi soggetti sacri, santi o sante che fossero, sono umanizzati e ridotti, anche grazie alla sua pittura di piccolo formato ed a figure terzine, in chiave familiare, con nel volto il segno delle passioni umane, anche se sublimato dall'amore e dalla bellezza. Sacro e profano trovano così una sintesi ideale in un sottile e raffinato gioco di cadenze interiori.

Le sue sante, tutte espressioni di una terrena beatitudine, sono «fiorite come gemme di miniera, fiori di serra inattesi e sconosciuti, nella loro bellezza tutta profana» (Causa).

L'idea del martirio e della penitenza è sottintesa ad un malizioso compiacimento e venata da una appena percettibile punta di erotismo. Queste eterne bellezze mediterranee dal volto sensuale ed accattivante fanno mostra del loro martirio con indifferenza e con lo sguardo

trasognato, incuranti degli affanni terreni e con gli occhi che, pur fissando lo spettatore, sembrano proiettati fuori dal tempo e dallo spazio. Dalle tele promana una dolcezza languida, serena, rassicurante, che ci fa comprendere con quanta calma queste sante, avvolte nelle sete rare delle loro vesti acconciatissime, abbiano affrontato il martirio, sicure della bontà delle loro decisioni, placando e spegnendo ogni sentimento e sensazione negativa quali il dolore, la sofferenza, lo sdegno ed esaltando la calma serafica, la serenità dell'animo, la certezza di una scelta adamantina. La pittura in queste immagini dolcissime e sdolcinate cede il passo alla poesia, che si fa canto soave anche nella rappresentazione delle «flessuose signorine napoletane del suo tempo e per le loro fogge lussuose, fresche di seriche gale o pingui di velluti, che la luce coglie furtiva come fiori dalla notte» (Ortolani).

Un artista strettamente legato al Gargiulo è Viviano Codazzi (Bergamo 1604 - Roma 1670), presente a Napoli dal 1634 al 1647, fraterno amico e collaboratore dello Spadaro, con il quale esegue numerosi lavori a due pennelli. La loro collaborazione è ricordata dal De Dominici che erroneamente lo indicava come Codegora: "Moltissimi sono in Napoli i dipinti con architetture dell'eccellente Viviano, e con figure di Micco Spadaro ... vissero questi due virtuosi insieme con tanto amore che la morte solo poté separarli".

L'Ortolani, dispregiandone l'opera, definì il Codazzi un "mediocrissimo pratico", ma in seguito la critica, prima attraverso le ricerche di Longhi e della Brunetti, e poi con la recente esaustiva monografia del Marshall, ha rivalutato appieno il suo lavoro ed ha riconosciuto l'importanza delle sue architetture luminose e ben disegnate e dotate di effetti di profondità spaziale e volumetria ben dosate.

Giunto a Napoli nel 1634, dopo poco si sposa con una napoletana ed entra in contatto con gli artisti della cerchia falconiana e ciò è testimoniato dalla sua partecipazione, nel 1639, col Gargiulo, il Falcone, il De Leone, De Simone e Cesare Fracanzano alla stesura delle grandi tele di soggetto romano destinate al palazzo del Buen Retiro di Madrid. Entra poi in contatto col suo conterraneo Cosimo Fanzago, che lo proteggerà e lo farà lavorare alle grandi prospettive per la chiesa e la sacrestia nella Certosa di San Martino, che in quel periodo è una vera e propria palestra per gli artisti napoletani.

Al periodo della rivolta di Masaniello nel 1647, il Codazzi lasciò Napoli per Roma, ove cominciò a collaborare col Cerquozzi.

Capolavoro di questo sodalizio è, del 1648, la Rivolta di Masaniello, commissionata dal cardinale Spada, una delle più lucide interpretazioni della celebre sollevazione popolare.

Egli, pur risiedendo a Roma, non dovette rompere del tutto i contatti con Napoli, come testimonia il suo rientro documentato nella capitale vicereale nel 1653 ed il ritrovamento di quadri datati oltre il 1647, in cui è evidente la collaborazione col Gargiulo rimasto a Napoli, come ad esempio nella splendida tela Davanti ad una locanda del museo di Baltimora.

Festa nella villa di Poggioreale (tav. 11), siglato ed eseguito nel 1641 costituisce una delle più suggestive e felici creazioni di Viviano, ma anche il Gargiulo, che esegue le figure ed il paesaggio sullo sfondo con gli imponenti pini mediterranei, si esprime ad uno dei suoi apici creativi, collocando sapientemente i personaggi e curandone in ogni dettaglio gli

abbigliamenti, le fisionomie e gli stessi atteggiamenti, resi con grande vivacità e varietà descrittiva.

La cura con cui il Codazzi ha rappresentato la villa di Poggioreale in ogni particolare ci restituisce la testimonianza di quella che fu una delle residenze più splendide di Napoli, destinata a luogo di villeggiatura e di diletto e famosa per gli splendidi giardini e le numerose fontane dai fantasmagorici giochi d'acqua.

Costruita tra il 1487 ed il 1490, la villa è stata descritta con meraviglia da numerosi viaggiatori di passaggio a Napoli, fino a quando, alla fine del Seicento, il Celano laconicamente ci informa che versava da tempo in grave stato di abbandono.

Durante gli anni, dal 1637 al 1644, in cui il duca di Medina fu viceré di Napoli, nella villa si svolsero periodicamente delle grandi feste, alle quali talune volte avevano accesso non solo i nobili, ma anche tutta la popolazione e ciò possiamo constatarlo da un'attenta lettura del quadro in esame, che, oltre a personaggi elegantemente vestiti, ci mostra anche elementi della plebe, come i due uomini sulla destra intenti a mangiare maccheroni con le mani come era d'uso allora tra il volgo più diseredato.

Pendant del dipinto precedente Fontane e rovine di un tempio (tav. 12) ha fatto scrivere numerosi articoli agli specialisti del Gargiulo, perché raffigura un monumento romano: la basilica di Massenzio, dipinta però mentre era a Napoli.

In particolare Giuliano Briganti e Ludovica Trezzani hanno ipotizzato una sosta a Roma del pittore, a differenza della Brunetti che sosteneva un passaggio diretto da Bergamo alla capitale vicereale.

Nei due quadri il Codazzi ha voluto porre assieme passato e presente, architettura antica (un monumento del foro romano) ed architettura moderna (una famosa villa del Rinascimento), cercando di indurre nell'osservatore una sorta di riflessione intellettuale su quanto rappresentato, mescolando abilmente realtà e finzione.

Una proposta che si risolve in un vero e proprio linguaggio pittorico, nel quale l'elemento illusivo, transcendendo i termini del semplice assetto prospettico, perviene a valori più che ideali, astratti.

Il Palazzo con portico sul mare con nave e barche (tav. 13) del museo di Ajaccio presenta, secondo Marshall, autore di una monumentale monografia sull'artista, una concezione architettonica pienamente matura, a differenza delle figurine, sulla cui paternità spadariana il Sestieri ha avanzato più di un dubbio: "molti personaggi danno l'impressione di essere come sospesi nei loro movimenti ed atteggiamenti, quasi irrealisticamente bloccati con una mancanza di dinamismo, come pure il paesaggio risulta grigio e indefinito"

Il museo di Aix en Provence possiede tre dipinti del Codazzi, provenienti da un lascito del pittore Granet; tra questi il più noto è Veduta prospettica dell'esterno di un palazzo (tav. 14), nel quale, a differenza della maggior parte dei quadri dell'artista non compaiono figurine, il che crea problemi per la sua collocazione cronologica.

Infatti noi conosciamo i principali collaboratori del bergamasco; oltre a Domenico Gargiulo,

Michelangelo Cerquozzi, Jan Miel e Filippo Lauri.

Sappiamo che Codazzi soggiorna a Napoli dal 1634 al 1647, anno della rivolta di Masaniello, per cui si potrebbe ipotizzare un'esecuzione all'inizio del soggiorno romano, ma quello sfondo così dolce ed azzurro, quel cielo con nuvole orlate di rosa sembra un inequivocabile prodotto del pennello di Micco.

Si tratta in ogni caso di uno dei suoi migliori quadri della piena maturità espressiva. Ce lo confermano le proiezioni d'ombre che ritmano la composizione, il gioco quasi geometrico delle parti architettoniche, l'assoluta padronanza dei giochi d'ombra e di luce, la sicura conoscenza della prospettiva, i contrasti di colori dal bianco al nero intenso che caratterizzano questo autentico capolavoro della veduta realistica, ma al contempo ideale.

Scipione Compagno risulta documentato tra il 1638 ed il 1664 e mentre il Causa, dal carattere arcaico delle sue scenografie pensava appartenesse alla generazione precedente a Micco Spadaro, documenti e dati anagrafici scoperti di recente hanno dimostrato che trattasi di pittori coevi. Nei suoi quadri la massa anonima diventa protagonista e gli avvenimenti si svolgono in un'atmosfera fantastica e surreale.

Nella tela (tav. 15) conservata nel museo di Nantes egli raffigura il martirio di san Gennaro, un tema prediletto nella pittura napoletana nel IV e V decennio del secolo, replicato all'infinito dagli artisti della cerchia falconiana.

Il quadro, assegnato integralmente dalla Nappi al pennello del Compagno, anche nelle architetture fantastiche "alla De Nomè", dimostra l'elevato grado di maturità artistica raggiunta nell'assemblare il gruppo di figure in primo piano, pregne di carica dinamica che dà movimento e carattere alla scena e nel delineare l'ampio paesaggio sullo sfondo: la conca della Solfatara, che fa da cornice al martirio del santo e dei suoi compagni.

Altro battaglista della cerchia falconiana fu Carlo Coppola, abile anche nelle scene di martirio ed in quadri storici e di vedute.

Impregnato della cultura tardo manierista di Belisario Corenzio egli ebbe due sfere di attrazione: il Falcone ed il Gargiulo. Nelle battaglie gli esempi del suo maestro sono utilizzati come repertorio di immagini stereotipate, mentre nei martirii e nei quadri storici le soluzioni di maggiore libertà pittorica e chiaroscurale del Gargiulo sono molto marcate. Prelievi culturali sono evidenti anche dal Callot, dal Tempesta, dal Compagno e da Andrea De Lione.

Fu attivo per circa venti anni dal 1640 al 1660 ed il catalogo delle sue opere, interessanti perché testimonianza di un particolare momento storico e dei gusti della committenza privata, è ancora da definire con precisione, anche se molti suoi lavori sono siglati.

Il Martirio di S. Lucia (tav. 16) del museo di Orleans di Carlo Coppola costituisce il disegno preparatorio per uno splendido dipinto, siglato, di collezione privata napoletana, da me pubblicato (pag. 16 - fig. 28), nella mia monografia sull'artista. Il tema dei martiri fu prediletto dal pittore, valente specialista di un genere che riscosse grande successo tra i collezionisti napoletani nel quarto decennio del Seicento.

Gaetano Cusati (?- Napoli 1720) è citato dal De Dominicis che gli dedica un certo spazio, ricordando che ebbe un fratello Gerolamo, anche egli pittore e che entrambi morirono nel 1720. Il biografo riferisce che "fu anche pittore di figure" e realizzò quadri grandi. Venne influenzato sia dai modi pittorici di Giovan Battista Ruoppolo, di cui fu allievo, che dal ricercato decorativismo di Abraham Brueghel, "facendo un misto di tutte e due le maniere".

I suoi dipinti sono conservati al museo Correale di Sorrento, mentre a San Martino sono esposte numerose tele siglate con vasi di fiori, frutta, animali e sfondi di paesaggio.

Frequente la comparsa di suoi quadri siglati sul mercato, che vanno ad accrescere il suo già discreto catalogo.

Il dipinto Fiori, frutta ed un uccello in un giardino (tav. 17) conservato a Narbonne, nel musée d'Art et d'Historie di Gaetano Cusati, ci permette di apprezzare le caratteristiche del poco noto pittore, attivo fino al 1720 nel variegato panorama della natura morta napoletana. La tela, dal rapido piglio decorativo, congiunto ad una sciolta facilità di mano si esprime con uno stile barocco fresco e guizzante.

In basso la frutta è definita con tale abilità da far venire la voglia di addentarla, mentre i fiori in alto sembrano emanare un penetrante profumo, che giunge fino alle narici dell'osservatore. Al centro un volatile pronto a spiccare il volo.

Antonio De Bellis è un altro degli allievi di Stanzione, secondo il De Dominicis, che lo fa morire nel 1656, mentre a Napoli divampa la peste.

Figura fino a trenta anni fa quasi sconosciuta alla critica e della quale non possediamo alcun dato biografico certo, essendosi dimostrato mendace il referto dedominiciano della data di morte, il De Bellis si staglia prepotentemente tra i più alti pittori del Seicento non solo «nostro» ma italiano. Un altro dei grandi del nuovo naturalismo napoletano, che medita ed opera, inizialmente, tra il Maestro degli annunci e Guarino, per poi virare verso Stanzione ed il Cavallino pittoricista. Intuizione già felicemente avanzata dal Causa nella sua brillante e precorritrice esegesi del 1972 sull'allora ignoto pittore e sulla base dell'unica opera che gli veniva assegnata, il ciclo carolino nella chiesa napoletana di San Carlo alle Mortelle, che si riteneva eseguita in coincidenza con l'infuriare della peste.

Un artista minore nel limbo dei provinciali orbitanti nell'universo stanzionesco? Troppo ricco è il panorama della pittura napoletana di questi anni per poter assurgere ad una posizione di preminenza, ma per De Bellis, alla luce delle recenti scoperte del De Vito e di Spinosa, si deve almeno parlare di un «maggiore tra i minori».

De Dominicis ci narra che egli elaborò il suo stile miscelando «il dolce colorito» del suo maestro Stanzione alla «nuova terribile maniera» del Guercino, la cui Resurrezione di Lazzaro oggi al Louvre, si trovava allora nella collezione Garofalo a Napoli. Essa fu copiata dal De Bellis e collocata nella chiesa della Pietà dei Turchini, dove attualmente non è più presente. In nessuna delle opere che oggi la critica assegna all'artista sono visibili riflessi dello stile del grande bolognese, per cui l'affermazione del biografo settecentesco non ci è di alcuna utilità. Il Causa, nel suo monumentale saggio sulla pittura napoletana del Seicento, annusò nel De Bellis la stoffa

del pittore di razza, «sivigliano» a metà strada tra il Velázquez e lo Zurbaran delle Storie di San Bonaventura. Egli esaminò i quadri della serie carolina con le storie del santo, nella chiesa dei Barnabiti di San Carlo alle Mortelle. Credette, sulla falsariga del racconto dedominiciano, che i dipinti fossero stati realizzati durante la peste, per il crudo realismo di alcune scene quasi da reportage fotografico e per la constatazione di alcune tele lasciate incompiute: «non tutti siano di una stessa perfezione, perciocché, alcuni di essi non furono terminati ma dipinti alla prima, così restarono per sua immatura morte» (De Dominici). Il Causa ritenne di grande livello il San Carlo che comunica gli appestati e il San Carlo che visita gli infermi. Stupendi brani di pittura tra i documenti più icastici della peste e tali da poter gareggiare con i celebri bozzetti del Preti eseguiti per le porte della città. «Una figura, un ritratto, un gioco compositivo che rivela l'indipendente di gran classe, punto zenitale di una continuità di grande cultura locale» (Causa). L'iconografia della serie è nuova ed originale ed alcuni episodi sono stati interpretati solo grazie al contributo conoscitivo che fornì Boris Ulianich, indiscusso pontefice degli studi agiografici. Alcune immagini sono straordinarie e soffuse da una struggente aria di malinconia e di tristezza, come il San Carlo in preghiera con una caterva di cadaveri alle spalle, che rendeva ridicolo al confronto l'analogo soggetto «caramelloso e azzimato», dipinto quarant'anni prima dalla pittrice Fede Galizia per l'altare maggiore. E che dire del dipinto ove il santo dà in carità il suo oro per sfamare i poveri, nel quale «il ritratto del prelado col sacchetto di scudi d'oro entra a buon diritto tra i personaggi più incisivi della pittura seicentesca» (Causa).

La meteora del De Bellis sembrava che dovesse sparire in un attimo nei giorni tumultuosi dell'epidemia, ma il rinvenimento di alcune sue opere siglate e collocabili con certezza agli anni successivi alla peste, tra il 1657 e il 1658, ci hanno dato la certezza che l'artista aveva continuato a lavorare.

Il Bologna, sulla base di considerazioni stilistiche, aveva già da tempo preadato di un ventennio il ciclo carolino, che in seguito, grazie a dei documenti reperiti dal De Vito presso l'archivio dei padri Barnabiti di Milano, ha trovato una definitiva collocazione cronologica agli anni 1636-39. La formazione del De Bellis viene spostata quindi alla metà degli anni Trenta, con un percorso del tutto affine a quello seguito dal Cavallino, del quale è probabilmente coetaneo. In seguito dopo le esperienze vigorosamente naturaliste, negli anni Quaranta sulla guida delle soluzioni di brillante e luminoso pittoricismo del Grechetto e del Poussin giunse a risultati di così alta eleganza formale e ricercatezza cromatica da essere a lungo, nelle sue opere migliori, confuso con Cavallino.

Tra le opere più significative di questo periodo sono da ricordare il Mosè che fa scaturire l'acqua dalla roccia del museo di Budapest, a lungo assegnata a Stanzione o a Pacecco De Rosa, il Sacrificio di Noè del museo di Houston ed il Sansone e Dalila della collezione Rodinò a Napoli.

A conferma dell'autografia e come guida per la collocazione cronologica, vi è in molti dipinti il particolare curioso che l'artista, al pari del Cavallino, ha la civetteria di auto ritrarsi più volte e nelle fogge più disparate, con tratti somatici che variano con lo scorrere implacabile degli anni.

Le stringenti affinità che intercorrono nella scelta delle soluzioni compositive e nella tipologia dei personaggi raffigurati, e le notevoli analogie con la Natività firmata Bartolomeo Bassante del Prado, avevano indotto il Prohaska a trasferire a questo autore una grossa parte della produzione del De Bellis.

L'identificazione della sigla «ADB» su di una roccia nel dipinto Lot e le figlie, oggi a Milano presso la Compagnia di Belle Arti, ha fugato ogni dubbio ed ha permesso di assegnare definitivamente al nostro artista tutto quel gruppo di opere che il Prohaska riteneva di Bartolomeo Bassante.

Negli ultimi anni della sua attività, il De Bellis, per soddisfare le esigenze di una committenza pubblica legata a soluzioni convenzionali di pittura religiosa di carattere devozionale, dovette variare nuovamente il suo stile. Una progressiva stanchezza ed uno scadimento di qualità si avvertono infatti nelle sue ultime tele come la Trinitas terrestris, siglata, nel santuario della Madonna di Sunj e la Madonna in gloria tra i Santi Biagio e Francesco d'Assisi, anch'essa siglata e conservata nella chiesa del convento dei Domenicani a Ragusa, l'odierna Dubrovnik, la quale per alcuni particolari topografici nella dettagliata pianta della città è databile con precisione tra il 1657 e il 1658.

Il San Sebastiano curato dalle pie donne (tav. 18) del museo di Lione, dopo essere stato attribuito a Stanzione ed a Spinelli è stato assegnato definitivamente al De Bellis dal Causa, che lo ha collocato tra il IV ed il V decennio e lo ha collegato al San Sebastiano del museo di Orleans (tav. 19). Particolarmente curati, nel primo dipinto, alcuni dettagli, come i due bambini che assistono impassibili alla scena scambiandosi sguardi di complicità o la giovane fantesca che ammira la pietà di Irene, mentre, nel secondo, un tocco di accentuato naturalismo è costituito dalle numerose frecce che trafiggono il muscoloso corpo del giovane santo.

Le due tele sono collocabili cronologicamente agli anni Quaranta, quando il De Bellis tenta una difficile conciliazione tra il movimento naturalistico propugnato dal Ribera e dal Maestro dell'annuncio ai pastori e lo stile narrativo, solenne e monumentale della pittura di "storie" di Massimo Stanzione.

Nello stile del De Bellis vi è in quegli anni «un processo costante di assestamento compositivo e di più studiata definizione dei volumi, un accrescimento in senso pittoricistico delle originarie propensioni naturalistiche con un intenerimento del dato espressivo anche per sottigliezza di resa formale» (Spinosa).

Andrea De Lione (Napoli 1610 - 1685) va posto tra gli innovatori della pittura napoletana a partire dagli anni 1635-40, al fianco del Falcone e dello Stanzione; infatti mentre il primo divenne l'antesignano di un'approfondita meditazione sul reale ed il secondo fautore di una corrente di elegante classicismo, il Nostro si esprime costantemente con una pittura ricca di colori e pregna di materia pittorica, sotto l'influenza congiunta di due artisti di caratura europea: Poussin ed il Grechetto.

I suoi inizi nel genere della battaglia furono nella bottega del Corenzio autore di maestose composizioni con finalità eminentemente decorative, in seguito aderì alla salda impostazione naturalistica del Falcone, per assimilare poi, a partire dal 1635, l'estrosa eleganza pittorica del Grechetto, estrinsecantesi in una maggiore libertà espressiva ed in una preziosità della gamma cromatica con colori squillanti dal rosso acceso al giallo spento, con delicati tocchi di verde, bruno e azzurro.

Un'altra fondamentale differenza coi modelli falconiani, nei quali le spaziature geometriche

sono sempre ampie e ben calcolate, è costituita dall'incastro tormentato dei piani e dall'aggravarsi spasmodico delle figure dei contendenti.

Un'opera fondamentale nel suo percorso è la Battaglia contro i Turchi del Louvre, firmata e datata 1641, suddivisa su vari piani espositivi e frazionata in vari episodi.

Precedenti, intorno al 1630-35, sono le due tele pendant, siglate, in collezione Nicolis a Torino e la Battaglia con David e Golia conservata a Capodimonte. Contemporanee alla tela parigina sono la Battaglia con due cavalieri in primo piano a sinistra di collezione privata napoletana, già attribuita erroneamente al Falcone ed il San Giacomo alla battaglia di Clavjo, transitata sul mercato antiquariale.

Oltre la metà del secolo va collocata la Battaglia biblica di collezione privata romana, mentre alla piena maturità sono collocabili diversi dipinti contrassegnati da un'impaginazione orizzontale con una contrapposizione tra figure emergenti in primo piano ed una rappresentazione sullo sfondo dell'evento bellico, in rinnovata sintonia con i modi falconiani. Un esempio tipico di questa fase finale è rappresentato dalla Battaglia tra Ebrei ed Amalaciti del museo di Capodimonte.

Egli partecipò tra il 1637 ed il 1644 alla nota commissione del viceré di Napoli, il duca di Medina, con opere di grande bellezza come i Quattro elefanti al circo di chiara ispirazione grechettiana.

Celebre il suo Ritratto di Masaniello, firmato, del 1647 e dopo la rivolta il De Lione lascia Napoli e, con ogni probabilità, si trasferisce a Roma, dove fino al 1660 realizza alcuni dei suoi capolavori nel campo delle scene bucoliche, nel quale il Soria lo riconobbe indiscusso maestro. Nella città eterna entra in contatto con il Poussin ed il Bourdon, oltre al Castiglione, già conosciuto a Napoli ed anche egli a Roma dal 1647 al 1651.

I modelli di scene pastorali del pittore genovese sono riletti dall'artista napoletano introducendo una nota classicheggiante ed in questo contesto nascono alcuni capolavori come il Venere ed Adone, firmato, già nelle collezioni Moffo Lanfranchi a New York e Mondadori a Milano, il Diana alla tomba di Endimione di una raccolta inglese ed il Tobia seppellisce i morti del Metropolitan, a lungo attribuito al Poussin prima che Anthony Blunt lo riconducesse al pennello del De Lione.

Il De Lione ebbe una vivace produzione grafica ed una notevole attività come affrescatore, spesso confusa dalla collaborazione con il più anziano e ben più modesto fratello Onofrio: nella chiesa di Monteverginella, in Santa Maria la Nova, in San Paolo Maggiore (dove collabora con Andrea Vaccaro) e nella cappella Galeota del Duomo.

Del tutto recente l'ipotesi avanzata da Federico Zeri di Andrea De Lione pittore di natura morta con l'identificazione di una tela firmata in collezione privata a Ginevra, alla quale possono affiancarsi due dipinti di frutta del museo di Pau in Francia.

L'ipotesi richiede ulteriori conferme anche se nell'inventario del principe di Ischitella, pubblicato dal Pacelli, figurano ben 17 quadri del nostro artista con soggetti di animali.

La complessità della questione è resa più intricata da un passo del De Dominici, che, dopo aver parlato di Andrea De Lione allievo di Belisario Corenzio, cita tra i pittori di natura morta un monsù Andrea Di Lione, cioè uno straniero, famoso per i suoi dipinti di animali ed acquafortista. Il biografo parrebbe alludere a due distinti artisti dallo stesso nome e cognome, una combinazione non rara nella pittura napoletana seicentesca, da Bartolomeo P(B)assante ad Hendrick Van Somer.

Una Battaglia contro i Turchi (foto in 4^a di copertina) è stata acquistata dal Louvre ad una vendita pubblica ad Orleans nel 1982.

Nel quadro, firmato e datato 1641, si può cogliere una testimonianza basilare dell'evoluzione in senso grechettiano del pittore, esso permette di creare una sorta di ideale spartiacque per una pertinente collocazione temporale, precedente o successiva, della sua produzione. Al dipinto si può accostare un San Giacomo alla battaglia di Clavijo, siglato, transitato presso la Finarte di Roma, talmente simile da poter essere identificato come il suo pendant. In entrambi un groviglio di corpi intrecciati spasmodicamente ed i cavalieri turchi che rovinano a terra incalzati da armigeri e piccoli fanti dotati di archibugio. L'episodio descritto, frazionato in più scenari, nasconde probabilmente un evento storico preciso di difficile individuazione.

Nella composizione spicca la figura dell'arciere, identica nella celebre Battaglia tra Ebrei ed Amaleciti del museo di Capodimonte, di molti anni più tarda.

Va sottolineata la presenza di colori come l'ocra, il verde stinto, il rosso brillante ed il giallo verdognolo e la maniera più libera nel proporre volti ed emozioni, come nei dipinti di argomento biblico bucolico, che vanno collocati ad anni successivi.

Il Ratto d'Europa (tav. 20) di Andrea De Lione conservato a Lille, rappresenta una novità nel catalogo dell'artista nel quale sono rari i soggetti mitologici, tra i quali il più noto è Latona e i contadini della Licia del palazzo reale di Riofrio. Possiamo notare che il paesaggio sulla destra è identico a quello presente in due suoi quadri famosi: Viaggio di Giacobbe del Kunsthistorisches e Venere e Adone, già in collezione Lanfranchi, circostanza che ci permette di ipotizzare una data di esecuzione tra il 1635 ed il 1640.

La tela risente vistosamente dell'influsso sia del Castiglione che del Poussin, dal quale il De Lione preleva letteralmente la figura del putto in primo piano che sta per scoccare la freccia.

Il pittore napoletano sa combinare felicemente elementi del repertorio dei due colleghi nell'impaginazione, nella disposizione dei personaggi, nella ricerca delle verticali, nell'importanza del ruolo assegnato al paesaggio e nel classicismo dei volti rigorosamente raffigurati di profilo. Contrassegnano la tela la vivacità dei colori, con quel rosso così delicato della donna al centro della composizione, la preziosità degli accordi cromatici e la concezione di una natura romantica, animata da uno spirito bucolico.

In questa opera l'imitazione dei modelli del pittore francese è quanto mai accurata: il paesaggio gioca un ruolo di primo piano, in esso si muovono figure che sembrano parenti stretti delle opere più marcatamente neovenete del Poussin e tutta la stesura pittorica mostra una raffinatezza ed una precisione coniugata ad una sensibilità tesa e vibrante, rara in altre opere certe dell'artista.

Vogliamo ora accennare ad un dipinto la cui autografia, come sottolineammo nella nostra monografia sull'artista (pag. 43), per quanto la proposta attributiva venga da Brejon de Lavergnee, indiscusso specialista del De Lione, ci lascia perplessi; si tratta di un Cristo morto adorato da un angelo (tav.21) del museo Granet di Aix en Provence, in passato attribuito al pittore francese Laurent de La Hjre.

Lo studioso sottolinea quanto il quadro in esame sia ispirato dal Castiglione nella materia grumosa, nella ricchezza d'impasto e nella tavolozza, con quel rosso tendente al ruggine della manica dell'angelo; elementi che permettono di datare l'opera da anni successivi al 1635.

La Causa Picone nell'accettarne l'autografia, collega alla tela come probabile studio preparatorio un Nudo disteso, già nella collezione Ferrara Dentice.

L'allievo più importante partorito dalla costola del Giordano è Paolo De Matteis, (Piano Vetrale 1662 - Napoli 1728) che seppe evolvere il Barocco del suo maestro in una lieta e diafana visione, arcadica e classicistica; a lui il De Dominici, riconoscendone la statura, dedicò una trattazione a parte nelle sue celebri "Vite". La critica negli ultimi decenni ne ha scandagliato più a fondo lo stile e la personalità e l'artista oramai è emerso come il più esemplare precorritore dei tempi moderni e come il più significativo battistrada della nuova pittura napoletana prima dello scadere del secolo. Oggi il De Matteis occupa un posto di primo piano nel panorama delle arti figurative partenopee di fine secolo ed ha superato in bellezza il giudizio poco lusinghiero che ebbe nei suoi riguardi la Lorenzetti, la quale, nello stilare il catalogo della mostra su tre secoli di pittura napoletana nel 1938, lo definì stanco ripetitore dei modi del Giordano ed emulo impari del Solimena.

Gli studi più recenti collocano la sua figura in maniera originale ed indipendente a confronto dei due "campioni" della cultura figurativa napoletana tra Seicento e Settecento; anzi, riguardo ai suoi rapporti col Solimena, gli studiosi riconoscono unanimemente che il De Matteis con grande anticipo avviò un discorso di classicizzazione dell'esperienza barocca. Il Solimena infatti accrebbe, con lo studio dei modi pittorici del De Matteis, l'interesse verso quei canoni proposti dal Maratta, cui aveva spiritualmente già aderito, attraverso la frequentazione di circoli letterari napoletani fautori di un neopetrarchismo.

Unica eccezione di dipinto non seicentesco del libro è costituito dall'Allegoria della notte (tav. 22), pervenuta assieme ad altri quadri napoletani nel 1864 con il legato Silguy al museo di Quimper, databile sul finire del secondo decennio del XVIII secolo per palpabili affinità stilistiche con schemi compositivi tipici della decorazione tardo barocca con temi e soggetti profani dal complesso significato allusivo, moraleggiante, encomiastico e celebrativo, soluzioni già sperimentate dal pittore in precedenti dipinti di matrice marattesca, confermando esiti di forzata chiarezza compositiva e di studiata evidenza formale, che anticipano tendenze e soluzioni della stanca produzione finale.

Francois De Nomè (Metz 1593 - Napoli 1640 circa) è pittore di cataclismi propenso alla divagazione fantastica, all'estro ed alla stravaganza inventiva, specializzato in capricci architettonici dominati da una tensione surreale metafisica, che ha dato luogo a più di un tentativo di spiegazione in chiave psicoanalitica.

Amante del meraviglioso e del sorprendente egli trasfuse tutto ciò nella sua pittura fantastica. Intenso fu il rapporto di scambio culturale con la colonia fiamminga di Napoli, con il Croise, maestro del Sellitto e con vari manieristi nordici quali il Lawers e lo Swanenburgh conosciuto a Napoli.

Nella sua scia lavorano una serie di seguaci ed imitatori che solo gli ultra specialisti riescono a distinguere e tra i quali segnaliamo il Maestro di Malta.

Gli Inferi (tav. 23) del museo di Besançon è tra i quadri più spettacolari del De Nomè per l'esagitato affollamento delle figure e per la cupa atmosfera oltremontana che si respira.

Il genere "infernale" fu diffuso a Napoli dallo Swanenburgh e da Jan Brueghel dei Velluti che è presente a Napoli già nel 1590, come documentato dal D'Addosio.

Tali dipinti avevano a volte un'iconografia religiosa, altre volte mitologica. Spesso era compito dell'artista rappresentare nell'opera una sorta di punizione ammonitrice.

Nella tela del De Nomè è appena leggibile sulla sinistra la figura del diavolo a forma di serpente, che ci rinvia alle punizioni inflitte ai peccatori della religione cattolica, ma il centro della composizione è dominato dalle divinità greche, che ci mandano un messaggio di paganesimo.

Gli aspetti grotteschi dei personaggi ed il compiacimento e l'ostentazione delle sofferenze ci urlano un prepotente e terrificante messaggio sull'inutilità della vita, sulla vittoria della morte, sui misteri dell'aldilà, il tutto martellato dall'ossessivo dinamismo delle immagini, che sembrano animate da una frenetica energia infernale, con l'angoscia del buio che lentamente sommerge e sopravanza la luce.

Francesco De Rosa, detto Pacecco, (Napoli 1607 - 1656) attraverso una ragnatela molto complessa, scoperta grazie alle diligenti ricerche del Prota Giurleo, ha rapporti di parentela con molti pittori attivi in città nella prima metà del XVII secolo. È fratello della famosa Annella, moglie di Agostino Beltrano e secondo le malelingue «amica» di Massimo Stanzione, mentre un'altra sorella è moglie di Juan Do. La madre, diventata vedova, sposa in seconde nozze Filippo Vitale, presso la cui bottega il Nostro apprese i primi rudimenti del mestiere. Il padre Tommaso era anch'egli pittore, ancora tutto da riscoprire, in rapporto con Venceslao Coebergher e ciò potrebbe essere una buona traccia per comprendere certe nostalgie puriste di timbro manieristico che si riscontrano lungo tutta l'opera di Pacecco.

Gli antichi biografi indotti dalla convergenza di stile tra i due pittori ritenevano il De Rosa allievo di Massimo Stanzione, ma oggi la critica tende a credere che più che un vero e proprio discepolato è più probabile che il «divino Guido» per Pacecco abbia costituito una base puramente ispirativa.

Dallo Stanzione il Nostro derivò molti modelli compositivi e si nutrì della linfa classicistica di matrice emiliana che tendeva ad addolcire il naturalismo caravaggesco.

Maggiore importanza riveste viceversa l'alunnato presso il patrigno, la cui influenza è molto marcata nella giovanile Deposizione conservata al museo di San Martino, derivata dal noto dipinto di Filippo Vitale sito nella Chiesa di S. Maria Regina Coeli.

Documentate sono anche opere eseguite in collaborazione dai due artisti nel 1636 come la Gloria di Sant'Antonio da Padova dell'Arciconfraternita di Sant'Antonio in San Lorenzo Maggiore e la Madonna del Rosario con San Domenico e San Carlo Borromeo di San Domenico Maggiore.

Sempre del 1636 è il San Nicola e il garzone Basilio della Certosa di San Martino, la sua prima tela documentata, in cui ancora evidente è la sua prima formazione naturalistica mutuata dal

patrigno, ma l'impatto del dipinto è quasi una parafrasi da Stanzione, che ha prodotto un San Nicola per la chiesetta di San Nicolao a Milano. I modelli ed il gusto del colore derivano dall'opera del Domenichino presente a Napoli dal 1631, mentre i giochi di luce e le preziosità delle vesti sono tratti dall'«armamentario» della Gentileschi, giunta in città prima degli anni Trenta.

Divenne allora uno dei dominatori nell'affollato «limbo di provinciali orbitanti» che si contendevano a Napoli commissioni pubbliche e lavori privati. In questo settore Pacecco ottenne un notevole successo, poiché fu sempre molto richiesto dalla clientela laica, innamorata delle sue figure femminili nude, di grande bellezza, tratte da modelle «dotate di fascino e grazia tipicamente partenopea di colorito bruno nelle carni e di capelli neri» (Pacelli).

Lungo tutti gli anni Quaranta tutte le tele di Pacecco De Rosa presentano un equilibrio armonico della scena, un inconfondibile timbro cromatico ed un ritmo fluido ed incisivo dei contorni dei personaggi.

Sono di questi anni le sue opere più importanti: Diana e Atteone e Venere e Marte, conservati a Capodimonte, il Giudizio di Paride del Kunsthistorisches di Vienna e Giuseppe e la moglie di Putifarre in collezione Molinari Pradelli.

Molti dipinti sono purtroppo da anni lontani dall'Italia in musei e raccolte private americane come la grandiosa Strage degli innocenti del museo di Filadelfia o il Martirio di San Lorenzo nella Bob Jones University nel South Carolina.

Poche le opere di Pacecco firmate e datate, come pochi sono i documenti di pagamento, riferentisi al lavoro svolto per commissioni ecclesiastiche; tra queste un'Annunciazione del 1644 per la chiesa di San Gregorio Armeno, un San Tommaso di Aquino che riceve il cingolo della castità, firmato e datato 1652, nella chiesa di Santa Maria della Sanità ed un Battesimo di Santa Candida, per la chiesa di San Pietro ad Aram, documentato al 1654.

La sua corrente «purista» rimase attiva anche nel secondo scorcio del secolo ed avrà come protagonista indiscusso Francesco Di Maria, il «rivale» del grande Luca Giordano.

Negli ultimi anni della sua attività la tavolozza di Pacecco perse i toni squillanti, gli stridenti contrasti di colore, il luccicare vetroso dei dipinti della piena maturità, mentre molte sue tele presero la via della Puglia anche se non è documentato un suo viaggio in quella regione. Carlo Rosa, pugliese, frequentatore per anni della scuola stazionessa, collaborò a diffondere nella sua regione la maniera di Pacecco.

Il Ratto d'Europa (tav. 24) del musée de la Corse a Corte di Pacecco De Rosa richiama a viva voce altri dipinti dell'autore, in primis il Venere che trattiene Adone del museo di Besançon, col quale condivide la tavolozza smagliante e la resa espressiva delle figure.

Nella composizione il pittore si dimostra un caposcuola del purismo, alla costante ricerca di toni cromatici lucenti, di atteggiamenti di grazia manierata, leziosa e a volte stucchevole, con un'attenzione minuziosa alla resa dei particolari preziosi delle vesti, instancabile produttore di incarnati alabastrini di bellezza idealizzata, dalle vivide tinte simili a maioliche policrome o a smalti cloisonné, con un gusto formale assai vicino agli esempi del Sassoferrato.

Nei suoi dipinti di più alta qualità, come questo in esame, il purismo dello stile giunge ad

una tale sublimazione che l'evento narrato viene trasposto nei limiti di cadenze musicali di puro impresiosimento cromatico.

Giuseppe Di Guido è l'autore nel 1632 della parte bassa dell'Assunzione della Vergine nel soffitto cassettonato di San Gregorio Armeno e si può pensare a lui per dare finalmente un'identità al Maestro di Fontanarosa, un pittore che prende il nome dall'Ultima cena della parrocchiale di Fontanarosa alla quale si possono collegare numerosi altri dipinti in precedenza assegnati al Battistello ed a Filippo Vitale dal San Bartolomeo dei Gerolamini al San Giovanni Battista di collezioni Pisani a Napoli, oltre a numerosi dipinti transitati sul mercato.

Il San Sebastiano (tav. 25) della chiesa di San Michele a Digione, è un soggetto raffigurato più volte dal Di Guido, un pittore recuperato alla storia dell'arte grazie alle diligenti ricerche di Giuseppe Porzio.

Pur esprimendo cautela sull'autografia, giudicando il dipinto solo su foto, proporremo una datazione di poco precedente al 1640, perché notiamo nella composizione soluzioni già meno marcatamente in chiave naturalista e battistelliana, motivo per cui dovremmo essere già oltre il 1632, anno dell'intervento dell'artista in San Gregorio Armeno e probabilmente poco prima dell'Ultima cena della parrocchiale di Fontanarosa.

La grande notorietà di Aniello Falcone (Napoli 1607 - 1656) è legata alla pittura di battaglia, un genere che ebbe molto successo a Napoli nel Seicento, con una grande domanda da parte di una committenza laica e borghese ed una benevolenza da parte della Chiesa, con alcuni ordini, come i Domenicani, che richiedono agli artisti dipinti raffiguranti episodi di vittorie della Cristianità contro gli infedeli.

L'Oracolo fu il soprannome che si meritò il Falcone, autore di un particolare tipo di battaglia senza eroi, estrema personalissima interpretazione del messaggio caravaggesco in cui la mischia è la vera dominatrice della scena, ove si esprime sovrana l'instinguibile ferocia degli uomini, il tutto espresso con una tavolozza dai colori vivi e marcati, che danno l'impressione che il nostro artista abbia voluto con essi ricalcare l'asprezza dei combattimenti e l'animosità dei cavalieri.

Il suo successo internazionale fu favorito dall'opera di Gaspere Roomer, il suo mercante, grande collezionista d'arte, che inondò l'Europa con le sue battaglie, facendo crescere a dismisura la sua notorietà, il che gli permise di ottenere una prestigiosa commissione di una serie di tele con scene dell'antico mondo romano, oggi conservata al Prado. L'ordine gli fu affidato dal viceré, duca di Medina, per conto di Filippo IV e con lui collaborò la sua bottega quasi al completo: De Lione, Codazzi, Micco Spadaro, De Simone, nonché Cesare Fracanzano. Le tele seguendo un non ben identificato progetto iconografico, rappresentano l'apice del classicismo napoletano e risentono dell'influsso del Poussin e della sua cerchia romana.

Il riconoscimento e l'onore furono pari a quelli ottenuti alcuni anni prima da artisti del calibro di Lanfranco, Stanzione, Romanelli e Domenichino, chiamati ad abbellire il complesso del Buen Retiro a Madrid. Tuttora dibattuta è la questione di Falcone pittore di natura morta. Infatti numerosi sono gli inserti di natura morta che si ammirano nei suoi quadri, anche molto belli come quello celebre del Concerto del Prado.

L'esame dettagliato delle sue opere ci permette di seguire gradualmente lo svolgimento della sua attività artistica.

La Maestra di scuola, già presso le prestigiose collezioni Spencer ad Althorp House e Wildestein a New York ed oggi finalmente a Capodimonte, è forse la sua opera più antica nella quale è tangibile, come già rivelò Longhi, la conoscenza del Velazquez e lo stile dei caravaggisti a passo ridotto.

Di poco successiva la Battaglia del Louvre, datata 1631, costituisce un'autentica silloge della pittura naturalistica del terzo decennio a Napoli.

Dopo il 1635 l'influsso del Grechetto, presente in città, mutò notevolmente lo stile del Falcone, tanto che il suo famoso Concerto fu a lungo creduto opera dello stesso Castiglione.

La Fuga in Egitto del Duomo di Napoli, firmata e datata 1641, ci rivela l'influsso stanzionesco, anzi più precisamente guariniano stanzionesco come ben rivelò il Causa, che nell'Elemosina di Santa Lucia di Capodimonte ravvisò "un unicum della pittura napoletana, quasi un Le Nain di più smagliante e decantata tessitura cromatica, oltre che di ben diversamente marcata qualificazione plastica".

E poi il Martirio di San Gennaro nella Solfatara, ricordato dettagliatamente dalle fonti, solo da poco ricomparso sul mercato antiquariale ed oggi in collezione privata napoletana. Dipinto di eccezionale qualità, tra i più importanti del Seicento napoletano, per la monumentalità dell'impianto compositivo, per la definizione dei personaggi e per la ricchezza dei particolari.

Abile e prolifico come disegnatore, il Falcone è stato inoltre l'artefice a Napoli di numerose serie di affreschi: nel 1640 lavora nella cappella Sant'Agata in San Paolo Maggiore con risultati stilisticamente vicini alla Battaglia del Louvre; quindi esegue una serie di combattimenti e Storie di Mosè sulle pareti della villa Bisignano a Barra, in passato sfarzosa dimora estiva del suo mecenate Gaspare Roomer, il ricchissimo banchiere fiammingo, mercante di opere d'arte. Ed in tali affreschi, datati al 1647 e di recente riportati all'antico splendore, evidente è l'influsso del Poussin, a rafforzare l'ipotesi, in passato avanzata dalla critica, della presenza ispiratrice di numerosi lavori dell'artista francese nelle più famose collezioni napoletane. Il ciclo di affreschi con la Storie di Sant'Ignazio nella sacrestia del Gesù Nuovo, purtroppo gravemente danneggiati da un incendio del 1963, è collocabile nella piena maturità dell'artista entro il 1652 ed infine recentissima la scoperta nella chiesa di San Giorgio Maggiore, nascosto per quasi tre secoli dietro vecchi teloni settecenteschi, di uno splendido affresco raffigurante San Giorgio che, in groppa ad un cavallo impennato, lancia alla mano, affronta ed uccide il perfido drago.

La bottega del Falcone, in cui dal 1638 si tenne anche una vera e propria accademia di nudo, fu fucina di talenti e frequentata da quella folta schiera di artisti che divennero specialisti nella tematica del martirio dei santi a figure terzine, nei capricci architettonici, nei quadri di paesaggio e di battaglia e, secondo studi recenti, fu importante anche per la nascita e lo sviluppo della natura morta napoletana, perché frequentata oltre che dal Porpora, anche da Luca Forte. Un gruppo molto unito sia sul lavoro che fuori di esso, intrecciato da rapporti di amicizia e di parentela e che, secondo il fantasioso racconto del De Dominici organizzò nei giorni antecedenti la rivoluzione di Masaniello la cosiddetta Compagnia della morte, una setta segreta sorta con lo scopo di vendicarsi degli spagnoli che avevano abusato delle giovani donne napoletane. Numerosi erano gli artisti che componevano questa allegra e variegata brigata: Andrea ed

Onofrio De Lione, Carlo Coppola, Niccolò De Simone, Salvator Rosa, Marzio Masturzo, Domenico Gargiulo, Paolo Porpora, Giuseppe Marullo, Cesare e Francesco Fracanzano, Andrea e Nicola Vaccaro e il bergamasco Viviano Codazzi. I componenti di questo gruppo avrebbero, "armati di spada e di pugnale", vendicato i torti subiti dalle giovani pulzelle napoletane, mentre di notte "ritirati in casa a dipingere con forza di lume artificiale, per lo quale Carlo Coppola ne restò cieco" (De Dominici).

Il racconto del biografo settecentesco è molto probabilmente inventato o quanto meno esagerato, però testimonia dello spirito di corpo che animava questo gruppo di pittori, che lavorava in un settore non trascurabile della committenza laica cittadina, che richiedeva in gran copia quadri di genere, stanca di soggetti religiosi e devozionali.

La Battaglia (tav. 26) del Falcone conservata al Louvre dal 1793 faceva parte della collezione di Luigi XIV e costituisce uno dei capolavori dell'artista. Firmata e datata 1631, nonostante la cronologia così alta, sicuramente è stata preceduta da altre prove, perché mette in mostra un pittore già padrone di mezzi espressivi notevoli, in grado di inquadrare il combattimento tra Turchi e Cristiani in una complessa ed aggrovigliata composizione, collocata su piani diversi e con le figure ben definite e caratterizzate.

Si può ravvisare nella composizione le caratteristiche che segneranno sempre le battaglie del Falcone: l'attacco che si svolge in primo piano, mentre sullo sfondo avvengono una serie di episodi minori.

Ad Autun, donati nel 1948 al museo Rolin da Eugene Chevalier, sono conservati due piccoli pendant tradizionalmente attribuiti a Micco Spadaro, che raffigurano un'Imboscata (tav. 27) ed un Martirio di San Sebastiano (tav. 28).

Già nel 1988 Brejon de Lavergne li spostò in scuola napoletana del XVII secolo, per diventare poi, in occasione della mostra sulla pittura napoletana seicentesca tenutasi a Montpellier nel 2015, autografi falconiani; ipotesi che ci trova parzialmente consenzienti, perché in entrambi i quadri si possono apprezzare caratteri del celebre Oracolo delle battaglie, dalle groppe poderose dei cavalli al cielo azzurro solcato da nuvole minacciose, alle colline che si intravedono sullo sfondo, identiche a quelle che compaiono identiche in disegni e dipinti del Falcone. Certamente errata la diversa datazione (1630 il primo, 1646 il secondo) indicata nelle schede del catalogo, trattandosi di pendant.

Giacomo Farelli, (Roma o Napoli 1629 - Napoli 1706) vicino alla cultura del Di Maria nella fase iniziale della sua carriera, si avvicina poi gradualmente al Giordano cominciando ad impreziosire le sue pitture ed infondendo «nobiltà alla sua nuova maniera con l'usare tinte dolci e piene di morbidezza» (De Dominici). Giungerà poi nella piena maturità ad una sorta di neo michelangiolismo.

Il Farelli, secondo il De Dominici, giunse giovane a Napoli ed è all'opera dal 1651, mentre nel 1652 dona sapientemente la sua tavolozza nel S. Antonio da Padova per la SS. Trinità dei Pellegrini; di poco successivo è il Cristo che appare alla Vergine della Galleria di Dresda, dove la sua primigenia matrice vaccariana comincia a manifestare i primi cedimenti verso i modi

fracanzaniani. Poscia il Farelli si recò in Abruzzo al seguito del duca d'Atri, ove realizzò gli affreschi per la sua galleria, oggi perduti.

Il periodo abruzzese richiede ancora approfondimenti da parte della critica e può riservarci ulteriori sorprese con opere che possono essergli assegnate. Quasi certamente al periodo abruzzese appartengono i due pendants Venere e Adone e Bacco e Arianna, già in collezione Araneo a Melfi.

Il 1664 è l'anno di maggiore contatto ed emulazione con l'arte del Giordano, del quale utilizza la vivacità cromatica per la più nitida definizione delle figure. Nel 1671 lavora agli affreschi ai SS. Apostoli, infondendo nei corpi inondati di luce una dilatazione materica.

Nel 1672 completa la grande tela per l'altare maggiore della chiesa della Redenzione dei captivi, nella congrega intitolata a Santa Maria della Mercede, mentre nel 1673 vanno collocati la Morte della Vergine e la Nascita di Maria nella chiesa di San Giuseppe a Chiaia.

Dopo un lungo periodo nel quale la critica non è in grado di assegnare all'artista opere con certezza, giungiamo al 1693, quando il Farelli esegue i due grandi affreschi nel Palazzo comunale di Pisa: Il trionfo delle Baleari e l'Impresa di Sardegna, una rarità iconografica nel catalogo dell'autore aduso a trattare unicamente soggetti sacri. Coeve ai grandi affreschi pisani le due Stragi degli innocenti conservate a Siviglia e nella prefettura di Pisa, in deposito dagli Uffizi di Firenze.

In questi ultimi lavori, che a lungo la critica ha erroneamente collocato al 1663, l'influsso di un neo michelangiolismo nei nudi e nelle pose statuarie delle figure è lampante.

Negli anni la vena artistica del Farelli tende a scemare, come si evince dalla circostanza che egli riutilizza dei cartoni per riproporre pedissequamente gruppi di figure.

Muore il 26 giugno 1706 all'età di 77 anni.

Sul dipinto (tav. 29) attribuito al Farelli del museo di Nantes riportiamo quanto scritto nella nostra monografia sull'artista (pag. 27 - 28): "Un quadro raffigurante un Cristo morto venne presentato alla mostra Barocco mediterraneo come autografo del Farelli dal Loire, confortato da un parere di Spinosa. Lo studioso precisò alcuni punti in comune con opere certe dell'artista, in particolare tenne a sottolineare *nello stupefacente scorcio del corpo di Cristo che sbarra la tela in diagonale e dietro al quale appare misteriosamente il viso della Vergine, le cui dita sono definite dal gioco di luce e ombra, il profilo del naso, le unghie chiaramente disegnate e gli occhi incavati a mandorla, sono gli stessi tratti fisionomici che compaiono in opere documentate dell'artista come il San Gaetano che intercede per la peste del 1656 nella chiesa dei SS. Apostoli o la Strage degli innocenti del museo di Hannover.*

Un parere diametralmente opposto espresse in seguito il Pavone il quale affermò: *la tela francese non trova giusta collocazione all'interno della produzione del Farelli, in quanto non si evidenziano i tratti tipici dell'artista rivolti a circoscrivere le forme e a modularle secondo un timbro chiaroscurale ben calibrato. In particolare la resa cromatica della quale si avvale nella definizione della testa della Vergine risulta del tutto aliena dalla tavolozza del Farelli.*

Personalmente riteniamo che la tela sia ancora da considerarsi sub iudice, per cui va sospesa anche l'ipotesi di attribuire al pittore un San Sebastiano nel castello di Villandry appartenente alla collezione Carvallo o una Maddalena penitente transitata a Londra da Christie's nel 1997".

Paolo Finoglio (Orta di Atella 1590 circa - Conversano 1645) è una personalità artistica complessa il cui stile si situa a metà strada tra tardo manierismo e naturalismo caravaggesco, fece l'apprendistato presso Ippolito Borghese e su di lui esercitò un influsso determinante il Caracciolo, conosciuto durante i lavori nella Certosa di San Martino, dove il Nostro eseguì dieci lunette dedicate a santi fondatori degli ordini religiosi, che documentano la sua adesione al movimento post caravaggesco.

Prima del 1626 la sua opera si può ricapitolare nelle dieci lunette raffiguranti i fondatori degli ordini religiosi nella Sala Capitolare (1620-1626) della Certosa di San Martino a Napoli, che mostrano una sapiente amalgama di tardo-manierismo e stile caravaggesco. La Circoncisione (del 1626), sempre nella Sala Capitolare, rivela la forte influenza di Battistello Caracciolo, come pure il primo importante affresco del Finoglio, la decorazione della cappella di San Martino, nell'omonima Certosa, con scene della vita del santo, che facevano da accompagnamento all'altare di San Martino del Caracciolo che già si trovava nella cappella. L'influenza di Caracciolo resta anche in opere successive, come ad esempio il battesimo di San Celso (ca. 1635) presso la Cattedrale di Pozzuoli.

La preziosa resa dei dettagli di gusto tardo-manierista, combinata con gli effetti di luce caravaggeschi sono visibili anche in varie versioni dell'Immacolata Concezione (1629-30); a Napoli in San Lorenzo Maggiore; ad Airola, presso la chiesa dell'Annunziata; a Montesarchio, presso San Francesco) ed anche nel dipinto della Vergine con i santi Margherita, Bernardo e Antonio da Padova (1634) per la chiesa dei Santi Bernardo e Margherita a Fonseca a Napoli e l'Annunciazione (ad Airola, presso la chiesa dell'Annunziata).

Intorno al 1635 si trasferisce in Puglia, tra Monopoli e Conversano, dove vive e lavora fino alla morte avvenuta nel 1645, impreziosendo la sua pennellata grazie all'apporto di nuovi fermenti vandychiani e neoveneti.

Fuori della Campania spiccano le famose opere, di influenza caravaggesca, realizzate a Conversano presso la corte di Giangirolamo II d'Acquaviva (detto il Guercio delle Puglie): il famoso ciclo delle Scene della Gerusalemme liberata di Torquato Tasso. Si tratta del ciclo più importante del Seicento italiano dedicato al famoso poema di Tasso, nel quale si mettono in primo piano i protagonisti della riconquista di Gerusalemme, i loro duelli, i loro amori. Sempre a Conversano, nella chiesa dei Santi Medici Cosma e Damiano, cinque dei sei altari che arricchiscono le navate sono sormontati da tele di Paolo Finoglio. Altro esempio delle capacità artistiche del pittore è la ricca decorazione della volta: cornici aggettanti sormontate da puttini la dividono in 11 scomparti contenenti, ognuno, un affresco. Incastonati nei quattro angoli del soffitto, gli stemmi degli Acquaviva d'Aragona perpetuano il valore ed il nome del nobile committente.

Il dipinto dell'Immacolata Concezione (tav. 30) del Finoglio conservato a Lilla raffigura un tema che, per quanto tramutato in dogma soltanto nel 1854, fu prediletto dalla pittura europea dopo il Concilio di Trento. Tra i pittori napoletani molti si sono cimentati con questa iconografia, regalandoci splendide pale d'altare, come Cavallino, De Bellis, De Rosa, Cesare Fracanzano, Mellin, e lo stesso Ribera.

Il Finoglio ha trattato questo tema cinque volte, dimostrandosi, come ci confermano numerosi documenti d'archivio, abile mercante di quadri, oltre che sommo pittore.

L'Immacolata del museo di Lilla è quasi identica a quelle di Airola e della sacrestia di San Lorenzo Maggiore a Napoli. Essa è ricca di raffinati effetti cromatici, dal blu d'oltremare che vira verso il verde, alle soffuse tonalità brune in cui risplendono dei bianchi di grande effetto. La figura della Vergine è resa con imponente monumentalità impregnata da un vivo dinamismo, che richiama lo stile del Battistello, un punto di riferimento fondamentale per il Finoglio. La miriade di angioletti intorno alla Vergine infonde un'aria di serenità alla composizione, realizzata nel pieno rispetto delle regole canoniche prescritte agli artisti che si confrontavano con l'iconografia.

Tra gli stranieri attivi a Napoli Louis Finson (Bruges ante 1580 - Amsterdam 1617) è da tempo noto alla critica, non solo come artista ma anche come mercante di quadri; egli fu infatti proprietario della celebre Madonna del Rosario del Caravaggio, rifiutata dai committenti perché giudicata indecorosa ed oggi a Vienna e di una perduta Giuditta ed Oloferne, della quale ci ha lasciato una copia conservata nel museo del Banco di Napoli. Egli prese per moglie una napoletana e fu presente in città a partire dal 1604 e certamente fino al 1612, quando firma l'Annunciazione di Capodimonte con la dizione fecit in Neapoli. La sua pittura è secca ed elementare, compendiaria nel disegno e poco attenta ai problemi della luce, con una predilezione per il dettaglio aneddótico. Egli aveva, come pochi altri pittori, libero accesso allo studio del Caravaggio e tra le sue tele replicò numerose volte la Maddalena Klain, nella quale aggiunse il dettaglio di un teschio assente nell'originale.

Della celebre Maddalena in estasi, eseguita dal Caravaggio ed oggi perduta esistono numerose copie antiche di poco differenti tra loro e tra queste due se ne conservano in Francia: una di anonimo a Bordeaux ed una (tav. 31), firmata per esteso, di Louis Finson nel museo di Marsiglia.

Abbiamo accennato nella biografia dell'artista che il Finson esegui più copie dell'originale caravaggesco, a volte aggiungendo dei dettagli, come il teschio, presente nella tela in esame e secondo le fonti assente nel quadro del Merisi o variando la definizione del drappaggio rosso nella parte bassa della composizione.

Nella spettacolare Resurrezione di Cristo (tav. 32), firmata per esteso e datata 1610, ad Aix en Provence, il Finson fornisce un documento importante per la diffusione del caravaggismo, non solo a Napoli, ma anche nel sud della Francia.

Come sottolineò il Longhi, la tela si ispira alla famosa composizione eseguita dal Caravaggio per la cappella Fenaroli della chiesa di S. Anna dei Lombardi, di cui parlano numerose fonti, ma purtroppo perduta. La figura del Cristo risorto troneggia maestosa, mentre gli armigeri, con corazze ed elmi luccicanti, assistono increduli alla scena.

Francesco Fracanzano (Monopoli 1612 - Napoli 1656?), possiede una personalità artistica più ricca ed articolata del fratello, di cui è più giovane di sette anni ed il suo percorso attende ancora uno studio approfondito che dirimi dubbi ed incertezze attributive, soprattutto della fase

giovanile. A Napoli sposò la sorella di Salvator Rosa ed ebbe un figlio, Michelangelo, anche egli pittore, il cui catalogo è ancora tutto da definire.

Il Bologna nel ricostruire il suo catalogo gli ha assegnato, tra il 1630 ed il 1632, una serie di dipinti precedentemente assegnati al Maestro dell'Annuncio ai pastori, dal Figliuol prodigo del museo di Capodimonte all'Uomo leggente del museo Castromediano di Lecce, ma questa proposta non è stata accolta unanimemente, per cui la questione è ancora sub iudice.

La sua prima opera documentata, di recente identificata è il San Paolo eremita e Sant'Antonio Abate della chiesa di Sant'Onofrio dei Vecchi, firmato e datato 1634, di chiara ispirazione riberiana.

Generalmente al 1635 sono collocate le tele con Storie di re Tiridate, conservate nella chiesa di San Gregorio Armeno, anche se per via documentaria debbono essere spostate in avanti di alcuni anni, come già supposto da alcuni studiosi in base a mere considerazioni stilistiche. I dipinti rappresentano senza dubbio il suo capolavoro e sono tra i vertici del Seicento napoletano. In esse il Fracanzano si mostra già padrone di una tecnica matura, con una forza di rappresentazione della realtà che, pur discendendo da Ribera, è però già diluita in un pittoricismo caldo di ascendenza neoveneta e cortonesca. Appartengono a questo periodo d'oro anche altri due dipinti firmati: la Santa Caterina d'Alessandria della sede romana dell'Inps ed il Bacco di Capodimonte, del quale esistono numerose altre versioni autografe tutte di altissima qualità.

Un contatto con l'ambiente dei caravaggisti francesi e fiamminghi operanti a Roma si apprezza in opere come la Negazione di Pietro, in collezione Boblot a Parigi o nella Vocazione di San Matteo di collezione romana, mentre un'altra tela interessante è l'Ecce homo, firmato e datato 1647, in collezione Harris a New York.

Tra le opere pugliesi, da ricordare una serie di Apostoli nel convento di San Pasquale a Taranto. Negli ultimi anni la sua produzione subisce un'involuzione ed egli si ripeterà con moduli di stanca accademia ad eccezione del Transito di San Giuseppe, eseguito nel 1652 per la chiesa della Trinità dei Pellegrini, nel quale è evidente un rinnovato vigore espressivo.

A Bastia, nel museo municipale d'arte e di storia si conserva un inedito di Francesco Fracanzano: Achille e le figlie di Licomede (tav. 33), collocabile cronologicamente al 1640, poco dopo l'esecuzione delle due celebri pale di San Gregorio Armeno.

La composizione trasuda l'influsso riberiano, addolcito però dalle più moderne correnti pittoricistiche di indirizzo vandichiano.

Sullo sfondo un cielo luminoso, mentre al centro i personaggi si affollano, definiti con larghe e grasse pennellate; un caldo colore che richiama alla mente i cinquecentisti veneti avvolge tutta la scena, rendendo ancora più preziosa la vasta gamma cromatica.

Domenico Gargiulo, (Napoli 1609 - 1672) detto Spadaro dal mestiere del padre, che fabbricava spade, è senza dubbio l'allievo più importante del Falcone nella cui bottega entrò nel 1628. In alcuni filoni iconografici infatti, quali le scene di martirio, le favole narrate in figure terzine nei palcoscenici inventati dal Codazzi, nei quadri di storia e cronaca cittadina e principalmente nella pittura di paesaggio è da considerarsi, oltre che un innovatore, un vero e proprio caposcuola, la cui opera troverà epigoni ed imitatori ben oltre il secolo XVII.

Egli amava ritrarre i tumultuosi avvenimenti della Napoli vicereale: eruzioni, epidemie e rivolte, indagati con occhio attento al più piccolo dettaglio ed alle stesse fisionomie dei protagonisti, inoltre paesaggi intricati e misteriosi rappresentati con rara maestria, angoli suggestivi di rocce, marine brulicanti di barche e pescatori.

Dall'attento studio delle stampe del Callot e di Stefano della Bella, che circolavano nell'ambiente falconiano, prese ispirazione per le sue caratteristiche figurine allungate con la testa piccola e per il modo di assemblare i personaggi nelle composizioni più affollate.

La presenza al suo fianco nella bottega del Falcone del giovane Salvator Rosa lo incoraggiò a dipingere i suoi primi paesaggi e le sue prime vedute. Egli inoltre entrò in contatto con la pittura fiamminga ed olandese, che poté conoscere sia a Napoli nelle grandi collezioni private, oppure in un ipotetico viaggio a Roma non documentato.

Prende ispirazione dalla cerchia dei Bamboccianti: Cerquozzi, Sweerts e Miel, come certa è la sua conoscenza di Lorrain, Dughet e del giovane Poussin.

Da quest'amalgama nasce il Gargiulo paesaggista, tra i massimi del secolo, con un'attività durata quasi quarant'anni e quindi attraversando tutte le correnti pittoriche dell'epoca dal naturalismo al pittoricismo.

Dal 1635 al 1647 il Gargiulo collaborò col Codazzi, bergamasco, specialista in architetture fantastiche, che il nostro pittore animerà con figurine vivacissime. Un sodalizio durato quasi quindici anni, cementato da una fraterna amicizia, che riscosse un enorme successo tra una folta clientela di collezionisti privati ansiosi di abbellire le proprie dimore con quadri di piccolo formato dei due pittori.

Nel quinto decennio un vicendevole scambio culturale si ebbe tra il Gargiulo e lo Schonfeld, un pittore tedesco che soggiornò a Napoli per oltre dieci anni, specializzato in soggetti biblici e scene di martirio.

Un lungo rapporto di lavoro è documentato tra lo Spadaro ed i frati della Certosa di San Martino: nel 1638 affresca il coro con Scene bibliche e Storie dei Certosini su finti arazzi, in seguito, dal 1642 al 1647, è incaricato di affrescare il Quarto del Priore con una serie di paesaggi in cui si nota l'influsso della pittura nordica. Il Gargiulo continuerà ad avere un rapporto preferenziale con i monaci della Certosa, ove troverà rifugio e salvezza durante la terribile peste del 1656, che decimò la popolazione napoletana e spazzò via un'intera generazione di pittori.

Al termine del calamitoso morbo volle rappresentare lo scampato pericolo in un gigantesco ex voto Rendimento di grazia, ricco di sessantotto personaggi tutti rappresentati con precisione fisionomica, dal cardinale Filomarino allo stesso pittore, che ci fornisce in questa tela il suo unico autoritratto, ai monaci dai volti rubizzi e giocondi e dallo sguardo stralunato.

Fece parte anche lui, nel 1635, come altri artisti della cerchia falconiana, della grande commissione per abbellire il palazzo del Buen Retiro di Filippo IV a Madrid, ove lasciò più di un dipinto e numerosi disegni, con soggetti di storia dell'antica Roma, oggi conservati al Prado.

Nelle pale d'altare a figure grandi il Gargiulo non si esprime a grossi livelli e nelle poche con certezza attribuitegli dalla critica quali l'Ultima cena del 1641 nella chiesa della Sapienza e la Madonna con Bambino e Santi per Donnaromita è da considerarsi semplicemente un minore stanzionesco. Ben altra qualità il Gargiulo raggiunge nei quadri di storia e cronaca napoletana, popolati da santi, eroi e gente della plebe, prelevati dalla coloratissima realtà dei vicoli

napoletani. Tra questi ricordiamo la Rivolta di Masaniello, Piazza Mercatello durante la peste del 1656, l'Eruzione del Vesuvio, il Largo di Mercato e tanti altri quasi tutti conservati nel museo di San Martino. In tutte queste tele il pittore ebbe modo di manifestare le sue doti di brillante illustratore della vita cittadina ed una partecipazione sentimentale ai destini di Napoli e dei napoletani; il tutto attraverso un uso raffinatissimo e personale di macchie cromatiche, dal denso impasto con una pennellata libera, grassa, estrosa, efficace nel descrivere i tempestosi sentimenti dell'animo umano e lo scorrere ineluttabile degli avvenimenti.

Scampato alla peste il Gargiulo lasciò la Certosa e proseguì la sua attività fino agli ultimi anni della sua vita come è testimoniato da una polizza di pagamento del 1670, reperita nell'archivio del Banco di Napoli, in cui il pittore riceve trenta ducati per un quadro raffigurante San Gennaro, di palmi 4x5, forse quello oggi in collezione della Ragione a Napoli.

Alla fine della trattazione sulla vita e sulle opere di Domenico Gargiulo bisognerà cominciare a correggere la sua data di morte, tradizionalmente ritenuta il 1675, da una lettera informativa sullo stato delle arti a Napoli fatta conoscere dal Ceci, che Pietro Andreini inviò al cardinale Leopoldo De Medici, in cui dichiarava che "Micco Spadaro, pittore di figurine e paesi, morì che sono tre anni". Il Ceci riteneva che tale nota fosse stata inviata nel 1678, ma grazie alle ricerche del Ruotolo (1982) si è identificata la data esatta nel 20 settembre 1675, per cui l'anno della morte deve retrocedere al 1672.

Discepoli ed imitatori il Gargiulo ne ebbe tanti, a giudicare anche dall'enorme numero di quadri che continuamente ed erroneamente gli vengono attribuiti.

L'incontro al pozzo di Eliezer e Rebecca (tav. 34) del museo di Nancy differisce dalle altre versioni del medesimo soggetto eseguite dal Gargiulo sotto il profilo compositivo; infatti esso nella tela francese risulta imperniato sul folto gruppo di figure intorno al pozzo, che occupa i due terzi della scena, lasciando più libero spazio all'inserzione paesaggistica.

Palpabile è l'influsso del Cavallino e più indirettamente dello Stanzione.

Il Sestieri, nel datare il dipinto all'inizio degli anni Quaranta, ha sottolineato la vicinanza stilistica con i modi del De Leone, compagno di Micco nella bottega del Falcone, "per quella raffinatezza quasi eccessiva di modi, atteggiamenti ed espressioni, con cui i due protagonisti e le figure di contorno sono rappresentate, quasi come su un palcoscenico teatrale".

Nel museo di Bourges si conserva un Martirio di S. Agata (tav. 35), che fu presentato come autografo alla mostra Seicento le siecle de Caravage dans les collectiones francaises, tenutasi a Parigi e Milano nel 1988-89. In quella occasione furono sottolineate nella composizione peculiarità proprie dell'artista dalla tipologia formale alla gestualità dei personaggi.

In seguito Sestieri, nella sua monumentale monografia sul pittore, scritta in collaborazione con la Daprà, ha messo in dubbio l'autografia, collocando il dipinto ai primi del Settecento in ambito veneto ed indicando l'autore tra i partecipanti ai rinnovamenti introdotti dal Ricci all'inizio del secolo.

Il Martirio di S. Lucia (tav. 36) del museo di Beauvais è uno dei tanti eseguito dal Gargiulo, specialista di questo genere che incontrò grande successo a Napoli nel IV e V decennio del

Seicento. Esaminando attentamente la composizione possiamo notare nelle figure in primo piano un'impostazione naturalista, sia nel carnefice in primo piano che nei poderosi buoi, mentre nello sfondo paesaggistico sono richiamati i suoi lavori nella Certosa di San Martino. Suggestivo l'inquadramento della scena "con un deciso contrasto chiaroscurale tra i primi piani in ombra ed il resto delle figure e del paesaggio illuminati da una luce solare" (Sestieri). La collocazione cronologica dell'opera è intorno al 1640. Nel museo di Orleans esiste un disegno preparatorio che oggi la critica più avvertita tende ad assegnare ad un seguace.

Il dipinto raffigurante S. Agata e San Pietro (tav. 37) è stato esposto alla mostra di Montpellier sul secolo d'oro della pittura napoletana, attribuito da Spinosa ad una collaborazione tra Artemisia Gentileschi e Bernardo Cavallino.

Esso fu acquistato dal marchese Pietro Campana a Roma nel 1861 destinato al museo di Napoleone II a Parigi, in seguito, dopo una permanenza nel museo di Lille, a partire dal 1863, dal 1962, è conservato presso il museo municipale di Nevers.

Il primo a studiarlo è stato nel 1988 Brejon de Lavarnée, che lo riconobbe come opera di un pittore napoletano, in seguito è passato da Niccolò De Simone ad Antonio De Bellis, per arrivare all'ipotesi più recente di Nicola Spinosa.

Davanti a tanti dubbi riteniamo per il momento che debba essere assegnato ad un ignoto napoletano.

Luca Giordano (Napoli 1634 - 1705) è il più grande tra i pittori napoletani del Seicento.

Le sue prime opere risalgono agli anni '50, segnate da una profonda influenza che la pittura napoletana subì dopo il passaggio di Caravaggio. Successivamente, i biografi del tempo riferiscono che il padre lo mandò a disegnare le opere più rare delle chiese e gallerie di Napoli e che poi lo condusse con sé a Roma per farlo studiare le opere antiche.

Apprendista presso il Ribera a Napoli per nove anni, si perfezionò a Roma nel disegno. In giovane età frequentò Pietro da Cortona e altri pittori della corrente neo-veneta. Nei soggiorni di Roma entra in contatto con i capolavori di Michelangelo, Raffaello, dei Carracci e Caravaggio, applicandosi a riprodurli. Tuttavia, non contento di ciò che gli offriva la città eterna, volle trasferirsi al nord. Vide perciò a Parma le opere del Correggio e del Veronese.

Resta un evento, meglio contestualizzato a posteriori dalla critica, il soggiorno a Venezia (1653 e 1667): oltre alle prime commissioni pubbliche, i quadri del Giordano risultarono "rinfrescati" dalla luce e dal colore dei quadri dei vedutisti veneziani. Quando tra il 1662 e il 1664 il marchese Agostino Fonseca ordinò sei quadri tramite i suoi intermediari a Napoli, egli si presentò a Venezia con i connotati "ribereschi". Tra la fine del 1664 e gli inizi del 1665 il Fonseca invitò poi Giordano a Venezia. In questo viaggio di lavoro produsse varie opere per privati e per edifici di culto, assecondando i desideri della committenza. Si procurò, inoltre, in questo periodo altre commissioni, come la pala con l'Assunzione della Vergine per la chiesa di Santa Maria della Salute che sarà eseguita nel 1667 e spedita da Napoli dove era tornato nell'estate del 1665.

Questi viaggi consentirono al pittore di approfondire la propria carica espressiva in direzione veneta e di tradurre in pittura, con notevole fantasia e creatività, la moderna concezione

barocca con l'illimitata estensione del tempo e dello spazio, l'infinità continuità di ogni vicenda umana. Giordano riuscì a tradurre fantasticamente in trasparenze luminose e immagini variopinte l'inarrestabile spettacolo di luci, forme e colori attraverso cui realtà naturale e mondo spirituale si manifestavano agli occhi e al cuore prima che alla mente e alla ragione; da napoletano inquieto e sognante riuscì a riprodurre in pittura realtà e fantasia, natura e immaginazione, sensazioni ed emozioni.

Nel 1671 è chiamato ad affrescare la cupola della Chiesa di San Gregorio Armeno, nel 1677-1678 la volta della chiesa dell'Abbazia di Montecassino, nel 1678 la cupola di Santa Brigida, nel 1679 la navata di San Gregorio Armeno, che richiesero la collaborazione di più allievi e il supporto dei modelli ribereschi, rubensiani, veronesiani e cortoneschi, che aveva sedimentato nel corso degli ultimi anni. Tra il 1663 e il 1678 molte opere di carattere profano di Giordano furono ordinate o acquisite a Napoli da privati collezionisti italiani, fiamminghi o spagnoli e nel 1677 diversi suoi dipinti giunsero a Firenze.

L'interesse che la pittura di Giordano aveva suscitato tra gli intenditori di Firenze aveva portato Filippo Baldinucci a richiedere all'artista la *Relatione* del 1681; successivamente ci furono un soggiorno a Firenze ed una grande quantità di commissioni tra cui l'affresco nella cupola della Cappella Corsini e la decorazione, per conto del marchese Francesco Riccardi, dei nuovi ambienti del Palazzo Medici Riccardi, palazzo già dei Medici, in particolare la volta della biblioteca e la galleria. I bozzetti di questo lavoro sono nella National Gallery di Londra.

I lavori iniziati nel novembre del 1682 furono interrotti nella primavera del 1683, perché Giordano dovette ritornare a Napoli per motivi di famiglia e ripresero nella primavera del 1685. Nella galleria Luca Giordano rappresentò la Glorificazione della dinastia medicea e le Vicende della vita umana. Gli episodi figurativi sono disposti liberamente in una narrazione continua, sviluppando ulteriormente le soluzioni di Pietro da Cortona a Palazzo Pitti e le idee espresse da Gian Lorenzo Bernini e tradotte in pittura dal Baciccio. Esse sono caratterizzate da dilagante luminosità ed esaltante ariosità, in una situazione irreali di sogni a colori, di incanto, di apparente naturalità, abitato da mitiche realtà e da immagini fantastiche dove si concretizza un irraggiungibile, ma essenziale ideale d'arte e di vita.

Con le opere realizzate a Firenze, gli incarichi di prestigio e le commissioni da parte di collezionisti, Giordano consegue un successo in ogni parte d'Italia e d'Europa. La sua pittura, ariosa e coinvolgente, di carattere sacro o profano, influenzerà l'attività di molti giovani pittori sia napoletani (Francesco Solimena, Nicola Malinconico, Paolo De Matteis) che fiorentini, veneziani e stranieri (Sebastiano Ricci, Corrado Giaquinto, Fragonard, Goya).

Nel 1684, mentre si trovava a Napoli, affresca la controfacciata della chiesa dei Girolamini con la *Cacciata dei mercanti dal Tempio*: l'opera è permeata da un senso di spazialità continua e infinita, rivelata dal fluire ininterrotto della luce attraverso la straordinaria varietà dei piani prospettici.

Dopo il soggiorno a Firenze, chiamato da Carlo II alla corte di Madrid, trascorse in Spagna il decennio 1692-1702.

Il Monastero dell'Escorial (dove dipinse nella volta dell'Escalera l'evento che diede occasione alla costruzione del monastero: l'esaltazione delle gesta di Carlo V e Filippo II, sovrapposto a un lungo fregio a olio su tela con la Battaglia di San Quintino), il Palazzo Reale di Madrid, il Palazzo

Reale di Aranjuez, la chiesa di San Antonio de los Alemanes (Madrid) e Toledo conservano parte dell'eredità artistica del pittore.

Luca Giordano fu popolare alla corte spagnola (infatti in questo periodo produce una grandissima quantità di dipinti su tela, su rame e a fresco di soggetto sacro o profano) tanto che il re gli concesse il titolo di "caballero".

Tornato a Napoli nel 1702 l'artista, quasi settantenne, continuò a lavorare con lo stesso incessante furore creativo.

Le sempre più numerose commissioni lo indussero ad avvalersi di un'affollata bottega. Aiuti e collaboratori sviluppavano "in grande" disegni e bozzetti forniti dal maestro, completavano opere solo iniziate da quest'ultimo, mentre in molti casi il Giordano si concedeva di intervenire, con qualche colpo di pennello al termine del lavoro svolto dagli allievi.

Inoltre, Giordano, continuò a rinnovare la sua produzione artistica con forti contrasti chiaroscurali, dai toni bruciati o caliginosi, come nelle tele alla Chiesa di Santa Maria Egiziaca a Forcella, nella chiesa dei Girolamini, nella chiesa di Santa Maria Donnaregina Nuova e per alcune chiese romane. Oppure, si rinnovò con il dilagare di materie cromatiche sempre più lievi e delicate, come nella decorazione a fresco del cupolino della Cappella del Tesoro nella Certosa di San Martino, in cui raffigura il Trionfo di Giuditta al centro, ed intorno altre storie dell'Antico Testamento.

Nel 1705 Luca Giordano morì a Napoli.

Il Martirio di San Pietro (tav. 38) del museo di Ajaccio si trovava nella collezione del cardinale Fesch. Esso appartiene alla vena iberiana, più tenebrista del Giordano, caratterizzata da una predominanza di toni scuri, di rossi violacei e bruni terrosi e da una fattura che mantiene visibili le pennellate, in particolare sul corpo del santo, sulla barba e sui capelli resi con piccoli tocchi. Alcune figure riprendono prototipi iberiani, dal boia che sostiene la croce a quello di destra dalle rughe molto marcate, il cromatismo viceversa è più giordanesco, con il rosso delle carni che assume un aspetto vinoso, dominato da toni stridenti e non ha la luminosità del pennello del valenzano. Il dipinto in via ipotetica può essere datato intorno al 1650.

Il Filosofo (tav. 39) del museo di Besançon fu acquistato da Daguet nel 1845, quando era tradizionalmente attribuito a Ribera, in seguito Voss lo ha restituito a Giordano e la rettifica è stata resa pubblica da Laclotte nel 1962. Il soggetto raffigurato può essere identificato con Chilone sulla base della scritta sulla copia antica che fa parte della serie in collezione Ventura ad Acquaviva.

Il San Domenico (tav. 40) del museo di Nantes proviene probabilmente da una chiesa napoletana dove, per le sue dimensioni, adornava l'altare del transetto o di una cappella laterale. Il pittore ha creato un'impaginazione particolarmente movimentata con la figura del santo posta al centro di un triangolo costituito da tre demoni. Il carattere teatrale della composizione, frequente nei lavori eseguiti tra il 1655 ed il 1660, costituisce la trasposizione in un linguaggio barocco della lezione appresa dai grandi maestri veneti del Cinquecento, attraverso la intermediazione di Mattia Preti.

Il Giordano dovrebbe essersi oramai allontanato dalle suggestioni iberiane, anche se in

questa tela, connotata da forti contrasti tra luce ed ombra, non si percepisce ancora l'adesione piena alla pittura dalle tonalità chiare di Pietro da Cortona.

Il Martirio di San Sebastiano (tav. 41) del museo di Ajaccio ripete un tema prediletto dall'artista, che lo replicherà più volte durante il corso della sua carriera. La realizzazione del quadro va collocata tra il 1650 ed il 1660, all'epoca di un gruppo di quadri di ispirazione nettamente riberesca. Giordano ha guardato senza dubbio il dipinto conservato a Capodimonte, capolavoro del valenzano, ma i giochi di colore e di luce sono molto differenti; infatti nel quadro francese il corpo bianco del santo risalta su di un fondo nero grazie ad una luce piuttosto violenta, solo tre note di colore: il blu notte della veste, il giallo del tronco dell'albero ed il rosso degli occhi. La luce sul corpo del santo varia molto, argentea sul viso, azzurrognola sul braccio destro, ma sul petto è più schietta, più netta.

Se l'atmosfera drammatica è derivata da Caravaggio, il realismo dei particolari anatomici è degno di Ribera, ma si intuisce già una disposizione stilistica differente ed una sensibilità barocca.

La Morte di Cleopatra (tav. 42), acquisito dal 1861 dal museo di Clermont Ferrand ha dato luogo ad un lungo dibattito tra gli studiosi; infatti in passato era stato attribuito sia a Rubens che a Pietro da Cortona, fino a quando la comparsa di una tela simile di autografia certa in una collezione privata ha permesso a Spinosa di attribuirlo al Giordano nel 2011.

Le caratteristiche del quadro con i suoi colori vivi e saturi è sintomatico dell'influsso della pittura veneta, che caratterizzò la produzione di Luca intorno al 1700, poco dopo il soggiorno in Spagna. La sua pennellata libera ed espressiva influenzò generazioni di pittori fino al Goya.

Concludiamo con un San Francesco in estasi (tav. 43) conservato a Gouvieux nella parrocchiale, modesta replica, databile intorno al 1695, di un originale di Ribera.

Francesco Glielmo fino a pochi anni fa era noto unicamente per una sua opera documentata, raffigurante il beato Giacomo della Marca in gloria sulla città di Napoli, conservato sull'altare maggiore del cappellone di San Giacomo della Marca nella chiesa di S. Maria la Nova.

Dobbiamo a Giuseppe Porzio la pubblicazione di un primo sostanzioso catalogo dell'artista, nel quale sono inclusi quasi tutti dipinti precedentemente attribuiti ad altri artisti.

L'Ecce homo (tav. 44) del museo Fabre di Montpellier, già in deposito al Louvre dal 1872, costituisce un'importante aggiunta al catalogo del poco noto artista.

La tela in passato, per la notevole qualità, riferita al Caravaggio, non è ancora stata studiata dagli stessi specialisti del primo naturalismo.

Nella composizione "la carica brutalmente veristica, ai limiti del volgare, dei tipi fisionomici ne rivendica l'appartenenza alla congiuntura dei primi seguaci meridionali del Merisi, i caratteri più estrinseci del linguaggio caravaggesco (l'impaginazione serrata, l'imminenza delle figure stipate in primo piano, l'accentuato risentimento chiaroscurale) si innestano su di un plasticismo di matrice azzoliniana; lo stesso cromatismo acido delle superfici opache, pastose,

ha più a che vedere con il gusto attardato di un Fabrizio Santafede o di un Giovan Vincenzo Forlì che non con i risalti bronzei di Caracciolo o con i residui barocceschi di Sellitto” (Porzio).

Francesco Guarino (Sant’Agata Irpina 1611 - Gravina o Solofra 1654) appartiene ad una dinastia di pittori, dal padre Giovan Tommaso Guarini, che lavorò nel soffitto della collegiata di Solofra, realizzando spente tele di stampo corenziano, al fratello maggiore Giuseppe Guarini che collabora con Francesco nel soffitto della collegiata, nel quale si possono notare le mani di altri artisti della bottega e dove probabilmente lavorò anche un altro fratello, Antonio Guarini.

L’attività del Guarino si svolge tra Solofra, la Puglia ed altre zone periferiche quali il Molise, ove a Campobasso ottiene un’importante commissione dalla Congregazione di Sant’Antonio Abate. Nessuna opera pubblica gli viene affidata nella capitale, probabilmente, come capitò anche al Maestro degli annunci ai pastori, per la sottile denuncia sociale che sottendeva a molte delle sue composizioni.

Unici committenti, nella cerchia della nobiltà, furono gli Orsini di Gravina e di Solofra, attraverso le cui collezioni molte delle sue opere sono giunte nella capitale e lontano da Napoli, come è il caso di quattro quadri ricordati in un inventario del 1666 nella villa di Belrespiro dei Doria Pamphili a Roma. Fu soltanto una borghesia, attratta da temi laici e stanca di pittura sacra a carattere devozionale, a credere nell’arte del Guarino e questa identità culturale più moderna, nel Seicento, la si trova nella periferia del Regno più che nella stessa capitale.

Il retroterra culturale è per Guarino schiettamente napoletano, come abbiamo visto per il Cavallino. Formatosi nell’orbita dello Stanzione, il Guarino recepisce elementi di naturalismo dallo stesso Battistello e, come sottolineato dal Pacelli, dalle prime esperienze di Filippo Vitale.

Nel delicato momento in cui lo Stanzione propende verso un caravaggismo più classicizzato, entra in crisi il rapporto tra maestro ed allievo. Il solofrano non digerì più i gesti pacati e rassicuranti dei personaggi stanzioneschi e fu rapito dalla impetuosa e disperata denuncia sociale che da qualche tempo portava avanti il Maestro degli annunci, con i suoi grossi teloni che grondavano rabbia e disperazione con quei cafoni, pastori e contadini dai piedi sporchi e callosi, che contendevano lo spazio e si confondevano con cavalli e pecore in un mondo di sottosviluppo e sottomissione, senza speranza di riscatto, senza luce e con un opprimente lezzo di stallatico da far perdere i sensi, che quasi si percepiva, accostandosi a quelle splendide composizioni precorritrici di secoli la spinosa ed ancora irrisolta questione meridionale. L’imprinting stanzionesco rimarrà però una costante nel cammino artistico del Guarino, come si evince da alcune tra le sue massime realizzazioni: l’Annuncio a Zaccaria del 1637 e la successiva Morte di San Giuseppe nella collegiata di Solofra o la Madonna delle anime del Purgatorio di Gravina in Puglia, un’opera della piena e tarda maturità del solofrano che è quasi una trasposizione letterale della tela stanzionesca dello stesso soggetto, conservata sull’altare maggiore della chiesa del Purgatorio ad Arco a Napoli anche se il Guarino, pur soggiogato dalla composizione del maestro, la rende con una cifra stilistica del tutto personale, che si manifesta nella «forza d’impatto delle ombre, l’esaltata corposità fisica della materia, panni, feltri, cieli, paese» (Causa). Un riferimento culturale certo del Guarino, anche se poco sottolineato dalla critica, è costituito dal passaggio a Napoli del Velazquez nel 1630; questo è dimostrato dalla materia pittorica del personaggio raffigurato all’estrema sinistra nel Giuseppe interpreta i sogni del Faraone, in

collezione Calbi, databile tra il 1634 ed il '36 e documentato ab antico, assieme all'altra redazione più tarda, negli inventari della famiglia Orsini e dalle figure degli astanti nel Martirio di S. Agata della parrocchiale di S. Agata Irpina.

È a metà degli anni Trenta che Francesco mette mano alla realizzazione della sua opera più insigne: il ciclo di tele con storie di Cristo e della Vergine nel transetto della collegiata di San Michele a Solofra, che rappresenta per l'operosa cittadina irpina il trapasso dallo stinto manierismo del padre dell'artista alla subitanea affermazione del nuovo credo naturalista. In queste tele il Guarino si esprime ad altissimo livello con una parlata originalissima, ricca di scansioni personali, che ce lo fanno apparire, come più volte sottolineato dalla critica, il più irregolare tra gli stanzioneschi.

Il momento di massima tangenza tra il Guarino ed il Velázquez, al di fuori del poderoso Annuncio ai pastori della Collegiata, lo si può cogliere in due vivide tele con martiri di Sant'Agata Irpina dove, nel Supplizio delle braci ardenti e nel Supplizio del taglio dei seni, vi è il più puntuale ricordo dei Borrachos, capolavoro rivoluzionario del sivigliano e testo di riferimento per nuove generazioni di pittori.

Dopo l'impegno della Collegiata il Guarino recepisce con sempre maggiore evidenza la maniera stanzionesca e le languide dolcezze pittoriche del miglior Pacecco De Rosa, come pure è permeato dagli impreziosimenti vandychiani e neoveneti, al pari di tutto l'ambiente artistico napoletano.

Nel 1643 la Congregazione di Sant'Antonio Abate a Campobasso gli ordina una serie di nove Storiette con episodi della vita del Santo per la chiesa omonima della città molisana. Nella cona d'altare principale, che raffigura Sant'Antonio che libera l'ossesso, vi è un riavvicinamento classicheggiante ai modi stanzioneschi, che riscontreremo anche in altre importanti pale degli anni successivi come la Madonna del Rosario del 1644 a Solofra, la doppia redazione del Transito di San Giuseppe e la già citata Madonna del suffragio di Gravina collocabile al 1649. Molte opere del Guarino nei primi decenni del secolo sono state a lungo attribuite allo Stanzione; tra queste alcune delle sue realizzazioni più insigni come la Sant'Agata del museo di San Martino, il San Giorgio della collezione del Banco di Napoli e la Nascita della Vergine di collezione Catello.

Solo grazie al progredire degli studi la personalità dell'artista è riemersa come quella di uno dei massimi pittori napoletani del secolo. Napoletanissimo come pochi altri per discepolato, per stile, per committenza e per le tematiche affrontate e napoletano anche per il modo di morire, almeno a prestare fede al racconto del De Dominici: infatti, mentre il solofrano era nel pieno della maturità, a soli 43 anni, la sua vita ebbe un epilogo improvviso, non per la peste, come avvenne per tanti suoi colleghi nel 1656, bensì per un'esplosione di gelosia in cui sarebbe stato coinvolto alla corte di Ferdinando Orsini a Gravina in Puglia. Sulle cause del decesso vi possono essere dubbi, tenuto conto della fertile fantasia del biografo settecentesco, mentre sulla data, fornitaci da un documento, non vi è incertezza: 13 luglio 1654.

La S. Cristina (tav. 45) del Guarino entrò a far parte delle collezioni del museo di Amiens nel 1890 con un'attribuzione ad Andrea Sacchi, rimasta immutata fino a quando la tela non fu presentata nel 1984 alla grande mostra Civiltà del Seicento a Napoli come opera del solofrano, attestata dal Lattuada, che compilò la relativa scheda. L'interpretazione iconografica del soggetto è data dal serpente serrato dalla mano destra della santa e dalla palma del martirio.

Nel quadro, appartenente alla maturità dell'artista, intorno al 1645, si riscontra una libera ispirazione alle opere dello Stanzone rielaborate con un alto grado di autonomia. Come altre celebri mezze figure dell'artista, in primis il San Giorgio della collezione del Banco di Napoli, si percepisce una forte carica sentimentale che emana prepotente dalla composizione.

La S. Cristina, di cui esiste una copia autografa di elevata qualità nella pinacoteca civica di Pesaro, ha lo sguardo altero puntato verso lo spettatore e costituisce una sorta di trasposizione cristianizzata del dramma di Cleopatra.

Nel solco del naturalismo di lontana matrice caravaggesca e sempre nell'orbita del Ribera sanguigno e dal tremendo impasto è da collocare, tra la fine del secondo decennio e l'inizio del successivo, la comparsa sulla scena artistica napoletana di un pittore dal fascino singolare e dalla tematica originalissima, che gli studiosi collocano sotto il nome convenzionale di Maestro degli Annunci ai pastori dal soggetto di suoi numerosi dipinti conservati in vari musei e raccolte private da Capodimonte a Birmingham, da Brooklyn a Monaco di Baviera.

La critica ha tentato di identificare l'anonimo pittore prima con Bartolomeo Passante, da non confondersi con Bartolomeo Bassante, brindisino di nascita, citato dalle fonti ed autore di due famosi quadri firmati: l'Adorazione dei pastori del Prado ed un Matrimonio mistico di Santa Caterina a Napoli in collezione privata, pittore non eccelso dai modi tra De Bellis ed il Cavallino. In seguito dal De Vito è stato ripetutamente proposto il nome di Juan Do, forzando l'interpretazione di alcune firme poste sotto più di un dipinto dell'ignoto artista. Un'ipotesi che inizialmente aveva raccolto qualificati consensi, ma che ha un punto debole mai sottolineato dalla critica: il pittore amava ritrarsi ripetutamente nei suoi quadri come un vecchio dai folli capelli bianchi, la cui età non corrisponde minimamente a quella del Do, del quale conosciamo vagamente i dati anagrafici. Altre proposte come Nunzio Rossi, sempre avanzata dal De Vito e Beato, fantasticando su una presunta iniziale posta sotto un celebre dipinto, sono assolutamente fuori luogo.

Il Maestro degli Annunci ai pastori va collocato idealmente in quel gruppo di artisti di cui in seguito faranno parte Domenico Gargiulo, Aniello Falcone, Francesco Fracanzano e soprattutto Francesco Guarino, i quali saranno impegnati in un'accorata denuncia delle misere condizioni della plebe, dei contadini e delle classi popolari e subalterne. Una sorta di introspezione sociologica ante litteram della questione meridionale, indagata nei volti smarriti dei pastori, dalla faccia annerita dal sole e dal vento, dei cafoni sperduti negli sterminati latifondi come servi della gleba; immagine di un mondo contadino e pastorale arcaico ma innocente e la cui speranza è legata ad un riscatto sociale e materiale, che solo dal cielo può venire, come simbolicamente è rappresentato dall'annuncio ai pastori, il cui sostrato e l'iconografia religiosa sono solo un pretesto di cui il pittore si serve per lanciare il suo messaggio laico di fratellanza ed uguaglianza.

L'attività del Maestro degli Annunci copre un arco di poco meno di trenta anni, durante i quali vi fu un lungo periodo di vigorosa e rigorosa adesione al dato naturale, spinto oltre i limiti raggiunti dallo stesso Ribera, con una tavolozza densa e grumosa e con una serie di prelievi dal vero, dal volgo più disperato: una lunga serie di piedi sporchi, di calzari rotti e di vestiti impregnati dal puzzo delle pecore.

Sul finire della sua carriera egli addolcì e rischiarò in parte la sua gamma cromatica, dandoci più di un esempio di impreciosimento pittoricistico sotto l'impulso del neovenetismo allora imperante a Roma ed indebolì la sua denuncia sociale. Di questo periodo sono da ricordare l'Atelier dell'artista di recente comparso sul mercato antiquariale con uno spettacolare brano di natura morta, la Morte di Sant'Alessio del castello di Opocno, per finire con la Natività di Maria della chiesa della Pace di Castellammare di Stabia, unica commissione pubblica del maestro, e solo quando eventualmente ne troveremo i documenti di pagamento riusciremo a scoprire la vera identità di questo straordinario artista, tra i massimi del Seicento europeo, che ancora ci sfugge.

L'Annuncio ai pastori (tav. 46) del museo di Besançon, eseguito probabilmente intorno al 1635, presenta una composizione molto equilibrata, una soffusa armonia cromatica ed una materia ricca e densa, con cui l'artista rende la scena più vera e naturale. Egli riesce ad esprimere il suo senso acuto della realtà, attraverso un'immediatezza tattile, senza arrestarsi alla verità apparente e comunicandoci un sentimento spirituale quasi universale.

Mostra di conoscere le opere giovanili del Velazquez e di aver compreso meglio di ogni altro la lezione del Ribera.

Tra le tante versioni note è quella che più si avvicina a quella del museo di Capodimonte.

L'angelo della parte superiore è di un colore denso e pastoso reso con una materia grumosa; è abbozzato con pennellate larghe e grasse, di un colore caldo che ricorda i Veneziani del Cinquecento ed è perfettamente in linea con la corrente pittoricistica introdotta a Napoli grazie alla presenza di quadri del Castiglione, di Pietro da Cortona, del Rubens e del Van Dyck.

Nella tela (tav.47) conservata a Nantes egli riprende la metà sinistra della composizione di Besançon e la modifica leggermente, introducendovi alcune varianti: il braccio destro dell'angelo, la posizione delle mani del pastore situato al centro, la disposizione delle pecore.

Di autografia border line il Cristo deriso (tav. 48) conservato al Louvre ed assegnato al Maestro dell'annuncio ai pastori da Nicola Spinosa.

Infine consideriamo il Gesù tra i dottori (tav. 49) del museo di Nantes, proveniente come molti altri dipinti del museo, tra cui dello stesso autore il già descritto Annuncio dei pastori, dalla collezione di Francois Caault, formata in più tempi da acquisti soprattutto tra il 1802 al 1804, quando ricoprì la carica di ministro plenipotenziario della Francia a Roma.

Si tratta di una delle tre versioni dello stesso soggetto; le altre due si trovano l'una presso la quadreria del Gesù Nuovo a Napoli, l'altra presso Rob Smeets a Milano.

Questo gruppo di opere secondo Bologna era stato eseguito da Francesco Fracanzano, mentre secondo Spinosa, opinione accettata dalla critica più avvertita, "mostrano i primi segni di un iniziale allentarsi dell'impasto pittorico, con una maggiore varietà e finezza di gamme cromatiche, congiunto ad una resa espressiva più accorta, sensibile e pacatamente comunicativa". Da notare che la figura del rabbino che, sostenendo un grosso volume, indica a Gesù il testo delle Sacre Scritture, è ripresa, per il profilo, da quella del fauno che sta sul retro

di Sileno nella tela dipinta da Ribera nel 1626, conservata a Capodimonte.

Il Maestro dell'Emmaus di Pau, probabilmente un nordico attivo a Napoli tra il II ed il III decennio del Seicento, è una figura creata per assemblare una serie di dipinti caratterizzati dallo stesso stile. Egli lavorò nel solco di altri artisti stranieri ancora poco noti, quali Finson, Faber, Vinck ed i Maestri di Resina e dell'Emmaus di Sarasota.

L'utilizzo comune di alcuni modelli presenti in opere di Filippo Vitale ha fatto ipotizzare a qualche studioso di trovarsi al cospetto di una fase antica dell'artista, come pure una traccia da perseguire nella ricerca di un nome per lo sconosciuto maestro è di reperire qualche tela attribuibile ad Abraham Vinck, noto come celebre ritrattista e fornito di innumerevoli documenti di pagamento. Infatti una caratteristica fondamentale di questo anonimo maestro, precorrendo Ribera, è l'abilità di compiere una profonda introspezione psicologica dei personaggi raffigurati, indagati spietatamente nella debolezza e nel decadimento della carne, al punto da farne uno dei più abili ritrattisti del primo decennio.

La Cena in Emmaus (tav. 50) del museo di Pau costituisce il dipinto dal quale il Bologna nel 1991, in occasione della mostra su Battistello ed il primo naturalismo a Napoli, creò la figura di un maestro che prendeva il nome del quadro in questione, caratterizzato da una marcata inclinazione naturalista e caravaggesca.

Tra i nomi di convenzione il più antico è il Maestro di Resina, un pittore transalpino, forse lorenese, attivo in città nel secondo decennio del secolo XVII, il quale fece la sua apparizione con una pala d'altare raffigurante una Fuga in Egitto alla mostra tenutasi nel 1954 sulla Madonna nella pittura del Seicento a Napoli. La scena di una intensa commozione presenta delle trasparenti preziosità nella veste della Vergine, il tutto immerso in un'atmosfera di pacato sentimento. In seguito il catalogo dell'anonimo pittore si è accresciuto con l'identificazione, da parte del Bologna, della stessa mano nel Cristo che lava i piedi di palazzo Spinola a Genova e nel Sacrificio di Isacco di collezione privata bolognese; le stesse inconfondibili teste di vecchi dalle stanche mani anchilosate, la stessa geometria luminosa.

Il Sacrificio d'Isacco (tav. 51) conservato ad Olmeda di Tuda, in Corsica, nella chiesa parrocchiale è stato pubblicato per primo da Stefano Causa nel 2000 e messo in collegamento con due repliche autografe, una prima di migliore qualità in collezione privata bolognese ed una seconda emersa dai depositi della Galleria regionale di Palermo.

La tela, di grosse dimensioni, appartiene ad un momento anteriore alla Fuga in Egitto della chiesa della Consolazione di Resina, da cui il nome di convenzione dell'artista, e doveva costituire un'importante pala d'altare.

La conferma che il maestro operasse a Napoli in un momento abbastanza antico e partecipasse con automa originalità al clima caravaggesco instauratosi dopo i due soggiorni del Merisi, sta nella figura dell'angelo posto nella parte superiore della composizione, fissato nel gesto di spingere verso il basso le braccia, prelevato letteralmente dalla parte superiore delle Sette opere di Misericordia, capolavoro del Caravaggio.

Le figure sono scandite con larghe campiture di colore diffuso e compatto, mentre le ombre sono definite in linea con la lezione del maestro lombardo con l'impatto della luce che proviene da sinistra e dall'alto.

Un allievo di Giordano che raggiunge notevole autonomia e che gli studi recenti del Ravelli e del Pavone hanno messo nella giusta luce è Nicola Malinconico (Napoli 1663 - 1727), figlio di Andrea, un modesto stanzionesco e fratello di Oronzo.

Nicola fu versato sia nella natura morta che come pittore di Istorie, cui si dedicò maggiormente. Egli seguì il nuovo orientamento giordanesco, tutto giocato sui toni chiari e si avvalse della sua «freschezza di colore, la onde dipinse opere così vive, e belle che da taluno fu stimato il suo colorito più vago di quello dello stesso maestro» (De Dominici).

La sua biografia viene presentata nelle «Vite» in maniera confusa sia nell'ambito dei discepoli dello Stanzione, tra i quali vi era il padre, sia tra i discepoli del Giordano. Il De Dominici non è tenero con l'artista per via del suo antagonismo con il Solimena ritenuto, giustamente, pittore di prima riga. In seguito altri biografi ne hanno valorizzato l'opera, come il Dalbono, che lo isola, assieme al De Matteis, dal seguito giordanesco per porlo in bella prospettiva.

A Quimper nel museo di Belle Arti si conserva un maestoso dipinto di Nicola Malinconico, raffigurante il Trionfo di Deborah (tav. 52), collocabile cronologicamente al 1695.

Lasciati i frutti, il Malinconico si impegnò nelle grandi composizioni dal respiro giordanesco.

A cavallo della fine del secolo egli trasferisce nella sua pittura la maniera chiara del Giordano, come si evince dai suoi lavori nella chiesa di Donnalbina (Sant'Agnello scaccia i saraceni ed un'Assunzione), dove comincia a lavorare nel 1699 ed esegue le tele del soffitto e l'affresco sulla facciata interna. Dopo il 1700 il Malinconico si allontanerà dai modi giordaneschi per aderire allo stile del Solimena e del De Matteis.

Nella composizione in esame l'artista, adoperando una tavolozza dai colori lividi, riesce in breve spazio a collocare una miriade di personaggi, tutti animati da un dinamismo che dà vivacità al racconto.

Una personalità «straniera» da prendere in esame è Charles Mellin, (Nancy 1600 circa - Roma 1649) lorenese, i cui primi contatti con l'ambiente artistico meridionale risalgono al 1636, quando cominciò a lavorare alla decorazione della volta e delle pareti del coro dell'Abbazia di Montecassino, che furono completate entro l'anno successivo ed erano costituite da 15 composizioni, purtroppo distrutte dalla furia devastatrice dell'ultimo conflitto mondiale e delle quali possediamo soltanto una parziale e modesta documentazione fotografica.

Di questo ciclo abbiamo oltre al ricordo delle fonti una serie di disegni preparatori relativi ad alcune scene.

Unico lavoro dell'artista presente oggi a Montecassino, nel refettorio, è un suo modesto dipinto, un Sacrificio di Abele, un tema biblico inconsueto, ricordato dalle fonti e che si credeva perduto, viceversa identificato da Spinosa, che ne ha riconosciuto anche un bozzetto nel museo di Nancy.

Nel 1643 il Mellin è documentato a Napoli ove si stabilirà fino al 1647, anno della rivolta di Masaniello, che indusse il pittore a ritornare precipitosamente a Roma.

Il Mellin, dotato di uno stile caratterizzato da pennellate fluide ed ampie stesure cromatiche, si distinse come uno degli interpreti più significativi di una corrente classicista, promossa dal cardinale filo francese Ascanio Filomarino, arcivescovo di Napoli dal 1641, il quale gli procurò alcune committenze per importanti ordini religiosi. Tale movimento purista, chiaro e solare nella luce e nei colori, produsse un'immissione fresca e vigorosa di ricchezza nel cromatismo, scandita in preziose desinenze neo venete, che suggestionarono sia Pacecco De Rosa che il Vaccaro ed infine lo stesso Cavallino, i cui quadri degli ultimi anni interagiscono all'unisono con le calde luminosità delle opere dell'artista francese.

Appena arrivato a Napoli il Mellin eseguì una Purificazione della Vergine per l'altare maggiore della chiesa dell'Annunziata, dipinto perduto nel 1757 a causa di un incendio, ricordato dal Cochin nel suo famoso ed attento diario di viaggio e del quale rimane un'acquaforte del secolo XVII.

Nella collezione del cardinale Filomarino vi era un San Pietro e l'angelo scomparso come gli altri dipinti della raccolta nei tumultuosi giorni della repubblica napoletana del 1799.

Le uniche due tele che oggi conserviamo nella chiesa di S. Maria Donnaregina Nuova sono un'Immacolata Concezione eseguita nel 1646, un tema iconografico caro alla devozione napoletana, straripante di simboli mariani, immersi in una gamma di tonalità scure ed un'Annunciazione datata 1647, nella quale i modi pittorici melliniani manifestano palesemente elementi di tangenza con lo stile stanzionesco.

Il Sacrificio di Abele (tav. 53) del Mellin, datato 1634, fu acquistato dal museo di Nancy in una vendita del gennaio 1983 a New York, quando recava un'attribuzione a Francesco Albani, ma era stato già riconosciuto da Spinosa come modello preparatorio del Mellin per il quadro dell'Abbazia di Montecassino.

Il dipinto in esame, di cui si conserva anche una prima stesura nel museo di Stoccolma e la composizione finale distrutta durante la seconda guerra mondiale sono opere fondamentali per la ricostruzione degli inizi e della successiva attività del pittore francese, presentando già quella felice combinazione di classicismo tra Raffaello e Nicolas Poussin e pittoricismo di matrice neoveneta.

In occasione della mostra Civiltà del Seicento a Napoli, dove fu esposto, Paulette Choné avanzò l'ipotesi che il dipinto non fosse il bozzetto bensì una redazione anteriore o una replica di questo.

Pietro Novelli (Monreale 1603 - Palermo 1647), come è accettato dalla critica, anche se non documentato, fu presente a Napoli dal 1631 al 1633, ove esercitò una notevole influenza sulla pittura locale, più di quanto Ribera non poté reciprocamente sulla sua, inoltre insieme al Castiglione introdusse quei fermenti fiammingo vandyckiani che determinarono quella svolta pittoricistica che comportò la fine del naturalismo.

Tali novità giunsero a Napoli, in parte attraverso la pittura genovese e così la scuola napoletana poté comprendere ed apprezzare il nuovo messaggio di luminoso e caldo pittoricismo, che determinò lentamente una svolta nel gusto ed una crisi del naturalismo fino ad allora imperante.

Un poco noto capolavoro di Pietro Novelli, raffigurante la Sfida musicale tra Apollo e Marsia (tav. 54) è conservato nel museo di Caen.

Esso sicuramente frutto di una committenza privata, fa parte di quelle tele di argomento mitologico che i collezionisti si contendevano accanitamente.

Tutta la scena è condotta con mirabile maestria, con una potenza di osservazione e di verità straordinarie. La bellezza del disegno e del modellato che si sprigiona dai corpi dei contendenti è uguale alla vigoria del colore, così sobria e forte, piena di gradazioni sottilissime ed armonizzata da una squisita fissazione dei toni.

In questo quadro, probabilmente eseguito durante il soggiorno napoletano, il Monrealese si mostra a noi nel pieno possesso dei suoi mezzi di esecuzione, che furono molto apprezzati dagli intenditori.

Con Paolo Porpora (Napoli 1617 - Roma 1673) entriamo nel pieno della storia della natura morta a Napoli.

Nei quadri a soggetto floreale il Porpora mostra un'attenzione di matrice naturalista nella resa luministica dei petali dei fiori, delle foglie e della frutta, dimostrando la grande fantasia e l'afflato lirico del caravaggesco di razza, che è in grado di riprodurre con un rispetto della verità ottica straripanti costruzioni floreali, che nulla hanno in comune con le successive fastose e pompose creazioni dei fioranti barocchi.

Gli effetti cromatici di una corposità quasi tattile tutta partenopea sono puntigliosamente ricercati senza trascurare una cristallina definizione dei volumi.

Nel campo del sottobosco supera, per vivacità di rappresentazione e cura del dettaglio naturalistico, i più affermati specialisti nordici e centro europei.

Il sottobosco, misterioso ed affascinante, è un soggetto molto richiesto e raffigurato nei paesi di lingua tedesca, ove grande successo incontrano scene di lotta per la sopravvivenza che si consumano silenziosamente ed ineluttabilmente nella eterna penombra di alberi secolari vicino a ruscelletti e stagni brulicanti di vita primordiale. È un mondo animale, ritratto con precisione naturalista, impegnato in attività banali, che nel simbolismo nordico diventano prodigiose metafore della eterna lotta tra il bene ed il male, e talune volte tendono ad incarnare i solenni misteri della fede cristiana.

Nelle tele del Porpora questi profondi simbolismi sono trascurati o affiorano di sfuggita, perché estranei al gusto della committenza italiana e napoletana in particolare, senza dimenticare che i clienti del nostro artista probabilmente continuarono ad essere in larga misura della città natale.

È un sottobosco cupo quello rappresentato, un intreccio di radici legnose e di alberi cavi, avvolti da un tappeto di muschio, mentre a terra ciottoli e funghi altezzosi, che, come sottolineò il Bottari, giganteggiano come monumenti. L'atmosfera è ravvivata dalla presenza di fiori luminosi che sembrano emanare una luce abbagliante, che fa da contrasto, con il suo messaggio di vitalità, allo statico mondo delle piante, dei minerali, delle crittogame.

La sua flora e la sua fauna vogliono esaltare le meraviglie della natura, che si possono cogliere anche in un piccolo recesso senza dare conto, a differenza degli artisti nordici, dell'eterna lotta simbolica che si svolge ogni momento tra principî metafisici contrapposti: il bene e il male.

La vivacità di questi sottoboschi è strettamente legata all'abilità del Porpora nel modulare armoniosamente la sua tastiera cromatica, con la forza della intelligenza visiva e lo splendore della veste pittorica che gli permettono, con eguale verità di rappresentazione, di ritrarre fiori allo sboccio e foglie avvizzite, ricorrendo ad una straordinaria varietà di gradazioni di colore. Le composizioni sono immerse quasi sempre in una luce vespertina che produce intensi bagliori e consente di apprezzare in egual misura sia la trasparenza delle ali degli insetti che l'umida e ripugnante viscidità della pelle della tartaruga.

Scrittore del Porpora fu il Causa e come sempre è alla sua penna che si debbono le descrizioni più poetiche dei suoi mirabolanti sottoboschi: «emozioni sempre più morbose da racconto nero nel mondo della storia naturale ... piacevolissime crudeltà di ranocchie inferocite che ingoiano farfalle prese al volo, serpi viscide che fischiano sotto le frasche, quelle sue fantasie tra notturnali e canicolari di calabroni e coccinelle, quagliotti insidiati dalle volpi e rospi a convegno in foreste di funghi pietrificati».

Le due Nature morte (tav. 55 - 56) del museo di Valence furono restituite al Porpora dal Causa, nel 1964, in occasione della memorabile mostra sulla Natura morta italiana. Lo studioso tessé le lodi della elevata qualità dei dipinti con la sua ricercata prosa, aulica e magniloquente: "fragoroso, le grandi scenografie di fiori e frutta del museo di Valence, un diluvio vegetale sul frammento di sarcofago antico ai margini del bosco scuro e la ceramichetta riversa a far da richiamo all'umano". I due pendant sono collocabili cronologicamente nella fase finale della carriera dell'artista dopo il settimo decennio del secolo e dimostrano la posizione conquistata dal Porpora nell'affollato ambiente artistico romano dominato nella pittura floreale dal Nuzzi e dal Vogelaer. Le due tele coniugano felicemente l'esuberante effetto decorativo con una minuziosa rappresentazione dei fiori, osservati e descritti con cura fiamminga, mentre risalta in entrambe le composizioni un vivace e scoppiettante cromatismo, attraverso il quale il pittore ha inteso rendere un omaggio alla bellezza della natura che si esprime nello splendore di tante specie di fiori ed ha voluto accentuare la vitalità della scena attraverso delle anatroccole selvatiche, raffigurate vicino ad uno specchio d'acqua, mentre impacciate si apprestano, con le timide ali, a spiccare il primo volo.

Il Sottobosco (tav. 57), già in collezione Wertheimer a Parigi e donato al Louvre nel 1970 è stato analizzato dal de Mirimonde, il quale ha ritenuto di identificare in ognuno degli elementi raffigurati un significato simbolico, in linea con la tradizione della pittura di genere fiamminga. Un tentativo a dir poco maldestro ed improponibile in ambito italiano. La composizione rientra nella produzione degli anni trascorsi a Roma, quando il Porpora entra in contatto con artisti nordici quali Otto Marseus von Schrieck e Matthias Witthoos, specializzati nel ritrarre la vivace animazione del mondo animale e vegetale dei sottoboschi. Le sue composizioni trasudano gioia di vivere e colori vivaci e rappresentano senza ombra di dubbio uno dei più alti traguardi raggiunti dalla natura morta italiana, risultato ottenuto in un contrasto ben dosato di luci squillanti e melanconiche penombre.

Anche i due pendant (tav. 58 - 59) del museo di Quimper hanno come soggetto la vita che si svolge nel sottobosco, un mondo animale e vegetale nel quale lottano per la sopravvivenza insetti e lumache, farfalle e lucertole. Un divertissement tra pittorico e naturalistico, nel quale gli elementi costitutivi della pittura di genere sono rielaborati in nuove cadenze di suggestione romantica, sempre più influenzate dalla cultura nordica, che ama caricare di simbolismi le loro nature morte, mentre il Porpora se ne tiene lontano, perché lavora per una committenza del tutto digiuna di oscuri collegamenti metafisici e religiosi.

I rapporti tra Nicolas Poussin (Les Andelys 1594 - Roma 1665) e la cerchia di artisti napoletani più influenzati dai suoi modi pittorici, da Andrea De Lione a Salvator Rosa, da Aniello Falcone a Micco Spadaro, sono accettati da tempo dalla critica più avvertita, anche se non è documentato alcun viaggio del francese a Napoli.

Nessuna sua opera è specifico punto di riferimento per analoghi soggetti eseguiti dai nostri artisti, ma sono i contenuti stilistici e formali dei suoi dipinti e la chiarezza di tono che riflette la particolare sensibilità del Poussin alla pittura veneta, in specie del Veronese e l'interpretazione personale che egli ne dà, ad influenzare quella ampia cerchia di artisti che comprendono il Grechetto, Andrea De Lione, Salvator Rosa e tanti altri.

Le grandi collezioni napoletane dell'epoca, da quella del cardinale Filomarino, a quella del mecenate Vandeneynnden, alle meno famose dei Cellammare e dei Della Torre, possedevano alcuni dipinti di Poussin, mentre un altro punto di contatto è costituito senza dubbio dal viaggio di studio che negli anni Venti e Trenta i pittori napoletani erano soliti compiere nell'ambiente artistico romano, dove in breve Poussin era assunto a figura dominante.

Egli diede vita ad un modello di classicismo che, travalicando i tempi, è giunto fino ai nostri giorni e si fa apprezzare anche dal nostro gusto di moderni.

Il suo mecenate fu il poeta Giovan Battista Marino, il più grande dei letterati italiani attivo in Francia al tempo della sua giovinezza ed è merito suo se egli intraprese il suo viaggio in Italia; come pure è ai suoi dettami filosofici e morali che il Poussin si ispirò nella elaborazione del suo credo di artista impegnato.

Egli volle incarnare la figura dell'artista moderno, che non lavora più esclusivamente per committenze religiose o nobiliari.

Il Poussin, pur subendo l'influsso del fervido e variegato ambiente romano del secondo decennio del Seicento, fu creatore di una pittura personale, simbolo della più alta e solenne quiete e meditazione, attraverso la quale egli si calò in una straordinaria avventura intellettuale nella immensa dimensione di un passato che è insieme storia e mito.

Egli contribuì inoltre alla crescita ed alla diffusione della pittura di paesaggio e ciò rappresentò sicuramente un modello per taluni pittori napoletani, quali ad esempio Domenico Gargiulo, che prese spunto dai suoi quadri per l'esecuzione della lunetta con paesaggi, dipinta nel 1638 nel coro di San Martino.

Anche nel genere delle battaglie precorse un gusto che a Napoli avrà celebri epigoni in Aniello Falcone, Andrea De Lione e Salvator Rosa.

Nelle scene mitologiche, che furono il suo cavallo di battaglia, ebbe modo di incidere su Lanfranco, Domenichino, Falcone e sugli altri artisti napoletani che con lui parteciparono alla

grande commissione di Filippo IV per abbellire il Buen Retiro a Madrid. Solo con artisti come Guarino, Cavallino e De Bellis la critica non ha inquadrato ancora del tutto i rapporti, perché regna incertezza nella cronologia delle loro opere.

«Rispetto a Pietro da Cortona che vive, in quel tempo, esperienze affini nell'ottica della assoluta estroversione, Poussin rappresenta un polo dialettico di pura introversione, improntata all'idea della sollecitudine, dell'amicizia, della comprensione reciproca, dell'appartenenza ad un'ideale confraternita di sapienti» (Strinati).

Questi due diversi indirizzi ideologici giunsero fino a Napoli ed improntarono il destino delle arti figurative in un momento di grandi trasformazioni e di rimodellamento del gusto.

La Morte di Adone (tav. 60) di Nicolas Poussin è giunta in Francia alla corte di Luigi XIV nel 1682 e fu destinata al museo di Caen nel 1802.

Databile secondo Mahon agli ultimi mesi del 1627, poco prima del celebre quadro raffigurante la Morte di Germanico dell'Institute of art di Minneapolis. Da notare anche la forte similitudine tra il corpo di Adone e quello del Cristo morto dell'Alte Pinakothek di Monaco.

Nel dipinto in esame è particolarmente evidente, accanto all'impostazione ed al contenuto di chiara ispirazione classica, un intenso cromatismo memore della pittura tonale apparsa a Venezia, dove l'artista ha brevemente sostato nel 1624, prima di giungere a Roma.

Mattia Preti (Taverna 1613 - La Valletta 1699) nasce nel 1613 in un piccolo paesino montuoso della Calabria e verso il 1630, si recò a Roma, ove da due anni era attivo suo fratello Gregorio, anche egli pittore. Probabile una sosta a Napoli, tappa obbligata del viaggio, durante la quale potrebbe aver avuto un primo contatto col luminismo caravaggesco ed il classicismo bolognese.

Nella città eterna non ebbe un vero e proprio maestro, per cui cominciò a frequentare le chiese e ad osservare le opere più importanti, cercando di imparare da sé. Il suo punto di riferimento preferenziale fu il Caravaggio con le grandi tele di San Luigi dei Francesi e di Santa Maria del Popolo dallo spiccato luminismo, che arricchirà progressivamente la sua parlata ancora acerba.

Negli anni dal '30 al '40 forte fu l'influsso dei caravaggisti nordici specialmente francesi quali Valentin, Tournier, Douffet, operanti intorno a Bartolomeo Manfredi e seguaci della sua «manfrediana methodus», uno stile di retroguardia oramai non più in linea con le nuove esperienze figurative.

Questi artisti possedevano formule consolidate tratte dal repertorio caravaggesco che riproponevano con poche varianti. Son questi gli anni in cui il Preti realizzerà una serie di tele, alcune in collaborazione col fratello Gregorio, che hanno come soggetto i Giocatori o il Concerto.

In seguito i suoi riferimenti culturali vanno ampliandosi e prendono ispirazione dall'ambiente emiliano dai Carracci al Domenichino, dal Lanfranco al Guercino attraverso la cui «macchia» il Preti elabora un originale luminismo. Lentamente nel suo stile penetra la monumentalità del Lanfranco cui egli imprime dinamicità e la severa classicità del Domenichino, da cui trae il decoro delle sue composizioni più solenni; mentre dal Guercino della fase più antica ottiene i rigorosi effetti di luce della sua pittura caravaggesca.

Dalla cultura veneta e dal Veronese in particolare il Preti trarrà poi spunti di carattere compositivo nelle grandi scene conviviali.

A Roma l'artista si dedica anche all'affresco lavorando in Sant'Andrea della Valle tra l'ottobre del 1650 e l'aprile del 1651, terminando l'opera incompiuta del Lanfranco e nella chiesa barnabita di San Carlo ai Catinari, dove è attivo nel 1652.

Tra l'ottobre del 1651 e la primavera successiva, in soli sei mesi, porta a termine altre due grosse imprese decorative a Modena.

Preti nel 1653 è ancora a Roma dove si candida, senza essere eletto, alla carica di principe dell'Accademia di San Luca, il «Senato» dei pittori. La delusione per la mancata nomina fu probabilmente la molla che lo indusse a trasferirsi a Napoli, ma non dovette essere senza peso la considerazione del vuoto che aveva lasciato la scomparsa del Ribera, fino ad allora mattatore nelle committenze pubbliche e private.

A lungo la critica ha creduto, seguendo il racconto del De Dominici, che il Preti fosse giunto a Napoli nel 1656, fino a quando Clifton e Spike hanno rinvenuto numerosi documenti bancari attestanti la presenza in città del Preti già dal marzo 1653.

Gli anni trascorsi a Napoli rappresentano l'età d'oro per l'arte pretiana, che trasforma la sua tavolozza, dando risalto a taluni colori come il nero cupo, l'azzurro splendente, i riflessi argentei, i grigi bronzei, i toni lividi, cianotici dell'incarnato, creando uno stile originalissimo improntato ad una rigorosa severità di impianto. Una ventata barocca, che giunge in ritardo sugli eventi romani e che innesta un fecondo scambio linguistico con l'astro nascente, all'epoca giovanissimo, Luca Giordano.

Il Preti privilegia l'uso di gradazioni cromatiche scure folgorate da improvvisi bagliori di luce.

I primi lavori napoletani sono un San Nicola di Bari per la chiesa di San Domenico Soriano ove nel 1655 realizzerà gli affreschi per la cupola, oggi perduti, ed il famoso San Sebastiano ordinato dalle monache dell'omonimo convento e da queste rifiutato con sdegno per le «tinte troppo scure» e per le «fisionomie ignobili».

Un destino simile avevano subito a Napoli alcune opere del Caravaggio, rifiutate dai committenti per il loro crudo realismo; fortuna ha voluto che la tela di Preti sia rimasta in città, trasferita dalle monache alla chiesa di Santa Maria dei Sette Dolori ed oggi a Capodimonte.

Nel 1656 la peste imperversava ed in breve tempo la popolazione fu più che dimezzata. Scompare un'intera generazione di pittori: Cavallino, Guarino, Falcone, Fracanzano, mentre da poco era uscito di scena il Ribera. Ogni giorno migliaia di vittime e solo verso la fine di agosto, dopo una serie di piogge torrenziali si torna lentamente a rivivere. Finito il morbo vi è un moltiplicarsi di rendimenti di grazia e di ex voto; i pochi artisti sopravvissuti sono sommersi dalla committenza.

E siamo quindi alla grande commissione sulla quale tanto aveva favoleggiato il De Dominici, intessendola di particolari leggendari. Il manifesto programmatico del nuovo corso della pittura napoletana. Il 27 novembre 1656 gli Eletti della città gli conferiscono l'incarico di affrescare le sette porte più importanti con delle immagini di ringraziamento rappresentanti l'Immacolata Concezione ed i Santi protettori.

Nel 1657 vengono eseguiti quelli di Porta San Gennaro, del Carmine e dello Spirito Santo e l'anno successivo si completano le altre quattro porte: Capuana, Nolana, di Costantinopoli e di Chiaia.

Le opere del Preti riscossero un grande entusiasmo e rappresentarono un modo nuovo di fare storia in presa diretta, suscitando grande emozione nella cittadinanza.

Già ai tempi del De Dominicis gli affreschi si erano rovinati ed in pochi anni scomparvero del tutto.

Solo grazie alla tenacia e caparbia della Sovrintendenza ai Beni Artistici si è riusciti a recuperare parzialmente ed a restituire alla vista della cittadinanza l'affresco di Porta San Gennaro, che giaceva da secoli sotto una coltre di sudiciume.

Unica testimonianza di tale impresa pittorica erano rimasti i due bozzetti preparatori conservati al museo di Capodimonte, riferentisi alla Porta del Carmine con il carretto per prelevare gli appestati ed alla Porta dello Spirito Santo, con il nudo della madre morta col figlio al seno in primo piano, prelievo letterale dalla celebre Peste di Azoth di Poussin; un brano di estrema drammaticità e di grande enfasi lirica che sarà replicato da tanti altri artisti, dal Gargiulo al Giordano e che sembra precorrere il celebre Délaacroix del Massacro di Scio.

L'altra memorabile impresa decorativa furono le 10 grandi tele per adornare il soffitto della navata e del transetto della chiesa di San Pietro a Majella, una delle più alte realizzazioni della pittura europea del Seicento.

Le tele narrano la storia di San Pietro Celestino salito al soglio papale e da questo, caso unico nella storia, dimessosi e la vita e la morte di Santa Caterina d'Alessandria.

Lo splendido soffitto realizzato in due anni fu inaugurato il 18 maggio 1659 e riscosse un successo senza paragoni. Lo stesso antagonista, Luca Giordano, ebbe ad esclamare «ch'essi sarebbero stati per l'avvenire la scuola della radiosa gioventù». Nel 1913 il nostro più grande critico d'arte di tutti i tempi Roberto Longhi asseriva entusiasta «gli scomparti di San Pietro a Majella diventeranno, speriamo presto, qualcosa di più delle "Stanze" di Raffaello per lo spirito dei migliori». Se questo augurio non si è ancora realizzato la colpa è anche di noi napoletani, che non apprezziamo e valorizziamo i nostri tesori.

Sicuramente ascrivibile al periodo napoletano è anche la grande tela della Resurrezione di Lazzaro del museo Barberini nella quale la figura seminuda del resuscitato, dai toni cianotici, esaltati da un sapiente uso del chiaroscuro, domina tutta la scena, incutendo un timore reverenziale ai saggi che lo esaminano inebebiti.

Celeberrimi sono i due conviti di Capodimonte (di Assalonne e di Baldassarre) dalla grande raffinatezza cromatica, nei quali si respira la cultura veneta veronesiana nello schema compositivo delle tele. Il Rolfs parlò di «un assassinio alla napoletana in un banchetto alla Veronese

E giungiamo al 1660, quando sulla piazza napoletana la competitività coll'emergente Giordano giunge al culmine. Il Preti comincia a nutrire dubbi, «davanti ai quadroni grondanti luce, oro, vibrazione atmosferica, esultante vitalità» del suo rivale. Lui che precorreva di secoli la storia della pittura teme di essere antiquato. «Il passato contro il futuro. Il nero della notte contro l'oro della calura meridiana; l'introspezione sofferta e meditata contro l'estemporaneità estrosa e provocatoria. Due mondi inconciliabili, anche se destinati, inevitabilmente ad entrare in una collusione che può anche apparire al segno di reciproche interferenze marginali. Meglio partire. Lo aspettava Malta, una carriera onorata, una escalation sicura nei gradi nobiliari dell'Ordine, un lavoro tranquillo, con tanti assistenti, aiutanti, ammiratori, ed il primato assoluto, e di conseguenza prestigio e commissioni innumerevoli da ogni parte d'Italia e d'Europa» (Causa). Quindi nel mese di settembre il Preti ottiene il titolo di Cavaliere di Giustizia e propone di

dipingere senza compenso l'immensa volta e l'abside della Cattedrale di La Valletta.

Da Malta per quarant'anni spedisce senza sosta opere in Italia ed in Europa, il talento lo accompagna ancora, ma è il «mestiere» che lo sorregge nei momenti di pausa ispirativa, in cui spesso si rifarà a sue precedenti composizioni di successo, facendo di sé stesso modello.

Poche le opere documentate da lui inviate sulla terraferma: nel 1674 una pala d'altare per il Duomo di Siena ed a Napoli nel 1684 un' Adorazione dei Pastori per la chiesa di Monteverginella ed una Vergine con Simone Stock per il Carmine Maggiore.

Lentamente la gamma cromatica prima così ricca si riduce a pochi colori ed aumenta sempre più il ricorso alla bottega. «Solitudine, malinconia, nostalgia, nel dorato esilio dell'Isola dei Cavalieri che ormai sostituiva la pompa liturgica ai fasti avventurosi delle scorrerie e delle guerre di fede» (Causa). Il 13 gennaio 1699 ad ottantasei anni il Preti si spegne dopo tanto aver dato ad un secolo pur ricco di fermenti e di espressioni figurative.

Della Negazione di Pietro (tav. 61) del museo di Carcassonne si ignora l'antica provenienza ed a lungo ne è stata contestata l'attribuzione al Cavaliere calabrese, fino a quando si è pronunciato Spike, massimo esperto dell'artista, il quale ritiene trattarsi di una delle prime opere del Preti da collocare al 1630-35. Egli fa notare che i dubbi nascono da alcune debolezze: i personaggi sono tutti disposti in primo piano ed alcuni atteggiamenti sono resi in modo maldestro, come il braccio sinistro del soldato che si spinge fin troppo avanti o, al contrario, la mano destra della serva troppo indietro. Malgrado questi difetti, la leggera preparazione bruna, i riflessi argentati sull'elmo e la corazza del soldato, e alcuni particolari - il movimento della serva o il volto di San Pietro - sono caratteristici dell'opera del Preti, così come la grande forza drammatica della composizione resa con semplicità. Questa è una delle più evidenti testimonianze dell'adesione giovanile del Preti alla lezione del Caravaggio.

La Crocifissione di San Pietro (tav. 62) del museo di Grenoble, già nella collezione della regina Cristina di Svezia prima del 1687, viene acquistata dalla città di Grenoble nel 1828.

Per le cospicue dimensioni probabilmente doveva essere una pala d'altare per una chiesa di Roma, forse rifiutata dai committenti e rimasta nella disponibilità del pittore.

Cronologicamente si inserisce certamente nel contesto delle grandi pale eseguite durante i primi anni Quaranta, nelle quali molto forte è il riferimento alla lezione del Caravaggio.

Nella tela in esame si può apprezzare come la rivisitazione di motivi chiaramente ripresi dal Merisi viene rielaborata in spunti compositivi di grande effetto, ma senza la carica drammatica che avevano in Caravaggio. Si pensi alla splendida idea dell'angelo che irrompe dall'alto, chiaro ricordo da San Luigi dei Francesi, ma anche dalle Sette opere di Misericordia.

Nella tela di Grenoble la sequenza di piani determinata dal corpo del santo e dalla sua croce, nonché dalla ardita posa del carnefice in primo piano a sinistra, sottolineata dai tocchi di luce sulle spalle, la camicia e il polpaccio, dà un senso di profonda spazialità alla scena e di accentuato dinamismo.

Il Ritorno del figliuol prodigo (tav. 63) fu acquistato dal museo di Le Mans con un'attribuzione a Caravaggio. Fu poi il Longhi ad attribuirlo correttamente al Preti, il quale nel corso della sua

carriera ha replicato più volte la stessa iconografia, molto richiesta dalla committenza, in formati e strutture molto diversi tra loro. La versione francese è una delle più antiche rielaborazioni del tema, ancora intrisa di un naturalismo di ascendenza caravaggesca, riletto attraverso i modi del Guercino, con un gusto per il colore denso e compatto e con una definizione accurata della materia, sia essa stoffa, incarnato, elemento architettonico.

Siamo nei primi anni Quaranta, in un momento particolarmente fecondo nella produzione del Preti, al quale appartengono anche le due celebri versioni conservate a Napoli, tra Capodimonte e Palazzo Reale.

Il Mosè sul monte Sinai (tav. 64) del museo Fabre a Montpellier, anticamente attribuito al Poussin, è stato restituito dal Longhi al Preti assieme al suo pendant conservato a Tours. Cronologicamente si tratta di opere eseguite tra il 1630 ed il 1640, durante il soggiorno romano dell'artista, in un momento in cui trionfa nella città eterna la corrente neoveneta, che fa capo al Poussin, al Mola ed al Testa, a cui il Preti, oltre alla vena caravaggesca aderirà negli anni di formazione.

Il soggetto del dipinto mescola più episodi biblici più che riferirsi ad un momento preciso del racconto del passaggio degli Ebrei nel Sinai raccontato nell'Esodo (XXIV, 1 - 36).

La composizione coniuga felicemente l'eleganza del disegno all'intensità del colore con toni caldi grigio verde, bruni e giallo dorati, disposti su una preparazione leggera.

Il Trionfo di Sileno (tav. 65), pendant della tela precedente fu anche esso sequestrato nel 1799 alla Galleria Reale di Torino.

Spike, massimo conoscitore del Preti, ha messo in dubbio che, nonostante le medesime dimensioni, possano associarsi un soggetto profano come un baccanale ed un episodio tratto dall'Antico Testamento. Bisogna tener conto però che altre volte l'artista ha predisposto coppie di quadri con un soggetto profano ed un soggetto religioso, come quelli conservati a Chambery: Morte di Didone (tav. 66) e Giuditta presenta agli Ebrei la testa di Oloferne (tav. 67), di cui ora parleremo e la cui storia conosciamo dai tempi del De Dominici.

Narra infatti il celebre biografo che furono commissionati dal duca di Monte Accolici, per poi passare nella collezione del marchese Rinuccini, fiorentino, per adornare le sue nobili stanze. Entrambi i dipinti sono datati dalla critica alla metà degli anni Cinquanta, subito dopo il soggiorno a Modena e poco prima degli anni trascorsi all'ombra del Vesuvio.

La tavolozza è improntata ad una gamma di colori giocata tra il nero, l'azzurro, l'argento e i grigi bronzei, a causa della potente suggestione della pittura emiliana.

Dal punto di vista iconografico è interessante notare l'associazione di un'eroina pagana con un'eroina biblica.

Già nella collezione del marchese Berio a Napoli la Morte di Sofonisba (tav. 68) del museo di Lione è uno dei tanti quadri che il Preti ha dedicato all'episodio raccontato da Tito Livio. Nel quadro in esame la regina ha già vuotato la coppa di veleno e livida sembra già avvertirne gli effetti, mentre tutti i presenti sono volti verso di lei, che domina la scena guardando verso lo

spettatore. La critica ha ipotizzato più date per l'esecuzione del dipinto, ma il carattere teatrale della scena, fissata sullo sfondo mediante elementi architettonici e lo schiacciamento dei primi piani, ricordano il Veronese, la cui influenza è molto pregnante nei grandi banchetti dipinti nel corso del soggiorno napoletano tra il 1653 ed il 1660.

L'Ecce Homo (tav. 69) del museo di Chantilly è collocato cronologicamente da Spike alla fase cosiddetta eroica dell'artista, un periodo che va dal 1656 al 1666, prima che, trasferitosi a Malta da qualche anno, la sua pennellata perderà baldanza e creatività.

Il dipinto francese è collegato strettamente all'Andata al Calvario del museo di Capodimonte, col quale condivide il taglio compositivo, l'illuminazione della scena, la disposizione delle figure e il trattamento dei personaggi in secondo piano.

Comune è anche la provenienza, essendo entrambe citate nel novembre 1803 dal pittore Tommaso Conca, chiamato a valutare gli acquisti operati a Roma da Domenico Venuti per conto dei Borbone per arricchire le collezioni reali.

Concludiamo citando semplicemente due dipinti modesti collocabili cronologicamente alla fase maltese del Preti, quando la qualità della sua produzione scese notevolmente. Essi sono un Diogene con la lanterna (tav. 70) del museo Ingres di Montauban ed un San Giovanni Battista (tav. 71) conservato nel municipio di Falaise.

Giovan Battista Recco (attivo a Napoli intorno alla metà del XVII secolo) è una personalità artistica di grande prestigio, solo da pochi anni restituita alla storia dell'arte, alla quale era completamente ignoto, essendo sconosciuto allo stesso De Dominici.

Egli, come si evince dalle date poste su due suoi quadri, 1653 e 1654, è particolarmente attivo alla metà del secolo, in un momento veramente felice per il genere a Napoli, per le personalità artistiche che si moltiplicano in esperienze le più diverse, pur nella sostanziale aria di famiglia che accomuna il lavoro dei molti pittori.

Un'altra specializzazione cominciò a delinearsi, quella delle dispense e delle cucine, sull'onda del successo che in Spagna ottennero i bodegones e da lì si diffusero anche negli altri territori del vicereame.

Il bodegòn replica un angolo della cucina ove sono collocati i cibi in maniera inusuale.

Questo nuovo tipo di pittura si manifesta attraverso l'opera di Giovan Battista Recco, il famoso Titta Recco degli antichi inventarî, il quale, in possesso di prodigiosi mezzi espressivi e forte di notevoli riferimenti culturali, è in grado di fornirci, con una prosa schietta ed incisiva, una serie di austere rappresentazioni di oggetti ed utensili della vita quotidiana, piatti di ceramica dai bordi consunti ed il repertorio più crudo e ricercato della macelleria minutamente indagati nella loro realtà materiale, pur nel filtro di una vena narrativa che nulla ha da invidiare alle realizzazioni più felici del Ribera.

Le opere firmate di «Titta» sono oramai abbastanza per rendersi conto del suo stile, mentre le tele datate si limitano agli anni 1653 e 1654. Sono quadri già di grandissima qualità che fanno presagire un artista al culmine della sua attività, per cui la sua data di nascita più probabile va spostata intorno al 1615-20. Essi mettono in evidenza un naturalismo aggressivo e spigoloso,

rispetto allo stile di un Luca Forte o di un ancora arcaico Maestro di Palazzo San Gervasio, e suggestivamente richiamano i brividi pittoricistici e le violenze espressive dell'ultimo Ribera.

Tra i suoi quadri certi, i Pesci di collezione Mendola a Catania del 1653 e la Dispensa, già in collezione Rappini del 1654, permettono di datare cronologicamente in contiguità il quadro del museo di Stoccolma, siglato soltanto e precedentemente assegnato a Giovan Battista Ruoppolo, rappresentante Pesci e ostriche con un piatto.

Un'altra sua opera di grande monumentalità è il Pesci e ostriche del museo di Besançon, di cui ci apprestiamo a parlare.

A Besançon è conservato uno spettacolare Paesaggio marino con pesci ed ostriche (tav. 72), firmato, di Giovan Battista Recco, collocabile cronologicamente al 1655-60, dal quale probabilmente prese ispirazione Giuseppe per la sua produzione con lo stesso soggetto, come dimostra la sua tela, datata 1666, Paesaggio marino con natura morta e pesci.

La tela francese fu brillantemente identificata come autografa di Giovan Battista dal Di Carpegna, prima che venisse identificata la sigla, unicamente per raffronto stilistico con il Cesto di ostriche, in collezione Rappini a Roma, firmato per esteso e datato 1654.

Il tema trattato: pesci, ostriche e molluschi costituisce un componente fondamentale della cucina napoletana che trae dal mare il sostentamento per la popolazione più indigente.

La sua tela trasuda abbondanza e sontuosità, colma di *ogni ben di Dio*, meta dei sogni di un popolo sempre affamato, come quello napoletano e nello stesso tempo segno distintivo di notevole prestigio sociale, lirica dell'appetito più che affettata prosopea di cacciagione ricercata da palati raffinati. Pare quasi che nel suo quadro egli intenda trasferire più che gli inafferrabili desideri culinari di una plebe sottonutrita, le doviziose descrizioni di lauti banchetti, che in letteratura trovano una coeva trasposizione nella «Tabernaria» di Giovan Battista della Porta.

Il pittore oltre al pescato si richiama al mare attraverso gli attrezzi per la pesca, la barca ed il paesaggio sullo sfondo.

La composizione è costruita ad andamento diagonale ed è minuziosa nella descrizione delle specie rappresentate, tra cui troneggia lo scorfano, saporito quanto brutto e sgraziato, immancabile nelle più gustose zuppe di pesce.

È dopo la metà del secolo che compare prepotentemente alla ribalta Giuseppe Recco (Napoli 1634 - Alicante 1695) la personalità più importante nel panorama della natura morta napoletana.

Egli fa parte di una grande dinastia di specialisti: suo padre Giacomo, tra i fondatori del genere, suo zio Giovan Battista, supremo nei suoi caratteristici soggetti di cucina e selvaggina, i figli Elena e Nicola Maria, che seguiranno degnamente le orme paterne.

A differenza degli artisti del settore, Giuseppe Recco spazia con abilità e padronanza tutti i soggetti, dai fiori ai pesci, dagli interni di cucina alla frutta senza contare un lungo periodo della sua attività in cui ritrae senza problemi squisiti dolci e preziosi broccati, vetri e tappeti, strumenti musicali e vasi antichi, maioliche e preziosi ricami, con una tale abilità da provocare, secondo lo spiritoso racconto del De Dominici un aborto per la «voglia» ad una donna gravida

incantata alla vista dei suoi dolciumi su una tela, riprodotti con tale perfezione da parer veri; né più né meno che un moderno caso di «ekphrasis», cioè di frutta dipinta così bene, che gli uccelli si mettono a svolazzare sul quadro tentando di beccarla.

Il suo spessore culturale è poderoso ed i suoi riferimenti spaziano dalla pittura romana alla lombarda, dalla spagnola alla nordica.

Giuseppe Recco, caso più unico che raro, fin dall'inizio della sua attività ebbe l'abitudine di firmare o siglare e spesso anche datare i suoi quadri; di conseguenza il suo cammino artistico è percorribile agevolmente dagli studiosi.

Negli ultimi tre decenni del secolo Giuseppe Recco è il protagonista assoluto della pittura di natura morta a Napoli, dove rinnova completamente il genere introducendo nuove tematiche e collaborando con i più importanti pittori di figura a partire da Luca Giordano. Alla fine della sua carriera è talmente celebre da essere chiamato alla corte spagnola di Carlo II.

Ad Ajaccio è conservato un notevole dipinto (tav. 73) di Giuseppe Recco, il quale colpisce per l'originalità della composizione, infatti l'artista in genere raffigura i pesci in un paesaggio o li pone su un bassorilievo di pietra. In questa tela invece sono disposti sulla nuda terra: una razza è negligenemente posta su un paiolo, mentre delle triglie fuoriescono da una cesta di vimini. La composizione colpisce per la sua naturalezza e semplicità. La pennellata pastosa e grassa si associa ad uno smalto vibrante e ad una verità di tocchi, mentre le lumeggiature più larghe ed i toni frantumati ravvivano il tonalismo argenteo dell'insieme.

I Pesci (tav. 74) di Giuseppe Recco del museo di Nantes sono una splendida composizione, tutta giocata su una tavolozza cromatica quanto mai ampia, dai rossi ai grigi, dagli argenti ai bruni. Il pittore si dimostra grande specialista di pesci, dei quali riesce con insuperata abilità a fissare sulla tela il delicato momento di trapasso tra la vita e la morte, insuperato cantore di egloghe marine, di speranze di facile sostentamento in una città lambita da un mare pescoso quanto generoso. L'artista, col suo raffinato cromatismo, sa renderci la freschezza del pesce appena pescato, del quale apprezziamo la sensazione di bagnato, che si rifrange sulle squame lucenti. Le sue composizioni ci mostrano pesci di ogni colore e dimensione, guizzanti, lucidi, grondanti acqua, frammisti a volte a tralci di corallo, il tutto con un accorto equilibrio nella pennellata, in grado di modulare i riflessi della luce, che, graduata da una delicata tastiera cromatica, ci fa percepire le più sottili vibrazioni della materia.

Nel 1616 giunge a Napoli Jusepe Ribera (Jativa 1591 - Napoli 1652) che rappresenterà una delle figure più importanti del Seicento europeo; valenzano di nascita, ma napoletano a tutti gli effetti per scelta culturale, interessi familiari, affinità di sentimenti. A Napoli avrà residenza, affetti, lavoro, protezione e per alcuni anni sarà protagonista assoluto e punto di riferimento indiscusso. La sua bottega che forgerà alcuni dei maggiori pittori del secolo dal Maestro degli Annunci ai due Fracanzano, dal Falcone a Salvator Rosa, allo stesso Giordano, sarà un punto di riferimento e di scambio culturale anche verso la Spagna, ove giungerà gran parte della sua produzione, mentre dal Murillo allo Zurbaran, fino allo stesso Velazquez, ospite del Ribera per alcuni mesi nel 1630, perverrà a Napoli l'eco della migliore pittura spagnola, il cui influsso possiamo cogliere agevolmente da un'attenta lettura di molte opere del Finoglia, del Falcone, del Vaccaro, del

Guarino e di tanti altri ancora.

Le sue opere ebbero una notevole diffusione anche per la sua abilità di incisore, grazie alla quale egli riproduceva e moltiplicava le sue opere più significative.

Poco sappiamo della sua giovinezza, la tradizione gli assegna come maestro il Ribalta, dal 1611 al 1616 è a Roma, dove con i caravaggisti stranieri, legati da un realismo descrittivo dagli effetti caricati, ci sarà uno scambio fecondo di idee e di esperienze. Di recente è stata proposta una diversa ricostruzione della sua produzione romana con lo spostamento nel suo catalogo dei dipinti precedentemente assegnati al Maestro del Giudizio di Salomone, ipotesi che per il momento non ha convinto gran parte degli studiosi. Certamente da respingere la pretesa di attribuire al Ribera la Negazione di Pietro della sacrestia della Certosa di San Martino che è opera di un ignoto caravaggista nordico attivo intorno al 1620.

Al periodo romano intorno al 1614-15 è da collocare la serie di dipinti personificanti i cinque sensi, nota inizialmente da copie seicentesche e per il racconto delle fonti (Mancini) ed in seguito identificata in tele certe del Ribera: dal Gusto di Hartford al Tatto di Los Angeles, dalla Vista di Città del Messico all'Olfatto di una collezione madrilenà. A quegli anni appartiene anche, per evidenti affinità stilistiche, lo splendido Democrito presso Pietro Corsini a New York.

Giunto nel maggio del 1616 a Napoli egli sposerà la figlia del pittore Giovan Bernardo Azzolino ed entrerà nelle grazie del viceré, il duca di Osuna, che diventerà il suo protettore, come lo saranno in seguito tutti i potenti di Spagna, presso i quali il suo prestigio sarà illimitato. Egli del luminismo diede una sua personale interpretazione: il realismo caravaggesco fu infatti profondamente drammatico e sintetico, quello di Ribera fu analitico, caricaturale fino al grottesco.

Il Ribera si abbandona ad un verismo esasperato al di là di ogni limite convenzionale col suo pennello intriso di una densa materia cromatica, con un vigore di impasto che ricorda l'accesa policromia delle più crude immagini sacre della pittura spagnola coeva, segno indefettibile della sua mai tradita hispanidad, ignara dei risultati della pittura rinascimentale italiana. Ed ecco rappresentato un infinito campionario di umanità disperata e dolente, ripresa dalla realtà dei vicoli bui della Napoli vicereale con un'aspra e compiaciuta ostentazione del dato naturale.

Con una tavolozza accesa vengono rappresentati con enfasi appassionata e senza alcuna pietà santi ed eremiti penitenti, sadicamente indagati nella smagrita decadenza dei corpi consunti, dalla epidermide incartapecorita e grinzosa, dagli occhi lucidi e brillanti, martirii efferati e spettacolari, giganti contorti in esasperazioni anatomiche, repellenti esempi di curiosità naturali: donne barbute e bambini storpi dal sorriso ebete; tipizzazioni mitologiche spinte fino all'osceno, come la ripugnante figura del Sileno nella dilagante rotondità dell'enorme ventre pendulo; il tutto con un tono superbo e crudele e con accenti di grottesca ironia e di cupa drammaticità.

Lentamente la brutalità delle sue prime composizioni che fece esclamare al Byron che il Ribera "imbeveva il suo pennello con il sangue di tutti i santi" cedette ad una maggiore ricerca di introspezione psicologica dei personaggi e ad un lento allontanamento dal tenebrismo per approdare, sotto l'influsso della grande pittura veneziana e dal contatto con la pittura fiamminga di radice rubensiana e vandyckiana, a nuove soluzioni di "chiarezza pittorica e di rinnovata cordialità espressiva che culmineranno nello splendido Matrimonio di Santa Caterina

del Metropolitan di New York sintesi superba di naturalismo, classicismo e pittoricismo in una sublime armonia di luci e colori” (Spinosa).

Dopo il 1640 una grave malattia limitò di molto la sua attività, anche se la collaborazione di una bottega molto valida gli permise di immettere sul mercato ancora molte opere, spesso da lui firmate anche se eseguite solo in parte.

Anche nella piena maturità Ribera non rinuncia a certi effetti ottenibili solo attraverso contrasti di luce ed ombra e con la grande Comunione degli apostoli completata nel 1651 per i monaci della Certosa di San Martino egli ci regala la sua ultima opera, che esprime la summa del suo stile, perché ad una visione naturalista del volto degli apostoli si accoppia una solenne scenografia di puro stampo veronesiano.

La bottega del valenzano assunse a Napoli un’importanza fondamentale e fu un polo di riferimento culturale per un’intera generazione di pittori, alcuni direttamente suoi allievi, altri come il Giordano, che si formò giovanissimo sui suoi esempi, esercitandosi nell’imitazione a tal punto da sconfinare nel plagio. Il messaggio riberesco si irradiò non solo a Napoli ed in Italia ma in tutta Europa, principalmente in Spagna e fu rappresentato da una pittura che, nata sotto l’influsso del luminismo caravaggesco, seppe cogliere e tradusse in immagini la realtà più intima degli uomini e volle parlare più al cuore che alla mente.

Tra i dipinti più antichi del Ribera va annoverato il San Pietro e San Paolo (tav. 75) del museo di Strasburgo, firmato con l’appellativo di accademico romano, titolo acquisito nel 1616, ma non datato. Il quadro mette assieme i due apostoli fondatori della Chiesa rappresentati con i loro attributi - il libro aperto è un’allusione alle Epistole di San Paolo. I colori dei loro vestiti sono conformi all’iconografia tradizionale: la veste e il manto rosso di San Paolo o quello bruno oca di San Pietro, simbolo della verità rivelata. Il quadro è costruito con un’impaginazione di grande efficacia con la mano destra di San Paolo che impugna la spada, in continuità con la natura morta in primo piano, grazie alla magistrale trovata della pergamena srotolata e come scolpita dalla luce. Le due figure sono modellate con la stessa potenza espressiva, ma la loro presenza è resa più immediata dal gioco di sguardi, quello di San Pietro verso San Paolo e quello di quest’ultimo verso lo spettatore che sembra interrogare. Il dipinto collocabile intorno al 1620 rappresenta uno dei primi esempi di raffigurazione di personaggi antichi, santi o filosofi, un genere che ebbe grande successo per decenni in area napoletana.

Il Platone (tav. 76) del museo di Amiens, firmato e datato 1630, proviene dalla collezione Lavalard de Roy a Parigi ed è probabile che in origine facesse parte di quella numerosa serie di ritratti di filosofi segnalata da Ponz quando era esposta all’Escorial e di cui facevano parte anche l’Archimede e l’Esopo ora al Prado. Stilisticamente vicino soprattutto al primo costituisce una ulteriore dimostrazione del superamento della fase di crudo realismo e di forte adesione al tenebrismo verso una pennellata dai toni più caldi. Si segnala una copia di buona qualità in collezione Bukowski a Stoccolma.

Capolavoro della maturità del Ribera questa S. Maria Egiziaca (tav. 77), firmata e datata 1641, dalle carni grinzose e dagli occhi brillanti fa parte di quella lunga serie di anacoreti, eremiti e penitenti che fu dipinta negli anni controriformistici della chiesa cattolica, la quale

promuoveva la rappresentazione di immagini devote per fortificare la fede. Questi personaggi venivano spesso raffigurati in antri e caverne dove lo spazio ristretto e l'assenza di luce facilitava la meditazione e la penitenza.

Maria Egiziaca visse ad Alessandria d'Egitto nel V secolo e condusse per 17 anni vita dissoluta, per redimersi dalla quale si ritirò in penitenza nel deserto di Giordania ove trascorse 47 anni. L'artista la raffigura con pochi stracci, assorta in preghiera con le guance scavate dai digiuni e le membra rattrappite, risaltanti nell'asprezza delle rocce retrostanti. La cortigiana dalla pelle vellutata si trasforma in una severa penitente che ci trasmette nelle mani congiunte in preghiera e nello sguardo assorto la forza dell'amore verso Dio che tutto perdona e tutto redime.

Dalla malizia di uno sguardo fascinoso di cortigiana da far mozzare il fiato alle linee sfasciate di un corpo divorato dalla fame e dalle privazioni, reso con una griglia cromatica dai toni forti e attraversato da lampi di luce, solcato da rughe, da rivoli e da rigagnoli, dove la vita scorre più lentamente; una bellezza solare trasformata in un'immagine di lunare trascendenza. La santa viene resa con crudo realismo, è un personaggio umano anche se pervaso dal soffio di una profonda spiritualità, la sua figura si staglia su di uno sfondo roccioso ed uno squarcio di cielo blu pallido attraversato da un bagliore giallo argentato, il suo viso scarno con le ossa pronunciate denuncia l'abitudine a prolungati digiuni.

Il Ribera raggiunse il massimo della sua arte facendo ricorso al virtuosismo della sua tavolozza nel rendere gli effetti del digiuno attraverso le più piccole variazioni di luce e ombra.

Tra i capolavori di Ribera lo Storpio (tav. 78), firmato e datato 1642, conservato al Louvre suggella in maniera esemplare le due ben sposate anime del grande pittore, da un lato la profonda capacità introspettiva, comune al carattere picaresco di tutti gli spagnoli, che troverà nella serie di Buffoni di corte del Velasquez la degna consacrazione, dall'altro l'acquisita napoletanità, che gli permette di percepire come sue la gioiosa irriverenza e la scoppiettante felicità di vivere che promanano prepotentemente dallo schietto sorriso di questo povero scugnizzo il quale, dimentico delle sue deformità e della sua miseria, si staglia vigoroso e sicuro di sé, avvolto alle spalle da uno straripante cielo azzurro.

"De mihi elemosinam propter amorem dei" (fammi l'elemosina per amore di dio), recita il foglietto in mano al fanciullo, che vuole amplificare il messaggio cristiano di aiutare i più deboli, un didascalico elogio della povertà e della carità dal profondo significato simbolico. Il quadro ab antico nella collezione privata del principe di Stigliano, esprime la più viva solidarietà di Ribera al variegato mondo della povertà che, come una marea montante sommergeva ogni vicolo ed ogni angolo della Napoli seicentesca.

Nel gran numero di estimatori del dipinto si contano anche famosi pittori, tra cui il Matisse, autore di un'originale reinterpretazione del soggetto.

Il Battesimo di Cristo (tav. 79), firmato e datato 1643, del museo di Nancy proviene dal convento di San Pasquale di Madrid, dove antiche fonti lo ricordano insieme ad un Martirio di San Sebastiano di identiche dimensioni.

“Alla resa naturalistica delle immagini e alla caratterizzazione psicologica dei personaggi, si unisce qui un cromatismo prezioso arricchito da un sottile gioco di vibrazioni luministiche. L’orizzonte ribassato che, al di sopra del paesaggio appena accennato, apre lo sfondo ad un cielo di ampio respiro e di efficace resa atmosferica, rischiarato da una luce diffusa e chiara, si ritrova nel coevo celebre dipinto raffigurante lo Storpio conservato al Louvre” (Pagano).

L’Adorazione dei pastori (tav. 80) conservata al Louvre, firmata e datata 1650, è una composizione verticale con il punto centrale costituito dal Bambino. Dietro la Madonna con le mani giunte e San Giuseppe con le mani incrociate sul petto. Ai lati i pastori con abiti rozzi, la cui rappresentazione è prova dell’interesse del valenzano a sottolineare l’evidenza materica degli abiti. Sullo sfondo vi è un paesaggio trattato con cura nella resa atmosferica, mentre un angelo compare ad annunciare la venuta del Redentore.

Sono gli anni in cui il pittore, “pur non rinunciando ai suoi presupposti naturalistici o a qualche lieve interesse per la pittura reniana, è soprattutto impegnato in una resa pittorica delle immagini intensamente luminosa, sottolineata da una interpretazione profondamente intimista del tema. La scena è espressa con compostezza ed equilibrio, le forme sono severe ed essenziali, permeate di luce, il colore brillante e prezioso” (Pagano).

Esistono due repliche del dipinto, la più nota, eseguita da Cesare Fracanzano nel duomo di Castellammare di Stabia, la seconda in Francia nella chiesa parrocchiale di Manneville.

Il Miracolo di San Donato d’Arezzo (tav. 81), firmato e datato 1652, del museo di Amiens, un tempo identificato come Messa di San Gregorio, proviene dalla Casita Real dell’Escorial fu donato al museo nel 1894. In precedenza la data era letta come 1634 e fu presentato alla grande mostra napoletana del 1938 con la vecchia denominazione, che mutò in occasione di una rassegna sui tesori di Spagna, tenutasi a Parigi nel 1963.

Il problema della datazione appare difficile, perché la tela mostra sia elementi stilistici riconducibili al momento del passaggio del Ribera dal naturalismo al pittoricismo, sia qualità formali e cromatiche che si ritrovano in quadri eseguiti intorno al 1650.

Un importante allievo di Ribera è Salvator Rosa (Napoli 1615 - Roma 1673), il quale entra nella sua bottega grazie all’interessamento del cognato Francesco Fracanzano, passerà poi in quella di un altro ex allievo Aniello Falcone, quando questi diventa autonomo e vi rimarrà per tre anni. Dal Ribera egli eredita il vezzo per i tipi volgari, l’amore per le espressioni tragiche e la gioia nel rappresentare le sofferenze umane, mentre dal Falcone recepisce la simpatia per la macchietta e la grande abilità nel dipingere le battaglie.

Presto lascerà Napoli, che rimarrà sempre nel suo cuore e conserverà il suo spirito partenopeo e la sua vena naturalistica, anche quando divenne una delle maggiori personalità del Seicento italiano e l’eco della sua fama percorse fino al Settecento tutta l’Europa.

Nel 1635 si trasferisce a Roma dove ha contatti con l’ambiente dei Bamboccianti, con Claude Lorrain e Nicolas Poussin e comincia a cogliere del paesaggio il suo aspetto pittoresco. Di questo periodo sono l’Erminia e Tancredi e la Veduta di una baia conservati nella Galleria estense di Modena e l’Incredulità di San Tommaso del museo civico di Viterbo.

Costretto a fuggire da Roma per le sue pungenti recite satiriche sotto la maschera napoletana di Pascariello Formica, nel 1640 il Rosa si rifugiò a Firenze sotto la protezione del cardinale De Medici, in un ambiente culturale di scienziati e letterati nel quale si rinfocolarono le sue ambizioni di umanista e filosofo stoico. Scrive le sue Satire e viene influenzato da artisti come Jacques Callot e Filippo Napoletano. Il paesaggio naturale, spoglio, selvaggio e carico di mistero, diventa scenario per la rappresentazione idealizzata di episodi della vita di grandi filosofi e di grandi personaggi storici, come nel Cincinnato chiamato alla fattoria e nell'Alessandro e Diogene, entrambi nella prestigiosa collezione Spencer ad Althorp o nella Selva dei filosofi conservata a Firenze a Palazzo Pitti.

Contemporaneamente dipinge grandiose scene di battaglie che nella loro monumentalità si risolvono anche esse in solenni rappresentazioni ideali. Uno spirito epico anima le sue tele come una fiamma, una torrida febbre percorre le sue composizioni di grandi dimensioni, dotate di un ricco paesaggio con città sullo sfondo, ruderi di templi ed edifici lontani che smorzano in parte la tragicità delle scene. Nelle mischie furibonde si riesce a cogliere il senso di un dramma cosmico come quello della guerra.

Negli ultimi anni del suo soggiorno fiorentino i suoi interessi artistici si allargano ai temi esoterici della magia e della stregoneria, infatuato dalla cultura magico filosofica di Giovan Battista Della Porta, ricordiamo Streghe ed incantesimi, eseguito nel 1646, alla National Gallery, mentre la sua pittura sempre più scura nei toni si concentra sulla rappresentazione allegorica di temi morali ed idee filosofiche come nella Fortuna conservata al Paul Getty museum di Malibu.

Animo estroso e bizzoso il Rosa fu pittore e disegnatore, incisore e poeta, letterato e polemista, teatrante ed erudito, un personaggio veramente complesso, dal temperamento vivace ed animoso, insofferente della società del suo tempo, sdegnoso del volere dei committenti, ma nello stesso tempo ansioso di essere ammirato.

Tornato a Roma nel 1649 è ambito da facoltosi committenti ed è richiesto dalle maggiori corti europee principalmente per i suoi paesaggi, spesso animati da vivaci figurine ed imitati fino alla fine del Settecento. Lo scenario è spesso quello del sud con le sue rocce ed i suoi panorami aspri e severi, resi con una certa dose di libertà espressiva e di fantasia, che non permette mai di identificare con precisione i luoghi rappresentati. Il fogliame è reso con grande accuratezza e spesso sono presenti le caratteristiche torri di avvistamento presenti in tutte le nostre coste flagellate dalle incursioni dei saraceni. Le figure dei contadini sono riprese nell'atto di animare la conversazione con una gestualità tipica delle popolazioni meridionali. La scelta dei colori cupi ed ombrosi è una costante della paesaggistica rosiana che tende a rappresentare le sue scene al tramonto, per rendere l'atmosfera più raccolta e più intimo il discorrere dei personaggi.

Oltre al paesaggio si dedicò a dipinti di soggetto filosofico e mitologico come l'Humana fragilitas del Fitzwilliam museum di Cambridge e lo Spirito di Samuele evocato davanti a Saul acquistato da Luigi XIV ed oggi al Louvre. Negli ultimi anni della sua attività ritornò al paesaggio, dipingendo una natura spoglia e solitaria come gli eremiti ed i filosofi che l'abitavano.

La maggior parte dei dipinti di Salvator Rosa è conservata dal Settecento in Inghilterra, dove la sua fama giunse all'apice grazie ad una biografia romanzata scritta nel 1824 da una fervente ammiratrice dell'artista Lady Morgan. Oltre manica egli fu apprezzato più che in Italia e molti videro in lui un precursore di Byron e del romantico ultra pittoresco. L'influsso del pittore

italiano sugli artisti inglesi e sulla pittura olandese di paesaggio fu molto grande ed il paesaggio alla Salvator Rosa fu diffuso per molti anni dopo la sua morte grazie ad una serie di epigoni ed imitatori ed acquistò il carattere distintivo di un genere.

L'artista come è noto non ebbe allievi diretti, ma si servì soltanto di aiuti che sbizzarrivano le sue tele. Il De Dominici indica alcuni nomi come seguaci, mentre il grande successo dell'artista giunse fino al secolo successivo con un corteo di imitatori a volte anche molto modesti.

Notevole fu anche la sua attività di incisore attraverso la quale diffondeva le sue opere e di disegnatore, la cui abilità si apprezza anche per la precisione dei suoi schemi compositivi.

Oggi la critica, pur se ha in parte ridimensionato la figura artistica di Salvator Rosa, comunque gli riserva una posizione significativa nel panorama figurativo non solo italiano ma europeo.

Alla recente mostra di Montpellier è stato esposto un Autoritratto (tav. 82) assegnato al Rosa da Spinosa e collocato cronologicamente intorno al 1645. L'artista è raffigurato come poeta satirico e mostra orgoglioso la corona d'alloro che gli cinge la testa. La tela pone dei raffronti con un altro autoritratto conservato nel museo di Detroit e con il celeberrimo autoritratto come filosofo del Metropolitan museum. Un collegamento può farsi anche con un disegno di una raccolta privata parigina citato nell'inventario Niccolini.

La celebre Battaglia eroica (tav. 83) del Louvre fu commissionata da monsignor Corsini, che intendeva recarla in dono al re di Francia, ma per ragioni non chiarite venne consegnata al destinatario molto più tardi dal cardinale Chigi.

Rispetto ad altre battaglie eseguite in precedenza, il dipinto in esame mostra una maggiore monumentalità, infatti il Rosa si ispirò agli esempi rinascimentali di Raffaello e di Giulio Romano, alla tradizione cioè della battaglia eroica, già ripresa da Pietro da Cortona.

Dell'accurata fase di preparazione sono testimoni una dozzina di schizzi ed un disegno conservato al Courtland di Londra.

A Chantilly, nel museo Condè sono conservati numerosi dipinti del Rosa, tra cui alcuni paesaggi, oltre ad una serie molto famosa di cui presentiamo e commentiamo Geremia tirato fuori dalla fossa dei leoni (tav. 84), Daniele nella fossa dei leoni (tav. 85) e la Resurrezione di Lazzaro (tav. 86).

Il primo, firmato col monogramma e pubblicato da Ozzola nel 1908, fu esposto dallo stesso pittore nel 1662 a San Giovanni decollato, in una delle frequenti mostre che ivi si tenevano. Già di proprietà di Carlo De Rossi, grande amico del poeta, passò assieme agli altri del gruppo nella galleria del principe di Salerno, quindi nella raccolta del duca d'Aumale, per finire poi nell'attuale sede museale.

Il Rosa ci teneva molto ad eseguire dipinti di grosse dimensioni che potessero essere esposti al pubblico in chiese, ma nemmeno in questa occasione riuscì a realizzare il suo sogno; infatti il De Rossi solo dopo la morte del pittore riuscì ad ottenere una cappella nella chiesa di S. Maria in Montesanto in Roma dove li poté esporre e furono per anni molto ammirati.

Da collegare ai dipinti conservati a Chantilly il Tobia e l'angelo (tav. 87) del Louvre, di cui si

conservano più incisioni eseguite da Normand, da Debret Guttemberg e da Malbeste, mentre una buona copia si trova ad Oxford nella chiesa di Cristo.

L'ombra di Samuele appare a Saul (tav. 88), conosciuto anche col titolo Saul e la pitonessa di Endor, conservato al Louvre, costituisce una delle opere più famose del Rosa, caratterizzata da un romanticismo quasi visionario. Illustrato da Ozzola nel 1908 fu esposto dallo stesso pittore nel 1668 alla mostra di San Giovanni decollato per poi essere inviato in Francia, dove è stato inciso numerose volte.

Il Paesaggio con soldati e cacciatori (tav. 89) conservato al Louvre fu acquistato da Luigi XVIII nel 1816. La critica ha espresso più di un dubbio sull'autografia a partire dal Pettorelli che lo riteneva dubbio, mentre il Voss ne accettava la paternità del Rosa. Il Salerno dopo vari e differenti pareri, dopo un decisivo restauro, ne ha definitivamente accettata l'autografia.

Attivo intorno alla metà del secolo, Nunzio Rossi è una personalità di rilievo che solo da poco, si è inserita in quella fitta trama di artisti che attendono una definizione più puntuale da parte della critica.

Nel 1692 il Celano lo descrive attivo a Napoli nella chiesa di San Pietro a Maiella, ove esegue alcuni affreschi. Nel 1724 il Susinno, narrando dei pittori messinesi, descrive alcune sue opere conservate nella città siciliana. Ed infine, il principe dei biografi, il De Dominici, ne parla, oltre che nella Vita di Stanzone, anche nel capitoletto dedicato ad Onofrio Palumbo.

L'attività del Rossi si svolge in vari centri della penisola, da Bologna a Napoli e quindi da Messina a Palermo, circostanza che giustifica l'interesse verso di lui di studiosi di realtà culturali diverse.

La sua prima opera citata dalle fonti è una Natività, eseguita a Bologna nella Certosa all'età di 18 anni, documentata al 1644. Del 1646 viceversa sono gli affreschi nel coro di San Pietro a Maiella, caratterizzati da intenso naturalismo, che furono dopo pochi anni ricoperti da tele e di conseguenza dimenticati dalla critica. Essi ancora si conservano, anche se in condizioni molto precarie ed un recente restauro ha posto in luce la sigla «NR». Rappresentano San Benedetto che dà i precetti ai Celestini e San Pietro Celestino che impone gli statuti dell'ordine.

Gli affreschi rimasero in parte incompleti perché il pittore si trasferì a Messina, chiamato dal noto mecenate, il principe Ruffo, per affrescare una sua dimora. La sua improvvisa scomparsa da Napoli diede luogo alla voce di una sua morte improvvisa, notizia ripresa dal Celano nel 1696.

Prima della sua partenza per la Sicilia la critica colloca nel suo catalogo una serie di opere, tra cui l'Assunta di Castellammare, a lungo riferita al Lanfranco ed una serie di dipinti, impregnati di saldo naturalismo, che a lungo sono passati sotto la denominazione di Anonimo Fracanzaniano. Tra questi in particolare va ricordata la tela conservata presso la Galleria Borghese che proponiamo, dopo tante imprecisioni del passato, con l'esatta dizione di San Gennaro azzannato dal leone e dal mastino ed inoltre l'Abramo servito dagli angeli della Real Casa dei Pellegrini.

Lo stile del Rossi manifesta il gusto della pennellata densa e pastosa gettata sulla tela con impeto, che affonda le sue radici nel più antico naturalismo, dal Ribera al Maestro degli Annunci ai pastori. La sua vena di narratore è delirante e ben si esprime nelle fisionomie stravolte dei

suoi personaggi, che spesso, sempre nelle tele bolognesi, risentono del gigantismo appreso dalla lezione del Tibaldi.

Il suo trasferimento in Sicilia è un segno indiretto del successo che il Rossi aveva raggiunto tra i collezionisti napoletani; infatti il principe Ruffo per adornare la sua sfarzosa residenza non avrebbe mai chiamato un parvenu. Purtroppo Messina è zona sismica, più volte martoriata da eventi tellurici, uno dei quali, nel 1783, distrusse il maestoso palazzo dei nobili siciliani e con esso gli affreschi.

Il suo biografo isolano, il Susinno, ci riferisce che da Messina egli si trasferì a Palermo dove «molto dipinse per privati amatori», sembra fino agli ultimi decenni del secolo. Questo periodo finale dell'attività dell'artista è avvolto nel mistero più fitto e contrasta col racconto del De Dominici il quale pensa che il pittore, non conoscendo di questi l'attività siciliana, sia morto a venticinque anni; addirittura il biografo ventila l'ipotesi che siano esistiti due pittori dal nome Rossi!

Lo spazio per lavorare è, come abbiamo delineato, molto ampio per gli studiosi; bisognerà probabilmente anticipare la sua data di nascita di circa dieci anni, per poter essere in linea con alcuni suoi dipinti, che ai suoi tempi ebbero un indiscutibile riconoscimento. Bisognerà scavare, soprattutto in collezioni private ed esaminare attentamente il gruppo di opere precedentemente assemblate sotto la denominazione di Anonimo Fracanzaniano.

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

Nel museo Fesch di Ajaccio si conserva una Conversione di San Paolo (tav. 90) attribuita da Porzio a Nunzio Rossi.

La tela mette in evidenza la caratteristica pregnante dello stile del pittore, che preferisce colori lividi con una pennellata grassa che ricorda quella del Maestro dell'annuncio ai pastori e prende ispirazione dal più ortodosso dei naturalismi.

I protagonisti delle sue composizioni sono definiti con accuratezza, mentre il paesaggio, come nella tela in esame, appare corrusco.

Giovan Battista Ruoppolo (Napoli 1629 - 1693) è assieme al coetaneo Giuseppe Recco una delle figure chiave della natura morta napoletana della seconda metà del Seicento e questo ruolo gli fu riconosciuto anche dal De Dominici che, per quanto poco attento alle vicende dei generisti, gli dedicò un intero capitolo delle sue Vite.

Il percorso artistico del Ruoppolo, scandito da poche firme e ancor meno date, prende il via poco dopo il 1650 e si svolge senza sosta per oltre un quarantennio.

Egli è ai suoi inizi un rigoroso naturalista, che ha studiato il suo luminismo violento d'ombre e vivissimo sui testi sacri di Battistello e di Stanzone.

La sua prima opera documentata, firmata «G.B. Ruoppolo», è Sedani e boules de neige, conservata allo Ashmolean Museum di Oxford.

Intorno a questo fondamentale dipinto la critica ha raggruppato numerose tele improntate da spiccati interessi naturalistici.

Nel settimo decennio gli interessi iconografici del Ruoppolo virano verso tematiche portate al

successo da Giuseppe Recco, poi si converte al trionfante gusto barocco, portato al successo a Napoli, oltre che dagli iperbolici excursus del Giordano, dalla presenza in città a partire dal 1675 di Abraham Brueghel, discendente della gloriosa famiglia di generisti fiamminghi e portatore di un nuovo verbo superficiale ed incline al facile decorativismo.

Sono gli anni del Ruoppolo più noto al grande pubblico, l'artista idolatrato dal De Dominicis che lo eleva ad indiscusso caposcuola, da cui prenderanno ispirazione i suoi numerosi seguaci ed i tanti imitatori.

Giovan Battista comincia la serie dei trionfi vegetali e marini, delle cascate di fiori e di frutta, in cui i colori assurgono ad una dimensione trionfante e la luce viene a dilatarsi sulle superfici ancora indagate con antico scrupolo naturalista.

Il rigoglio espositivo raggiunge il culmine nei meloni, spesso presenti nelle sue tele, nelle tipiche superfici rugose, o nei grandi cocomeri, tipici delle fertili pianure campane, variopinti e ben torniti nei loro volumi con la consueta perizia plastico luministica.

Tutti i suoi ultimi dipinti sono immersi in un'atmosfera «dorata che assorbe i volumi, si aggruma sulle superfici e le impreziosisce: i pampini si ravvolgono frenetici sui tronchi delle querce, esplodono ceppaie di funghi, chicchi, nervature, foglie, viticci, si fanno perle, rugiada, umori occidui, rubini la polpa rossa del cocomero tagliato; i più agevoli, i più facilmente immaginabili tra i possibili traslati analogici e metaforici» (Causa).

Di Giovan Battista Ruoppolo il Louvre possiede tre dipinti, che ci mostrano in maniera esaustiva il suo stile.

Il primo, Grappoli d'uva ed un tralcio di vite (tav. 91) fa parte di un tema che a partire dal 1675 ebbe grande successo nella natura morta napoletana, quello dei grandi trionfi vegetali di fiori e di frutta, delle spettacolari cascate di grappoli d'uva: nera, bianca e cornicella. Queste composizioni di uva, sembrano cantate a pieni polmoni da un novello Bacco, innamorato del loro succo dolce ed acre.

L'allegria composizione di un vivace cromatismo è resa con l'antica predilezione del maestro verso la resa naturalistica, che fa apparire estremamente realistica la frutta rappresentata, tanto da indurre l'estasiato osservatore a pregustarne il sapore.

Queste opere fastose e ridondanti, questi trionfi orgiastici e prorompenti, sospesi in una luce purissima, sono il canto del cigno per Ruoppolo, al quale si associa con flebile suono una folla di comprimari, di seguaci, di imitatori che solo da poco la critica ha imparato a riconoscere ed ai quali ha destinato un suo spazio nel gran libro ideale del genere della natura morta nel secolo d'oro della pittura napoletana.

Nel secondo, Natura morta con ostriche ed agrumi (tav. 92) il Ruoppolo affianca ai soliti agrumi, resi con una scorza rugosa, delle ostriche, a dimostrazione che nella sua maturità, intorno all'ottavo decennio del secolo, egli sa affrontare con abilità anche i soggetti marini.

Nel terzo, Natura morta di frutta (tav. 93), infonde un'aria barocca che permea e dà vita alla composizione. Ricchissima è la scelta delle varietà di frutta rappresentate, con una forza dell'immagine derivante da una pennellata fluida e ricca di sfumature di colore, che rende con

grande precisione la verità naturale della rappresentazione. I frutti sono disposti in un deliberato disordine spaziale. Le preferenze del Ruoppolo vanno all'uva, che egli rappresenta nelle specie e sottospecie più rare a trovarsi, dalla cornicella alla barese, in un luore di riverberi con un'ampia tonalità di tinte, mentre mele ed agrumi li rende con la scorza lucida e scintillante in un'esaltata vivacità cromatica.

A Santillo Sannini (Napoli ? - circa 1685) il De Dominici dedicò la più lunga delle note fra i discepoli più diretti del divino Massimo ed infatti dall'esame dei documenti ci rendiamo conto della circostanza che spesso i soldi per gli aiutanti venivano girati a lui con l'impegno di dividerli con gli altri collaboratori. La sua figura negli ultimi anni di attività della bottega dello Stanzione è perciò da configurarsi come di un aiuto stabile.

Probabilmente egli collabora con il maestro nell'Annunciazione di Marcianise nel 1655. Lavora nella chiesa di Santa Maria la Nova nella cappella di San Bonaventura e di San Pietro d'Alcantara nel 1669; come pure esegue vari dipinti per la chiesa di San Tommaso D'Aquino. Le sue opere migliori sono per la chiesa di Gesù e Maria, ove esegue delle tele raffiguranti miracoli di San Vincenzo Ferreri, con uno stile pittorico molto vicino a Stanzione.

Tra le recenti attribuzioni all'allievo di Stanzione una S. Lucia (tav. 94) del museo di Nantes di notevole qualità, databile intorno al 1650, caratterizzata da una tavolozza allegra e vivace, da un'accurata definizione dei panneggi e delle dita delle mani, ma soprattutto dal caratteristico sottoinsù, una cifra stilistica comune ai migliori allievi del celebre cavaliere.

Francesco Solimena (Canale di Serino 1657 - Napoli 1747) è l'ultima grande figura di artista della seconda metà del Seicento. La sua attività si lascia alle spalle il secolo d'oro, creando un nuovo linguaggio su cui si moduleranno i pittori del Settecento, nel quale egli protruderà vigorosamente fino al 1747, esercitando, senza quasi mai lasciare Napoli, una notevole influenza su tutta la pittura europea.

Nella sua ricercatissima bottega si alternarono varie generazioni di allievi, di prima, seconda e terza battuta ed inoltre si creò una amplissima cerchia di imitatori che ricopiarono e divulgarono dappertutto le sue complesse creazioni enfatiche accese di colori e di luci, dove si affollano vivacissimi episodi e figure.

Egli ci lascia una vastissima produzione, che non ha eguali per quantità ed estensione se non in quella del Giordano.

Il primo apprendistato Francesco lo svolge in provincia, nella bottega del padre Angelo, modesto pittore di recente rivalutato dalla critica ed a sua volta allievo del Guarino.

Il suo imprinting risente delle suggestioni guariniane del naturalismo meridionale, che gli faranno da bussola quando giovanissimo verrà a Napoli nel 1674 dove, imperando Giordano e la sua maniera, studierà inizialmente nell'Accademia privata di Francesco Di Maria, che ben presto abbandonerà.

Nei lavori giovanili i suoi punti di riferimento culturali saranno costituiti dalle proposte barocche avanzate dal Cortona, dal Lanfranco, dal Preti e dal Giordano.

La sua formazione lievita lentamente, nutrendosi ai germoglianti succhi della tradizione

figurativa napoletana, che costituiranno il pabulum ideale per il suo ingegno precocissimo, il quale, una volta sbocciato, gli permetterà di gareggiare con Luca Giordano, l'incontrastato dominatore di quegli anni. La sua genialità darà luogo ad uno stile originale in possesso di grande vitalità e potente forza di espansione.

Francesco raggiunge la sua piena maturità e la completa autonomia nel 1680, quando realizza gli affreschi nella chiesa di San Giorgio a Salerno con Storie delle Sante Tecla, Archelaa e Susanna, dando prova di una precisa ed originale individualità nell'ambito del più luminoso e fecondo barocco.

Con gli affreschi salernitani il Solimena conclude la sua prima fase, fatta di sperimentazioni, per assurgere ad uno stile personale, in cui composizioni monumentali, scandite con enfasi severa, con un più potente senso chiaroscurale e rinvigorita plasticità, attestano la ricerca di un delicato equilibrio tra la forza della tradizione e le sollecitazioni innovatrici di una cultura figurativa più moderna.

Tale fase creativa durerà alcuni anni e sarà caratterizzata da altri esiti esemplari, come le due pale di San Nicola alla Carità e gli affreschi di Santa Maria Donna Regina Nuova, datati al 1684.

Tra gli affreschi che maggiormente colpirono la fantasia dei contemporanei, meritano di essere ricordati quelli della cupola e dei pennacchi della chiesa di Donnalbina. Essi furono considerati autentici capolavori e divennero per i pittori del Settecento esemplari. Viceversa nella serie delle sei grandi tele del presbiterio della stessa chiesa, raffiguranti scene della vita di Gesù e che sono state eseguite successivamente, il suo temperamento eclettico gli fece toccare soluzioni di alto linguaggio e di solenne monumentalità, già pervase da un soffio di elegante marattismo.

Il culmine del processo di impreziosimento stilistico fu raggiunto dal Solimena nei grandiosi affreschi siti nella sacrestia della chiesa di San Paolo Maggiore, dove il cromatismo giordanesco viene esaltato in iridescenti gorgi di luce.

Il De Dominicis salutò le sue decorazioni come l'avvenimento di maggior rilievo nell'ambito delle arti figurative che avesse interessato Napoli sul finire del secolo, e vide in quelle stupende cascate di luce un superamento della stessa lezione giordanesca.

Nella grandiosa basilica teatina il sommo artista lavorò su due opposte pareti firmando e datando, 1689 e 1690, le due grandi imprese, raffiguranti la Caduta di Simon mago e la Conversione di San Paolo, le quali ci forniscono una portentosa esibizione in chiaro dei suoi modi pittorici.

Negli ultimi dieci anni del secolo il Solimena accentua la sua attenzione nei riguardi della pittura tenebrosa di Mattia Preti, restituendo alle immagini maggiore saldezza e plasticità; nello stesso tempo subisce l'influsso del classicismo del Maratta. I suoi modi pittorici vengono marcati da un più sereno equilibrio, senza perdere di vista quelle aperture di aereo luminismo ereditate dal Giordano.

Tra le tele di questo decennio va ricordata la piccola pala raffigurante il Miracolo di San Giovanni di Dio per l'ospedale della Pace, oggi al museo civico, seguita nel 1693 dal San Francesco rinuncia al sacerdozio per la chiesa di Santa Maria Donna Regina, marcato dal defluire dei medesimi nessi sintattici.

Ed infine, a chiudere il secolo, il Solimena esegue sei tele per il presbiterio della chiesa di Donnalbina, dove tra il 1692 ed il '95, in coincidenza con la partenza del Giordano per la Spagna,

aveva affrescato la cupola con decorazioni oggi quasi completamente perdute che furono definite dal De Dominicis un grande poema eroico.

Il Solimena continuerà ancora a dipingere senza sosta nel Settecento per quasi cinquant'anni, qualificandosi, assieme al Giordano, come il più grande pittore napoletano di tutti i tempi.

Ad Angers, nel museo di Belle Arti, si conserva dal 1820 un'Annunciazione (tav. 95), che richiama l'iconografia di un altro dipinto del Solimena, datato 1693 e conservato a La Haye, Mauritshuis.

Secondo Ferdinando Bologna queste due opere sono state realizzate negli anni Novanta, quando il pittore lavorava nella chiesa del Gesù delle Monache nel 1695 ed a Donnalbina nel 1700.

Con la sua atmosfera pacata questa tela in esame tocca l'apice rispetto alle altre rappresentazioni del tema da parte dell'artista.

La gamma fredda utilizzata, il decoro architettonico molto geometrico e il paesaggio che rinviano al classicismo romano, invitano dunque a situare l'opera negli anni Novanta, periodo in cui Solimena tempera il suo gusto per il movimento e le luci di contrasto sotto l'influenza di Carlo Maratta.

A Le Havre, nel museo Malraux, è conservato il bozzetto (tav. 96) per il grande affresco raffigurante la Caduta di Simon Mago, eseguito nel 1689, per la sacrestia della chiesa napoletana di San Paolo Maggiore.

Nella composizione si affollano una quarantina di personaggi e pregnante è l'influenza di Pietro da Cortona e Luca Giordano.

Il bozzetto è abbastanza vicino all'affresco realizzato, eccezione fatta per la luminosità all'inizio molto più contrastata. Il pittore moltiplica in sostanza le zone di colore, in particolare blu, rosse e gialle, sulle quali la luce attira l'occhio dello spettatore in una bellissima padronanza dei riverberi e dei chiaroscuri.

Una parte dei personaggi, tra cui l'imperatore, è al contrario immersa nel buio ed è quasi invisibile.

L'idea iniziale del pittore era probabilmente di realizzare un'opera più misteriosa, tanto spaventosa quanto l'irruzione delle creature sataniche in una densa aura di vapore, che oscura la scena. Lo spettatore crede allora di percepire il clamore che si alza dall'anfiteatro in cui tutti i personaggi si agitano in una grande confusione, in un momento in cui un angelo appare in una chiarezza mistica e disperde l'oscurità.

Il Ritratto di fanciulla (tav. 97) conservato a Tolosa nel museo des Augustins, di recente esposto alla mostra di Montpellier, fu già pubblicato dal Bologna nel 1958 nella sua monumentale monografia sul Solimena. Fu riferito cronologicamente coevo alla pala per la chiesa di San Pietro Martire, documentata al 1705.

Ci troviamo perciò davanti ad un raro esempio del breve periodo di ripresa giordanesca e pretiana operata dal Solimena in quegli anni, mentre si preparava ad un definitivo assestamento in senso classicista. Probabilmente più che il ritratto di una nobildonna, si tratta di un'eroina biblica difficile da identificare.

A Chalôn sur Saone, nel museo Vivant Denon, in deposito dal Louvre, è conservata una tela raffigurante San Francesco restituisce gli abiti a suo padre (tav. 98), eseguita intorno al 1690. Per molto tempo l'opera è stata chiamata Scena di battesimo. Essa riprende la scena di un affresco eseguito tra il 1681 ed il 1684 per la chiesa di S. Maria Donnaregina Nuova. Il quadro riprende un episodio fondamentale dell'iconografia francescana ed è tangibilmente influenzata dalla pittura romana, soprattutto da Pietro da Cortona.

Il quadro francese riprende la stessa composizione dell'affresco, allargando il formato, allontanando così i personaggi e perdendo in dinamismo. Il decoro è più accurato, i personaggi secondari si evidenziano come alcuni particolari pittoreschi, come il vaso decorato in oro o il cane, che ritroviamo in parecchie opere dell'artista. Pertanto la definizione della luce solare e dei colori è ugualmente magistrale.

Non si tratta verosimilmente di un bozzetto, ma piuttosto di un dipinto per collezionista, senza dubbio realizzato una decina d'anni più tardi, secondo Ferdinando Bologna, massimo esperto dell'artista.

Matthias Stomer (Amersfoort 1600 circa - Sicilia ? 1650 circa) fa parte della seconda ondata del caravaggismo a Napoli e nelle sue opere è tangibile il riferimento al naturalismo di Ribera.

Egli nasce ad Amersfoort, ma trascorre quasi tutta la sua vita in Italia, prima a Roma, ove intorno al 1630 eseguì dipinti caratterizzati da grande nobiltà di composizione, quindi a Napoli, per circa dieci anni e poi in Sicilia dove concluse la sua attività e si specializzò in notturni dai toni caldi e vigorosi.

Fu allievo dell'Honthorst, ma molto evidenti sono gli esperimenti che egli eseguì sulle illuminazioni artificiali, ove raggiunse una tecnica eccelsa sulla scia dell'esperienza di Rubens, Jordaens e Van Dyck.

Il suo soggiorno napoletano è collocabile dal 1632 al 1641, durante il quale produsse molti dipinti, una parte conservata oggi tra Capodimonte e la quadreria dei Gerolamini.

Il suo stile è talmente caratteristico da far sì che le sue opere si riconoscano a prima vista per gli effetti di luce notturna e di illuminazione artificiale. La sua tecnica rappresenta una sorta di traduzione solidificata dell'impasto con una resa materica degli oggetti e dei panneggi molto accurata ed un prevalere delle tinte bruno rossicce e delle fisionomie raggrinzite ed intense dei vecchi e degli umili, che lo accosta al naturalismo più brutale del Ribera, come nel Sant'Onofrio conservato ai Gerolamini, che costituisce uno dei risultati più alti della sua attività, nella raffigurazione estatica ma serena del santo, giunto al termine della sua vita dopo settant'anni di solitaria meditazione compiuta nella più completa astinenza da qualsiasi richiamo mondano.

Lo Stomer allargò molto a Napoli i suoi orizzonti culturali, recependo varie novità che si manifestavano nella pittura e talune sue opere dimostrano chiaramente lo studio ed i prelievi che egli fece da quadri napoletani prevalentemente dal Vitale.

Nei musei francesi sono conservate due notevoli dipinti di Matthias Stomer, il primo raffigurante San Gerolamo (tav. 99) nel museo di Nantes va collocato cronologicamente alla fine del suo soggiorno napoletano, prima di trasferirsi in Sicilia, dove lavorò per altri 10 anni prima della morte.

L'eremita è rappresentato nella cruda realtà delle sue carni raggrinzite, con gli occhi scavati e la lunga barba bianca e richiama a viva voce le immagini del Ribera.

La sua pennellata, intrisa di materia pittorica fornisce un tipo di illuminazione della scena originale completamente diverso da quello perseguito dal Caravaggio, con un prevalere di tonalità marroni e rossicce. Un gusto tutto nordico delle ambientazioni con effetti di luce artificiale.

Nel secondo, un Sacrificio di Isacco, (tav. 100) conservato nel museo Fesch di Ajaccio, il dramma si impossessa della scena e solo il provvidenziale intervento di un angelo, che blocca la mano del padre, improvvisatosi carnefice, salverà il fanciullo, dal volto impaurito. I colori dominano la composizione, dal bianco del lenzuolo all'incarnato alabastrino della vittima sacrificale, al rosso della veste del padre fino alle sottili sfumature della sua barba folta ed incanutita. L'azione è bloccata e la lama luccicante, ferma ma minacciosa, incute timore all'osservatore.

Andrea Vaccaro (Napoli 1604 - 1670) nelle sue opere si ispira al naturalismo di Caravaggio reinterpretandolo in chiave classicistica. Assimila diverse scuole di pittura e le principali caratteristiche delle sue opere sono la regolarità delle forme, l'uso di tonalità di colore chiare che sfumano nel fondo e l'assenza quasi totale di espressioni e atteggiamenti violenti nelle figure dipinte. Importante nella sua vita fu l'incontro con Bernardo Cavallino, con cui Vaccaro stabilì un rapporto di amicizia. Tra il 1630 e il 1660 per le sue opere si ispirò molto al pittore Anton Van Dyck. Andrea Vaccaro lavorò principalmente su commissione ecclesiastica: il suo modo di dipingere santi e martiri in atteggiamenti di particolare devozione e particolare espressività lo rese infatti uno degli artisti più celebri e più richiesti dalla Chiesa durante il periodo della Controriforma. Tra i suoi primi lavori vi è la copia, famosissima, della Flagellazione di Caravaggio, attualmente a San Domenico Maggiore, sede primaria della tela del Merisi oggi a Capodimonte, nella quale, pur con decorosa modestia, sfida il confronto diretto con l'originale, uscendone sconfitto principalmente nella cura del chiaro scuro applicato con rigidità quasi scolastica. I suoi personaggi dal volto sereno non sono agitati dalle passioni e sono rappresentati da colori chiari, fermi e delineati, che pacatamente sfumano nel buio dello sfondo. La qualità della sua produzione è discontinua come in Luca Giordano che notoriamente adoperava «pennelli diversi» a seconda della retribuzione. Per la clientela laica sia napoletana che spagnola egli, in una tavolozza monotona con facili accordi di bruni e di rossicci, crea scene bibliche e mitologiche e le sue celebri mezze figure di donne nelle quali persegue un'ideale femminile di sensualità. Negli anni successivi il Vaccaro alterna importanti pale d'altare a dipinti profani i quali ottengono un grande successo commerciale in Spagna, trasformando il Nostro nel pittore più «esportato», circostanza che meravigliava grandemente il Causa, il quale, pur riconoscendogli un «talentaccio», non lo riteneva un grande artista.

Le sue sante, martiri o non, in sofferenza o in estasi che siano, sono donne vive, senza odore di sacrestia, a volte perfino provocanti nel turgore delle forme e nell'espressione di attesa non solo di spozializio mistico, «col bel girare degli occhi al cielo» (De Dominici) e con le splendide mani dalle dita affusolate a ricoprire i ridondanti seni.

Il Vaccaro fu artista abile nel dipingere donne, sante che fossero, pervase da una vena di sottile erotismo, d'epidermide dorata, dai capelli bruni o biondi, di una carnalità desiderabile sulle cui forme egli indugiò spesso compiaciuto col suo pennello, a stuzzicare e lusingare il gusto dei committenti, più sensibili a piacevolezze di soggetto, che a recepire il messaggio devozionale che ne era alla base.

Nel 1666 il Vaccaro partecipò alla fondazione della Accademia dei pittori, una corporazione dislocata nella chiesa di San Giovanni Maggiore delle Monache, di cui fu il primo prefetto per 2 anni, avendo a latere Luca Giordano e Francesco De Maria.

La sua folta produzione richiestissima anche in Puglia e in Sicilia diviene col tempo sempre più scontata, rendendosi via via inattuale e meramente descrittiva.

Un artista facilmente riconoscibile, anche se molto versato nelle «copie alla maniera di», fino a spingersi alle falsificazioni, più abile di un Giordano in vena di «esercitazioni».

La sua produzione molto disuguale copre un arco di tempo molto ampio, perché fu uno dei pochi scampati alla peste e poté lavorare a lungo anche al fianco dei pittori della nuova generazione.

Le sue opere ed alcune sue tele non finite furono proseguite da suo figlio Nicola, anche egli valido pittore, abile nei quadri a figure piccole narranti fiabe e bacchanali.

Un capolavoro di sensualità è costituito dalla S. Agata condotta al martirio (tav. 101) del museo di Montpellier dal taglio ancora caravaggesco. Nella vivace composizione il Vaccaro si dimostra un abile affabulatore con i personaggi che sembrano consumati attori di un dramma sacro.

Non vi è ancora nessuna crudeltà, nessuna violenza, seppure tutto faccia presagire il prossimo martirio, per la ferma intenzione di Agata di non adorare gli idoli che le vengono indicati dal vecchio sacerdote, una delle più riuscite figure vandychiane di Andrea. A chiusura della quinta teatrale sta un guerriero armato di tutto punto, che sembra più in procinto ad una battaglia che a partecipare al martirio di una giovane vergine. I rinvii caravaggeschi in questa figura di armigero suggeriscono il ricordo della Cattura di Cristo di Dublino. Così come è ancora caravaggesco il pensiero delle grandi forbici tenute ferme dall'erculeo aguzzino in procinto di infierire il tragico colpo che tra poco arrosserà di sangue il candido seno della martire. Alle suggestioni caravaggesche dell'armato fa da pendant una suggestione ancora più ardita quella velazquegna della parte destra, che sembra rimandare alla Fucina di Vulcano.

Hendrick Van Somer (Amsterdam 1615 - ? 1684) è, tra gli allievi del Ribera ricordati dal De Dominici, un artista dalla forte anche se disordinata personalità. La definizione del suo catalogo è particolarmente difficile per la contemporanea presenza a Napoli di due artisti con uguale nome e cognome, uno, figlio di Barent ed un secondo, figlio di Gil. Il primo nato nel 1615 e morto ad Amsterdam nel 1684, il secondo, nato nel 1607 e scomparso forse durante la peste del 1656, presente in città dal 1624.

Al primo la critica assegna il Battesimo di Cristo, eseguito per la chiesa della Sapienza nel 1641 ed un Martirio di San Bartolomeo, già in collezione Astarita a Napoli.

Per il secondo Bologna e Spinosa hanno ricostruito un percorso artistico più articolato con dipinti che, dopo un periodo di osservanza riberiana, sfociano nel nuovo clima pittoricistico di

matrice neoveneta che maturò a Napoli intorno alla metà degli anni Trenta, un momento in cui cominciò a prevalere il cromatismo sul luminismo. La sua pittura, che tradisce l'origine fiamminga e la dimestichezza con i caravaggisti nordici, è caratterizzata dal viraggio della luce verso una pacatezza dei colori ed un contenuto iconografico severo.

Le opere che possono essergli attribuite sono oramai numerose dal Sant'Onofrio della collezione Cicogna di Milano alla Guarigione di Tobia del museo del Banco di Napoli, dall'Estasi sul tamburo, già presso l'antiquario Lucano di Roma alla Decollazione del Battista della collezione Bernardini di Padova.

In seguito il Van Somer impreziosisce la sua tavolozza alla ricerca di esiti sempre più spinti di raffinatezza formale ed è il periodo del Sansone e Dalila già nella raccolta dei principi Firrao, del Loth e le figlie già presso Heim a Londra, del David con la testa di Golia, siglato di una raccolta romana e dello stupendo Venere ed Adone di una collezione napoletana.

Del 1635 è la Carità già nella collezione Bosco, siglata, mentre le sue ultime opere sono il San Girolamo della Trafalgar Galleries di Londra e della Galleria Borghese di Roma, rispettivamente siglato 1651 e firmato 1652.

Il David e Golia (tav. 102) è stato acquistato dal museo di Nizza nel 1978 con aiuto della Società des Amis du musée. Esso reca sull'elsa della spada una sigla di difficile interpretazione, interpretata a lungo dalla critica come iniziali del Guarino, fino a quando non sono state identificate, dopo un restauro, su un dipinto di collezione romana, con identico soggetto e minime varianti, le iniziali del Van Somer, consentendo di restituire al fiammingo la versione oggi a Nizza, di più elevata qualità e probabilmente eseguita poco dopo il 1640.

Alla fase luministica del caravaggismo appartiene l'attività giovanile di Filippo Vitale (Napoli 1585 circa - 1650), un artista di rilievo, quasi completamente trascurato dalle fonti antiche e la cui personalità è stata ricostruita solo negli ultimi decenni.

Egli è imparentato con Annella e Pacecco De Rosa di cui è patrigno, con Giovanni Do, Agostino Beltrano ed Aniello Falcone, di cui è suocero. Un tipico esempio di quella ragnatela di parentele che lega molti altri pittori napoletani del primo Seicento, i quali abitarono quasi tutti nella zona delimitata tra piazza Carità e lo Spirito Santo, vera Montmartre dell'epoca. Su tanti intrecci ci ha illuminato la ricerca durata un'intera vita di un benemerito erudito, il Prota Giurleo, il quale con certosino lavoro di spulcio di processetti matrimoniali, testamenti, fedi di battesimo, polizze di pagamento ed inventari, ha fornito ai critici una mole enorme di dati e di documenti sulla quale lavorare per ricostruire la personalità di tanti artisti.

Vitale è allievo di Sellitto del quale completa il Crocefisso di Santa Maria in Portanova ed anche lui lavora in Santa Anna dei Lombardi, dove riceve dai Noris Correggio per un San Carlo Borromeo un compenso molto alto di ben duecento ducati.

Dipinge poi la Liberazione di San Pietro dal carcere del museo di Nantes, il San Sebastiano conservato a Dublino e il Sacrificio di Isacco del museo di Capodimonte Tra il 1617 e il 1618 è impegnato ad eseguire otto tele per il soffitto dell'Annunziata di Capua, che purtroppo versano oggi in pessimo stato di conservazione.

Successiva è la grande pala dei Santi vescovi, già in San Nicola alle Sacramentine, di un intenso

naturalismo impregnato dalla lezione caravaggesca, nella quale si possono ipotizzare anche scambi culturali con Tanzio da Varallo, dotato di un più intenso senso luministico.

In seguito si avvicina ai modi di Ribera raggiungendo il culmine del suo percorso naturalistico con il San Sebastiano della chiesa dei Sette dolori e l'Angelo custode della Pietà dei Turchini, il suo capolavoro, uno dei quadri più importanti del Seicento napoletano, dal poderoso impianto compositivo, nel quale al ricordo del valenzano si impongono suggestioni di rigoroso naturalismo, potente creazione in cui è facile leggere nel volto dei personaggi la rabbia e il disappunto, la serenità e la giustizia, il candore e l'innocenza.

La Deposizione della chiesa di Regina Coeli, firmata e databile intorno al 1635 apre una fase di crescente inclinazione prima in senso pittoricistico e poi decisamente classicista, che sfocerà nell'ultimo decennio in una fase pacecchiana, dopo un lungo periodo di collaborazione col figliastro. La sua tavolozza divenne sempre più smaltata e ricca di colori luminosi e vivaci come si avverte nella Fuga di Loth da Sodoma, firmato e datato 1650, di collezione privata pendant di un Rachele e Giacobbe realizzato dal De Rosa.

Numerose sono le tele a quattro mani che la critica, progredite le cognizioni sui due artisti, ha identificato, dalla Madonna e San Carlo di San Domenico Maggiore alla Gloria di Sant'Antonio conservato nell'eponima arciconfraternita in San Lorenzo, mentre molti dipinti risentono ancora di scambi nella paternità tra i due parenti e necessitano di percorrere un arduo sentiero attributivo avvolto ancora più da ombre che da luce.

La Liberazione di San Pietro dal carcere (tav. 103) faceva parte della famosa collezione di Francois Cacault, un diplomatico che acquisì nell'Ottocento una spettacolare raccolta di oltre mille dipinti che fu poi donata alla sua morte alla città di Nantes.

Il dipinto fu a lungo assegnato allo stesso Caravaggio, per essere poi ricondotto nell'orbita di Battistello dal Longhi e dal Voss. Solo nel 1955 il Bologna, in una prima ricostruzione dell'opera di Filippo Vitale, l'assegnò all'artista, opinione confermata poi anche dal Causa.

Per la cronologia è importante il raffronto col dipinto di analogo soggetto eseguito dal Battistello nel 1615 e conservato nel Pio Monte della Misericordia, intriso di un intenso caravaggismo, anche se la tela del Vitale sceglie un momento più intimo dell'episodio, quando l'angelo liberatore ed il santo sono immersi in un significativo colloquio senza parole.

Poco noto il San Benedetto da Norcia si rotola tra i rovi (tav. 104) conservato ad Ajaccio, nel museo Fesch, appartenente alla fase più antica, naturalista, del pittore, influenzata dai modi del Ribera.

Nella tela, dal rigoroso impianto compositivo, la figura del santo sembra scolpita in maniera michelangelolesca con una definizione spasmodica delle masse muscolari contratte, che fanno trapelare, in egual misura rabbia e serenità, dolore ed accettazione.

ELENCO DELLE TAVOLE

- tav. 1 - Beinaschi Giovan Battista - Giosuè ferma il sole per vincere gli Amaleciti - 132 - 269 - Nantes, musée des Beaux-Arts
- tav. 2 - Beinaschi Giovan Battista - Il Paradiso - 154 - 152 - Paray le Monial, musée du Hieron
- tav. 3 - Belvedere Andrea - Natura morta di fiori e frutta ed omaggio al dio Pan - 200 - 300 - Bourges, musée d'Arts decoratifs
- tav. 4 - Belvedere Andrea - Vaso di fiori e frutta in un paesaggio - 122 - 152 - Parigi, Louvre
- tav. 5 - Caravaggio (Merisi Michelangelo) - Annunciazione - 285 - 205 - Nancy, musée des Beaux-Arts
- tav. 6 - Castiglione Giovan Benedetto - Entrata nell'arca - 135 - 171 - Nantes, musée des Beaux-Arts
- tav. 7 - Cattamara Paolo - Funghi, farfalle e quaglia - 93 - 74 (particolare) - Strasburgo, musée des Beaux-Arts
- tav. 8 - Cavallino Bernardo - Immacolata Concezione - 65 - 43 - Caen, musée des Beaux-Arts
- tav. 9 - Cavallino Bernardo - Loth e le figlie - 101 - 76 - Parigi, Louvre
- tav. 10 - Cavallino Bernardo - Suonatrice di clavicembalo - 79 - 64 - Lione, musée des Beaux-Arts
- tav. 11 - Codazzi Viviano - Gargiulo Domenico - Villa di Poggioreale - 175 - 229 - Besançon, musée des Beaux-Arts et d'Archeologie
- tav. 12 - Codazzi Viviano - Gargiulo Domenico - Fontane e rovine di un tempio - 178 - 228 - Besançon, musée des Beaux-Arts et d'Archeologie
- tav. 13 - Codazzi Viviano - Gargiulo Domenico - Palazzo con portico sul mare, con nave e barche - 99 - 131 - Ajaccio, musée Fesch
- tav. 14 - Codazzi Viviano - Veduta di un palazzo - 122 - 174 - Aix en provence, musée Granet
- tav. 15 - Compagno Scipione - Decollazione di San Gennaro e dei suoi compagni nella Solfatarata - 57 - 87 - Nantes, musée des Beaux-Arts
- tav. 16 - Coppola Carlo - Martirio di S. Lucia (studio) - 16 - 25 - Orleans, musée des Beaux-Arts
- tav. 17 - Cusati Gaetano - Fiori, frutta ed un uccello in un giardino - Narbonne, musée d'Art et d'Histoire
- tav. 18 - De Bellis Antonio - San Sebastiano curato da Irene - 154 - 129 - Lione, musée des Beaux-Arts
- tav. 19 - De Bellis Antonio - San Sebastiano - 180 - 153 - Orleans, musée des Beaux-Arts
- tav. 20 - De Lione Andrea - Europa - 102 - 80 - Lille, Palais des Beaux-Arts
- tav. 21 - De Lione Andrea - Cristo morto adorato da un angelo - 285 - 395 - Aix en Provence, musée Granet
- tav. 22 - De Matteis Paolo - La notte - Quimper, musée des Beaux-Arts
- tav. 23 - De Nomè Francois - Gli Inferi - 113 - 175 - Besançon, musée des Beaux-Arts
- tav. 24 - De Rosa Pacecco - Il Ratto d'Europa - Corte, musée de la Corse
- tav. 25 - Di Guido Giuseppe - San Sebastiano - Digione, chiesa di San Michele
- tav. 26 - Falcone Aniello - Combattimento tra cavalieri e Turchi - Parigi, Louvre
- tav. 27 - Falcone Aniello - Imboscata - 24 - 30 - Autun, musée Rolin

- tav. 28 - Falcone Aniello - Martirio di San Sebastiano - 24 - 30 - Autun, musée Rolin
- tav. 29 - Farelli Giacomo (attribuito) - Cristo morto - 98 - 135 - Nantes, musée des Beaux-Arts
- tav. 30 - Finoglio Paolo Domenico - Immacolata Concezione - 194 - 140 - Lille, palais des Beaux-Arts
- tav. 31 - Finson Louise - Maddalena in estasi - 126 - 100 - Marsiglia, musée des Beaux-Arts
- tav. 32 - Finson Louise - Resurrezione di Cristo - 213 - 174 - Aix en Provence, chiesa di San Giovanni di Malta
- tav. 33 - Fracanzano Francesco - Achille e le figlie di Licomede - Bastia, musée municipal d'Art et d'Histoire
- tav. 34 - Gargiulo Domenico - Incontro al pozzo di Eliezer e Rebecca - 115 - 151 - Nancy, musée des Beaux-Arts
- tav. 35 - Gargiulo Domenico - Martirio di S. Agata - 70 - 78 - Bourges, musée du Berry
- tav. 36 - Gargiulo Domenico - Martirio di S. Lucia - 76 - 103 - Beauvais, musée de l'Oise
- tav. 37 - Gentileschi Artemisia - Cavallino Bernardo - S. Agata con San Pietro - 72 - 105 - Nevers, musée de la Faïence et des Beaux-Arts
- tav. 38 - Giordano Luca - Martirio di San Pietro - 177 - 226 - Ajaccio, musée Fesch
- tav. 39 - Giordano Luca - Filosofo - 111 - 93 - Besançon, musée des Beaux-Arts et d'Archeologie
- tav. 40 - Giordano Luca - San Domenico - 233 - 186 - Nantes, musée des Beaux-Arts
- tav. 41 - Giordano Luca - Martirio di San Sebastiano - 125 - 95 - Ajaccio, musée Fesch
- tav. 42 - Giordano Luca - Morte di Cleopatra - 151 - 124 - Clermont Ferrand, musée d'art Roger Quillot
- tav. 43 - Giordano Luca - San Francesco in estasi - Gouvieux, chiesa di S. Ginevra
- tav. 44 - Glielmo Francesco - Ecce Homo - 105 - 127 - Montpellier, musée Fabre
- tav. 45 - Guarino Francesco - S. Cristina di Bolsena - 122 - 97 - Amiens, musée de Picardie
- tav. 46 - Maestro dell'annuncio ai pastori - Annuncio ai pastori - 175 - 237 - Besançon, musée des Beaux-Arts et Archeologie
- tav. 47 - Maestro dell'annuncio ai pastori - Annuncio ai pastori - 130 - 102 - Nantes, musée des Beaux-Arts
- tav. 48 - Maestro dell'annuncio ai pastori - Cristo deriso - 235 - 181 - Parigi, Louvre
- tav. 49 - Maestro dell'annuncio ai pastori - Gesù tra i dottori - 97 - 127 - Nantes, musée des Beaux-Arts
- tav. 50 - Maestro dell'Emmaus di Pau - Cena in Emmaus - 116 - 166 - Pau, musée des Beaux-Arts
- tav. 51 - Maestro di Resina - Sacrificio d'Isacco - Olmeda di Tuda, chiesa
- tav. 52 - Malinconico Nicola - Il trionfo di Debora e la vittoria sul re - Quimper, musée des Beaux-Arts
- tav. 53 - Mellin Charles - Abele sacrifica all'Eterno Padre - 1634 - 38 - 29 - Nancy, musée des Beaux-Arts
- tav. 54 - Novelli Pietro - Gara musicale tra Apollo e Marsia - 154 - 198 - Caen, musée des Beaux-Arts
- tav. 55 - Porpora Paolo - Natura morta di fiori con un'urna - 15 - 177 - Valence, musée des Beaux-Arts

- tav. 56 - Porpora Paolo - Natura morta di fiori e frutta - 15 - 177 - Valence, musée des Beaux-Arts
- tav. 57 - Porpora Paolo - Rose, quaglie, rane e cavaliere - 74 - 99 - Parigi, Louvre
- tav. 58 - Porpora Paolo - Sottobosco con lucertole, serpenti, granchi e rane - 35 - 55 - Quimper, musée des Beaux-Arts
- tav. 59 - Porpora Paolo - Sottobosco con rose, farfalla ed una lucertola - 35 - 55 - Quimper, musée des Beaux-Arts
- tav. 60 - Poussin Nicolas - Morte di Adone - 57 - 128 - Caen, musée des Beaux-Arts
- tav. 61 - Preti Mattia - Negazione di Pietro - 119 - 167 - Carcassone, musée des Beaux-Arts
- tav. 62 - Preti Mattia - Crocifissione di San Pietro - 336 - 232 - Grenoble, musée de peinture et sculpture
- tav. 63 - Preti Mattia - Ritorno del figliuol prodigo - 203 - 261 - Le Mans, musée de Tesse
- tav. 64 - Preti Mattia - Mosè sul monte Sinai - 124 - 280 - Montpellier, musée Fabre
- tav. 65 - Preti Mattia - Trionfo di Sileno - 125 - 270 - Tours, musée des Beaux-Arts
- tav. 66 - Preti Mattia - Morte di Didone - Chambery, musée des Beaux-Arts
- tav. 67 - Preti Mattia - Giuditta mostra la testa di Oloferne - 239 - 210 - Chambery, musée des Beaux-Arts
- tav. 68 - Preti Mattia - Morte di Sofonisba - 202 - 178 - Lione, musée des Beaux-Arts
- tav. 69 - Preti Mattia - Ecce Homo - 205 - 259 - Chantilly, musée Condé
- tav. 70 - Preti Mattia - Diogene con la lanterna - Montauban, musée Ingres
- tav. 71 - Preti Mattia - San Giovanni Battista - Falaise, Hotel de ville
- tav. 72 - Recco Giovan Battista - Natura morta di pesci ed ostriche - 201 - 147 - Besançon, musée des Beaux-Arts et Archeologie
- tav. 73 - Recco Giuseppe - Razza in un recipiente e pesci in un cesto - 77 - 55 - Ajaccio, musée Fesch
- tav. 74 - Recco Giuseppe - Pesci - 55 - 95 - Nantes, musée des Beaux-Arts
- tav. 75 - Ribera Giuseppe - San Pietro e San Paolo - 126 - 112 - Strasburgo, musée des Beaux-Arts
- tav. 76 - Ribera Giuseppe - Platone - 119 - 92 - Amiens, musée de Picardie
- tav. 77 - Ribera Giuseppe - S. Maria Egiziaca - 132 - 108 - Montpellier, musée Fabre
- tav. 78 - Ribera Giuseppe - Lo storpio - 164 - 92 - Parigi, Louvre
- tav. 79 - Ribera Giuseppe - Battesimo di Cristo - 235 - 160 - Nancy, musée des Beaux-Arts
- tav. 80 - Ribera Giuseppe - Adorazione dei pastori - 238 - 179 - Parigi, Louvre
- tav. 81 - Ribera Giuseppe - Miracolo di San Donato d'Arezzo - 191 - 153 - Amiens, musée de Picardie
- tav. 82 - Rosa Salvator - Autoritratto - 63 - 54 - Strasburgo, musée des Beaux-Arts
- tav. 83 - Rosa Salvator - Battaglia eroica - 217 - 351 - Parigi, Louvre
- tav. 84 - Rosa Salvator - Geremia tirato fuori dalla fossa - 268 - 178 - Chantilly, musée Condé
- tav. 85 - Rosa Salvator - Daniele nella fossa dei leoni - 268 - 178 - Chantilly, musée Condé
- tav. 86 - Rosa Salvator - La Resurrezione di Lazzaro - 137 - 100 - Chantilly, musée Condé
- tav. 87 - Rosa Salvator - Tobia e l'angelo - 26 - 21 - Parigi, Louvre
- tav. 88 - Rosa Salvator - L'ombra di Samuele appare a Saul - Parigi, Louvre

- tav. 89 - Rosa Salvator - Paesaggio con soldati e cacciatori - 142 - 193 - Parigi, Louvre
- tav. 90 - Rossi Nunzio - Conversione di San Paolo - Ajaccio, musée des Beaux-Arts
- tav. 91 - Ruoppolo Giovan Battista - Grappoli d'uva e un tralcio di vite - 104 - 87 - Parigi, Louvre
- tav. 92 - Ruoppolo Giovan Battista - Natura morta con ostriche ed agrumi - 32 - 31 - Parigi, Louvre
- tav. 93 - Ruoppolo Giuseppe - Natura morta di frutta - 49 - 65 - Parigi, Louvre
- tav. 94 - Sannini Santillo - S. Lucia - Nantes, musée des Beaux-Arts
- tav. 95 - Solimena Francesco - Annunciazione - 103 - 127 - Angers, musée des Beaux-Arts
- tav. 96 - Solimena Francesco - La caduta di Simon Mago - 136 - 108 - Le Havre, musée d'art moderne Andre Malraux
- tav. 97 - Solimena Francesco - Ritratto di fanciulla - 129 - 100 - Toulouse, musée des Augustins
- tav. 98 - Solimena Francesco - San Francesco restituisce gli abiti al padre - 74 - 98 - Chalon sur Saône, musée Vivant Denon
- tav. 99 - Stomer Matthias - San Gerolamo - 117 - 98 - Nantes, musée des Beaux-Arts
- tav. 100 - Stomer Mathias - Sacrificio di Isacco - 101 - 136 - Ajaccio, musée Fesch
- tav. 101 - Vaccaro Andrea - Martirio di S. Agata - 122 - 159 - Montpellier, musée Fabre
- tav. 102 - Van Somer Hendrick - David con la testa di Golia - 100 - 74 - Nizza, musée des Beaux-Arts
- tav. 103 - Vitale Filippo - Liberazione di San Pietro da un angelo - 129 - 154 - Nantes, musée des Beaux-Arts
- tav. 104 - Vitale Filippo - San Benedetto da Norcia si rotola tra i rovi - 120 - 153 - Ajaccio, musée Fesch



Tav. 1



Tav. 2



Tav. 3



Tav. 4



Tav. 5



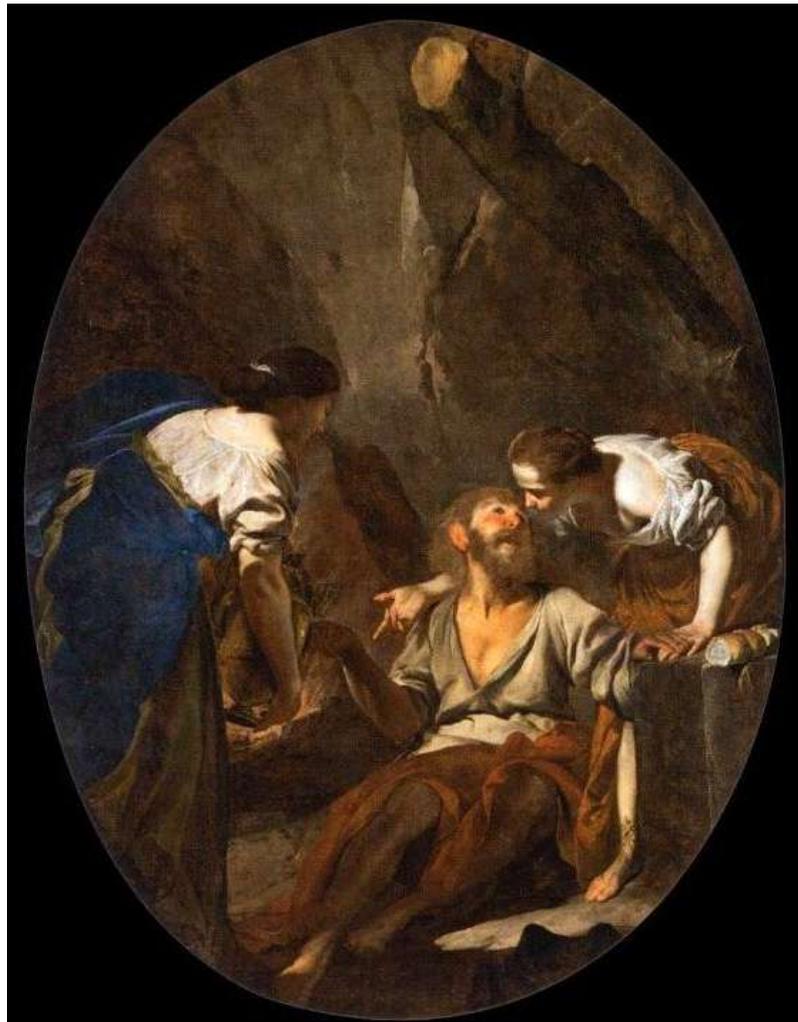
Tav. 6



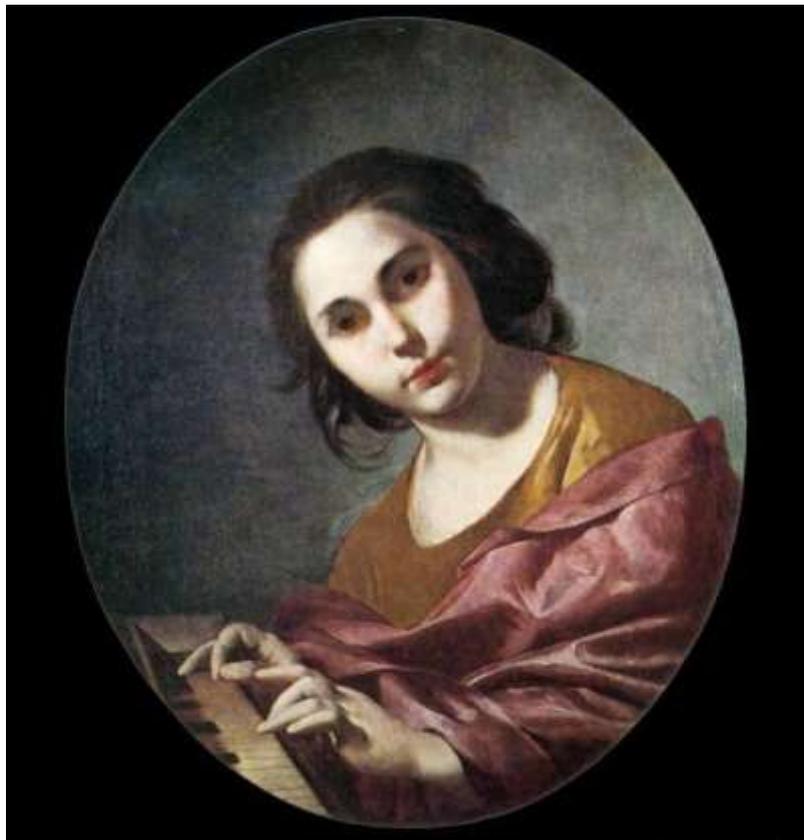
Tav. 7



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



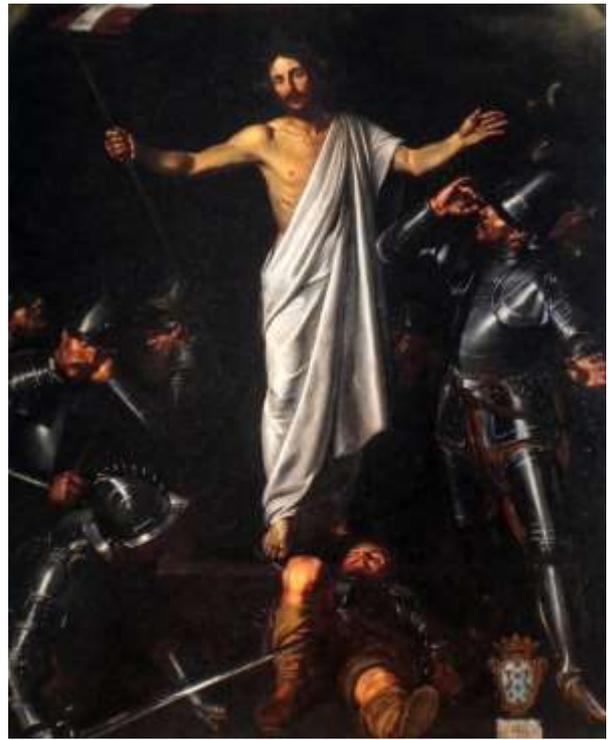
Tav. 29



Tav. 30



Tav. 31



Tav. 32



Tav. 33



Tav. 34



Tav. 35



Tav. 36



Tav. 37



Tav. 38



Tav. 39



Tav. 40



Tav. 41



Tav. 42



Tav. 43



Tav. 44



Tav. 45



Tav. 46



Tav. 47



Tav. 48



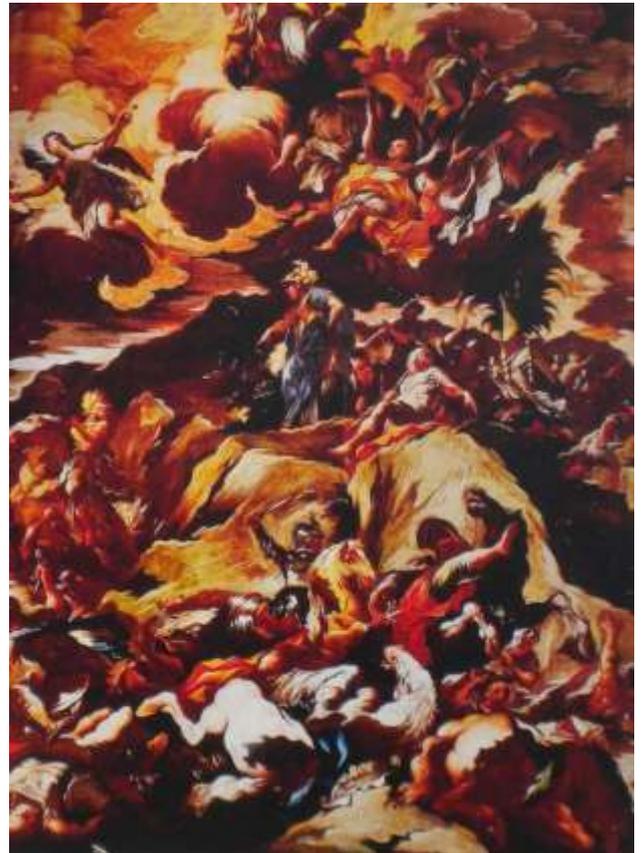
Tav. 49



Tav. 50



Tav. 51



Tav. 52



Tav. 53



Tav. 54



Tav. 55



Tav. 56



Tav. 57



Tav. 58



Tav. 59



Tav. 60



Tav. 61



Tav. 62



Tav. 63



Tav. 64



Tav. 65



Tav. 66



Tav. 67



Tav. 68



Tav. 69



Tav. 70



Tav. 71



Tav. 72



Tav. 73



Tav. 74



Tav. 75



Tav. 76



Tav. 77



Tav. 78



Tav. 79



Tav. 80



Tav. 81



Tav. 82



Tav. 83



Tav. 84



Tav. 85



Tav. 86



Tav. 87



Tav. 88



Tav. 89



Tav. 90



Tav. 91



Tav. 92



Tav. 93



Tav. 94



Tav. 95



Tav. 96



Tav. 97



Tav. 98



Tav. 99



Tav. 100



Tav. 101



Tav. 102



Tav. 103



Tav. 104