

Mauro Conte

CONSIDERAZIONI INTORNO AD ALCUNI ASPETTI DELLA
PITTURA TARDOMANIERISTA NELLE PROVINCE
REGNICOLE CONTRORIFORMATE.

1. Nel dipinto *Madonna col Bambino e san Giovannino*¹, di proprietà dell'arcidiocesi di Brindisi - Ostuni, si possono decifrare dei temi stilistici e iconografici come interessanti indizi intorno alle vicende e alle contraddizioni che condussero a una subdola conflittualità tra Maniera e Controriforma².



L'autore del quadro, un pittore meridionale vissuto tra la fine del cinquecento e i primi decenni del secolo successivo, manifesta le intenzioni di tenere fede a quel filone devoto e misurato di stampo post-tridentino i cui caratteri morfologici mostravano accogliere le tendenze della tarda maniera, i cui sviluppi chiarirono l'opportunità di divulgare i canoni essenziali di quel gusto popolare ma sapientemente carezzevole.

La riforma proveniente dalle terre del nord Europa determinò una strisciante reazione in Italia, per cui la conseguente manifestazione esteriore si materializzò nelle assise del Concilio di Trento (1545-1563)³.

¹ *Madonna con Bambino e san Giovannino* in Museo Diocesano Giovanni Tarantini, Brindisi, già in Episcopio di Brindisi. Olio su tela: 100x72 cm. Il dipinto è stato restaurato dalla ditta Maria Luisa Manzoni di Brindisi.

² A. PINELLI, *La Bella Maniera. Artisti del Cinquecento tra regola e licenza*, Torino: Einaudi, 1993; R. DE MAIO, *Pittura e Controriforma a Napoli*, Roma: Laterza, 1983.

³ A proposito del Concilio di Trento vedi G. MICCOLI, *Crisi e Restaurazione Cattolica nel Cinquecento*. In *Storia d'Italia. L'Italia Religiosa*, Torino: Einaudi, 1974.

Nel campo dell'arte figurativa esso doveva da un lato tenere a fronte le correnti radicali e contemporaneamente si vedeva tuttavia obbligato a stringere maggiormente i freni, per mezzo della censura spirituale. Nei territori della provincia regnicola, tra Calabria, Puglia e Lucania, la presenza della chiesa, animata dai propositi, se pur travagliati, delle norme tridentine non mancò di tracciare una capillare azione di propaganda. Nel motivare l'importanza dell'immagine sacra, si intuì la necessità di far procedere in modo più sistematico la propria azione riformatrice, i cui decreti avrebbero condotto verso l'elaborazione di una *Teoretica dell'Arte Sacra*, cui avrebbero dovuto attenersi anche i rappresentanti dall'autorità ecclesiastica locale. L'apparato iconografico, una volta arginato il pericolo dell'onda protestante, si apprestava perciò a diventare una sorta di impalcatura ove ostentare le esigenze estetiche e quelle ideologiche.

Attraverso lo slancio dell'azione educativa, svolta dalle immagini sacre, si andò costituendo un vasto e diramato patrimonio figurativo, tra chiesa e conventi, ma naturalmente non sempre omogeneo dal punto di vista qualitativo. Infatti, affianco delle opere di artisti di celebrata rinomanza, come nel caso di Marco Pino, Fabrizio Santafede, Ippolito Borghese, Girolamo Imperato e Giovanni Balducci, vi furono pittori dal respiro provinciale che, pur condividendo l'individuazione dei caratteri più diffusi di una religiosità semplice, furono solerti a ritagliarsi uno spazio nel mercato fiorentino delle commissioni di opere d'arte⁴.

Tra il 1590 e il 1620 si assistette allo sforzo dei vescovi pugliesi nel riorganizzare le istituzioni ecclesiastiche e per migliorare il livello di vita religioso degli organi monastici e conventuali, responsabili per altro di un cosciente quanto progressivo mutamento anche nel gusto estetico, tanto da incentivare l'azione del nascente collezionismo privato⁵.

Il modello da seguire era certamente Napoli che nel corso di quegli anni stava affrontando un radicale processo di trasformazione, per

⁴ N. SPINOSA, *Civiltà del Seicento a Napoli*, Napoli: Electa, 1984; B. PELLEGRINO - F. GAUDIOSO, *Ordini Religiosi e Società Moderna nel Mezzogiorno*, II, Galatina: Congedo editore, 1987.

⁵ M. D'ELIA, *La Puglia tra Barocco e Rococò*, Milano: Electa, 1982.

cui nell'alternarsi di artisti stranieri e locali che cooperavano gomito a gomito, la città mutò radicalmente volto, tanto da diventare il capoluogo per eccellenza della Controriforma.

Anche per questo motivo la Puglia assunse un ruolo prioritario nella vicenda degli scambi culturali e che la vide protagonista nella massiccia importazione di opere d'arte dalla capitale del Vicereame. Le intenzioni erano quelle di un'accelerazione del processo di integrazione della provincia nella struttura complessa del Regno⁶. Pur tuttavia tale rapporto privilegiato con Napoli non trasformò la Puglia in un'officina pittorica di grande rilevanza, mostrandosi incapace di sperimentare e sviluppare in modo autonomo determinate tendenze.

Le botteghe locali, arroccate su posizioni fortemente conservatrici, erano incapaci di recepire gli indirizzi pittorici che tenevano in vita un linguaggio che, se pur ancorato alle tematiche dell'estenuata maniera, avvertiva in modo contraddittorio le ventate di novità che affluivano dai centri pittorici più aggiornati. Nel tracciare gli aspetti salienti del dipinto dell'Episcopio brindisino, si può notare un adeguamento, da parte dell'artista di scuola napoletana, a quel senso di equilibrio dialettico fra qualità devota ed estro sentimentale di chiara discendenza barocca, intesa in quei momenti come patente di modernità in molti territori regnicoli.

Il tema figurativo evoca la compostezza formale dell'"arte senza tempo" di Scipione Pulzone (1550-1598), al punto da sembrare un rifacimento, certamente dignitoso, ma non di pari bellezza, della famosa *Sacra Famiglia*, della galleria Borghese (Roma)⁷. L'acclarato

⁶ F. ZERI, *Pittura e Controriforma*, Vicenza: Neri Pozza editore, 1997.

⁷ S. J. FREEDBERG, *La pittura in Italia dal 1500 al 1600*, Bologna: Nuova Alfa editoriale, 1988. A proposito della *Sacra Famiglia* della Galleria Borghese, l'autore parla della falsità dell'accento arcaizzante, attraverso elaborati dettagli e forzati effetti ottici. Precisa che "L'impegno di Scipione verso le verità formale è quasi incompleto e altrettanto delimitato dalla convenzione, quanto il suo impegno nei confronti dell'immagine". A conclusione del suo assunto puntualizza piuttosto drasticamente che Scipione Pulzone "Non è una voce che proclami l'avvento di uno stile, come nel caso di Annibale Carracci e il Caravaggio".

motivo del tema "A tre" è svolto, infatti, con evidente impaccio compositivo, lontano dalla squisitezza devozionale di Scipione che accentuò il sapore arcaistico smorzando la complessità articolatoria della composizione, con le figure laterali che vengono sospinte in secondo piano.

Pur tuttavia nel dipinto di Brindisi, l'anonimo pittore fu però in grado di cogliere, dal punto di vista strutturale, i richiami chiari e semplici della poetica pittorica di Fabrizio Santafede, dove appaiono le mirabili sintesi della cultura veneta-tosco-napoletana, nella ricerca attenta dei sentimenti quotidiani in un'accostante naturalezza gestuale.

Nella scelta di aderire a un fare domestico, il Santafede preferì rompere con la struttura disegnativa di Marco Pino per avvicinarsi ai portati figurativi del movimento riformato fiorentino, e nel caso specifico, a Santi di Tito.

A questo proposito, nel dipinto brindisino, la figura imponente della Madonna non appare per nulla distante dal punto di vista del *tòpos* figurativo, a quelle tracciate dal pittore fiorentino Giovanni Balducci, detto il Cosci (1560-1631), di cui si trova a Bitonto presso la chiesa di San Francesco⁸, un dipinto firmato dall'artista toscano e datato 1614.

Il tema è quello di una *Madonna in gloria con Bambino e i santi apostoli ed evangelisti*, dove la più antica cultura sartesca si adatta alle esigenze controriformistiche della Roma di fine secolo e dove non mancano nostalgiche adesioni alla maniera toscana, declamante in alcuni momenti l'estro coloristico del Beccafumi.

Trovando delle analogie formali, soprattutto nel modo di definire il movimento del braccio destro che sfiora la spalla del san Giovannino, con la gestualità misurata delle madonne ritratte da Giovanni Balducci, ritengo di collocare il dipinto della diocesi brindisina negli stessi anni in cui l'artista fiorentino firmò il quadro di Bitonto ed altri ancora, in alcuni centri della vicina Calabria, dove operò per un certo periodo, vale a dire nei primi quindici anni del secolo diciassettesimo.

⁸ D'ELIA 1982, p. 170: altare di patronato dei Bove, famiglia forestiera, trasferitasi a Bitonto per motivi di affari.

Nell'osservare i pesanti panneggi entro cui è avvolta questa madre apprensiva e premurosa, ritornano alla mente gli ammonimenti del fabrianese Giovanni Andrea Gilio che speculava intorno agli errori commessi dai pittori in aperta polemica con la pittura manierista⁹:

"un altro errore trova ancora tra i pittori, e questo è che quando dipingono le donne fanno fare le visti in rilievo tale al petto, a le natiche e a le polpe delle gambe, che par proprio che incollate vi senno...".

In base a tali osservanze, Federico Zeri ammise che esse sembravano calzanti nella definizione intellettuale della "Sacra Famiglia" di Scipione Pulzone¹⁰, ammettendo che

"la Madonna indossa un completo di greve e fittissima trama che si piega rigido e duro, si da suggerire con estrema incertezza e approssimazione i tratti del corpo che esso cela e sul capo le chiome trattenute in una abbigliatura di castigata semplicità".

2. Le osservazioni del fabrianese Gilio sono distanti dalle opinioni del Vasari che individuava nella Maniera lo stile per eccellenza e nello stesso tempo la qualità desiderabile del comportamento umano che avrebbe raggiunto il suo apice attraverso la raffinatezza degli atteggiamenti.

La Maniera si faceva interprete di un modo di esprimersi sofisticato, rivolgendosi ad un'élite culturale che privilegiava i temi dell'Ermetismo e dell'Erudizione.

Tali atteggiamenti furono avvertiti dalla Chiesa come segnali minacciosi e in conseguenza di ciò, come ci ricorda J. Shearman¹¹, "ci fu una certa naturale antipatia fra Manierismo e Controriforma...".

Le esigenze della chiesa tridentina erano tali per cui sentendosi incalzata, accettò lo scontro, schierando con decisione lo

⁹ G. A. GILIO, *Due dialogi di M. Giovanni Andrea Gilio da Fabriano. Nel primo de' quali si ragiona de le parti morali, e ciuili ... Nel secondo si ragiona de gli errori de pittori circa l'histoire. ... Con un discorso sopra la parola vrbe, citta, colonia, municipio*, Camerino: per Antonio Gioioso, 1564.

¹⁰ ZERI 1997, p. 68.

¹¹ J. SHEARMAN, *Il manierismo*, a cura di M. COLLARETA, Firenze: S.P.E.S., 1983, p. 135.

strumento della rappresentazione del sacro come la manifestazione di una devozione di alta qualità morale a spirituale.

Queste aspettative furono condivise dal poeta e pittore Romano Alberti, che le espresse il 1585 nel suo trattato *Della nobiltà della pittura*¹² e nell'incombenza dei propositi propagandistici del cardinale Paleotti¹³ intorno all'utilità della pittura, focalizzò il legame tra pittura e poesia attraverso la necessità di un linguaggio che avrebbe insegnato, diletto e commosso.

La restaurazione cattolica appoggiata dagli indirizzi dottrinali, intravide con favore la necessità di una rigida politica di dogmatico posizionamento gerarchico, come quella attuata dal papa Paolo IV Carafa che perseguì, con tenacia, il raggiungimento di una posizione universalistica da parte della Chiesa Romana, da compenetrarsi in un'adeguata traduzione artistica.

Ma se nelle intenzioni vi era il desiderio di proporre un atteggiamento persecutore nei confronti delle immagini "tutte lascive di sfacciata bellezza", nella sostanza i pronunciamenti intorno ai parametri delle immagini sacre si rivelarono estremamente generici.

¹² R. ALBERTI, *Trattato della nobiltà della pittura. Composto ad instantia della venerabil' Compagnia di S. Luca, et nobil' academia dell'i pittori di Roma. Da Romano Alberti della città del Borgo S. Sepolcro*, Roma: per Francesco Zannetti, 1585. Il trattato è dedicato a "l'illustrissimo e reverendissimo nostro protettore, colendissimo monsignore Alfonso Gesualdo, cardinale di santa chiesa protettore del regno di Napoli".

¹³ G. PALEOTTI, *Discorso intorno alle immagini sacre e profane. Diviso in cinque libri, dove si scuoprono varii abusi loro e si dichiara il vero modo che cristianamente si doveria osservare nel porle nelle chiese, case et in ogni altro luogo. Raccolto e posto insieme ad utile delle anime per commissione di Monsignore Illustriss. e Reverendiss. Card. Paleotti Vescovo di Bologna. Al popolo della città e diocesi sua*, Bologna: Alessandro Benacci, MDLXXXI. Il testo è in *Trattati d'arte del Cinquecento tra Manierismo e Controriforma*, a cura di P. BAROCCHI, II, Bari 1961, pp. 117-517. La Barocchi precisa che nel 1569 era stata pubblicata l'opera del faentino G. CASTELLANI, *De imaginibus et miracolis sanctorum*, edita a Bologna: benché modesta e trascurata, questa pubblicazione fosse certamente nota al cardinale bolognese visto che nel commento del faentino sono citati i ringraziamenti al Paleotti.

Secondo l'opinione di Federico Zeri tali direttive mostrarono finalità e contenuti poco precisati, infatti, se si dava l'opportunità alle singole sedi episcopali per gli interventi censori, pur tuttavia esse erano prive di un regolamento che potesse sancire la validità di una canonica iconografia.

Tra le conseguenze più evidenti vi era quella che mostrava scarsa attenzione alla qualità artistica dei manufatti.

A tal proposito è emblematico il commento di Michelangelo a proposito della necessità dell'aspetto qualitativo presente in un'opera d'arte che non inficiava gli intendimenti devozionali e da cui traspariva l'essenza della componente neoplatonica rinascimentale.

"Molte volte le immagini mal dipinte distruggono e fanno perdere la devozione, almeno a quelli che ne hanno poca; e al contrario quelle che sono divinamente dipinte anche ai poco devoti e pronti a ciò provocano e traggono le lacrime ed ispirano col quale aspetto riverenza e timore"¹⁴.

Era pur sempre merito del soffio vitale dell'artista se un genere pittorico tradizionale, come la pala d'altare, era in grado di arricchirsi di nuova linfa, per non ricadere nel vicolo cieco della devozionalità più piatta.

Federico Barocci (1535-1612) che vide l'inizio della sua carriera intorno al 1555, si lasciò tentare dalle seduzioni della lingua della Maniera, ma nello stesso tempo, in occasione della *Deposizione di Perugia* (1569), manifestò una trama connaturata da una passione e da una sensibilità dove la luce esaltava una gestualità intimamente poetica.

Tra i fieri oppositori del Manierismo, Andrea Gilio da Fabriano fu autore di un libretto dal titolo *Due dialoghi... degli errori e degli abusi dei pittori*, con dedica celebrativa al cardinale Alessandro Famese.

Tra le sue pagine non mancano aspre considerazioni nei confronti dell'accezione manieristica michelangiotesca, come anche pungenti rilevanze verso quei pittori che nello svolgimento delle tematiche

¹⁴ FRANCISCO DE HOLANDA, *I dialoghi michelangioteschi di Francisco d'Olanda*, a cura di A. M. BESSONE AURELJ, Roma: P. Maglione, 1939.

sacre avevano smarrito "la tradizionale consuetudine guastata da capricci ed estrosità"¹⁵.

Nella compiaciuta ambientazione classicista, a proposito del paragone tra arte e natura, era sua convinzione che la supremazia spettasse alla prima sebbene privata della connotazione manieristica.

Il rapporto costituitosi con la tradizionale perfezione dell'antichità classica andava perciò arricchito da una regolata mescolanza che limitava la presenza dei difetti nel pieno rispetto di un'equilibrata mimesi naturalistica: "Acciocché le opere habbino le dovute proporzioni". Il Gilio auspicava il ritorno alla pittura

"de le sacre immagini oneste e devote con quei segni che siano dati dagli antichi per privilegio de la santità... il che è passato a moderni pittori senza ingegno e arte".

Ecco allora mettere in evidenza la figura del pittore-poeta per nulla ignaro delle censure naturalistiche di Vitruvio e del senso di misura di Orazio, che permettevano il decoro delle immagini, conferendo un rapporto delicato tra l'invenzione e l'attuazione di una bellezza proporzionata.

Attraverso questi adattamenti del motto oraziano: *Pictura ut poesis*, il Gilio mirò alla salvaguardia della pittura religiosa da "pericolose avventure".

Infatti, il racconto o historia, precisato dalla correttezza e dal valore, si basava sul criterio della verosimiglianza per nulla guastata da "abusi perniciosi".

Di conseguenza se la struttura figurata si proponeva come manifestazione pragmatica priva di divagazioni e concessioni formali, l'esempio da non seguire era lo "sconcertante" *Giudizio Finale* di Michelangelo, l'autentico bersaglio del Fabrianese¹⁶.

¹⁵ Se per F. Zeri il trattato di G. A. Gilio apriva un nuovo capitolo nella storia della critica d'arte, facevano da contraltare le opinioni dello Schlosser, secondo cui quello del Gilio è un trattatello molto modesto, nel quale le posizioni non sono approfondite con adeguate giustificazioni teoriche. J. SCHLOSSER, *La letteratura artistica: manuale delle fonti della storia dell'arte moderna*, traduzione di F. ROSSI, Firenze: La nuova Italia, 1956, p. 426.

¹⁶ PINELLI, cit., p.186: "Nel *Giudizio* della Sistina, il Buonarroti non aveva inseguito soltanto la perfezione dell'umana bellezza, ma aveva anche voluto sottolineare la fragile uguaglianza al cospetto di Dio nel giorno della

Successivamente, nel 1582, l'immagine "religiosa compiuta e devota" fu il tema scelto dal cardinale Gabriele Paleotti, vescovo di Bologna, ne *Il discorso sopra le immagini sacre e profane*.

La pittura era intesa come una pratica cristiana che produceva il decoro, arricchita dalla saldezza della ragione, privilegiando in un evidente rapporto di causa ed effetto l'emblematico stato della necessità.

Il prelado bolognese si avvalese di una quantità notevole di informazioni per puntualizzare le caratteristiche salienti dell'immagine sacra, poiché il suo fine pragmatico era quello di definire i requisiti pedagogici dell'arte attraverso le corrette applicazioni.

Il pittore, nei suggerimenti di Paleotti, era inteso come un oratore che mediante la conoscenza e l'uso delle poetiche classiche doveva dilettere.

L'artista attraverso tale pratica, non necessariamente anti intellettualistica, mirava a persuadere e a ribadire delle certezze, che non andavano interpretate, evitando di entrare nel merito di argomenti che al pittore non dovevano riguardare.

Sua unica preoccupazione era il raggiungimento della convenienza dell'immagine, che pur valorizzata da un corretto naturalismo, doveva essere emendata dei capricci della fantasia e della fallace certezza dei sensi¹⁷.

3. La pittura napoletana fra il Cinquecento ed il Seicento aveva consacrato il capoluogo partenopeo come centro primario dello sviluppo del linguaggio propedeutico della Controriforma, favorito da un'iperattività degli ordini religiosi, per la

Resurrezione della carne e in ciò la Controriforma non poteva non fiutare un pericolo mortale". Si veda inoltre sulle controversie e la trattatista religiosa in materia d'arte: G. SCAVIZZI, *La teologia cattolica e le immagini*, in *Storia dell'Arte*, 1974, 21, pp.171 – 212. Intorno ai concetti di convenienza e decoro cfr. P. BAROCCHI, *Un discorso sopra l'unità delle immagini di Rinaldo Corso* in *Scritti di storia dell'arte in onore di M. Salmi*; III, 1963, pp. 173-191.

¹⁷ DE MAIO, p. 24: "Napoli come feudo pontificio prontamente e sostanzialmente recepì il concilio di Trento così da definire la città come il museo delle istituzioni della Controriforma".

produzione di opere d'arte che dovevano esaltare le "immagini di pietà", nell'ultimo quarto del Cinquecento si assistette all'incremento di iniziative miranti ad arricchire la proliferazione del corredo liturgico ed artistico che concorrevano a rilanciare le prescrizioni tridentine.

In questa atmosfera l'arte napoletana ed in particolare la pittura, spostò il suo raggio d'azione in una dimensione esclusivamente sacra, non trascurando l'apporto della committenza privata che supportò le manifestazioni celebrative religiose mostrando una solidarietà, il più delle volte interessata allo sforzo pedagogico dei centri monastici e curiali, in ottemperanza con le predisposizioni conciliari che pretendevano la certezza della fede attraverso la meraviglia delle immagini che dovevano cancellare ogni senso di inquietudine.

Se Andrea Gilio e Gabriele Paleotti avevano elargito un impegno notevole per spiegare le finalità e i caratteri delle immagini, infierendo contro gli abusi della verosimiglianza e fornendo un indice delle pitture da ritenersi sconvenienti, poiché non rispettavano le proprietà tradizionali della pittura: necessità – utilità - diletto-virtù, a Napoli venne a mancare tangibilmente il sostegno teorico della trattatistica.

Romano Alberti¹⁸ ne: *La nobiltà della pittura*, dedicato al vescovo di Napoli cardinale Alfonso Gesualdo, nelle funzioni di protettore dell'Accademia di San Luca, focalizza un procedimento di unità d'intenti con i pronunciamenti del cardinale Paleotti.

"L'arte del formare immagini cristianamente, riesce nobilissima" e cioè l'azione del pittore era dunque indirizzata nell'indurre il popolo alla pietà e a ordinarlo a Dio.

Si voleva offrire a Napoli, sul finire del Cinquecento un modello di artista cristiano che mostrasse un animo compassionevole nei confronti della carità e della penitenza e fosse lui stesso, attraverso la creazione di immagini ispirate, un mezzo determinante per l'esaltazione devozionale schiettamente popolare.

¹⁸ DE MAIO, pp. 103-125.

Nel prendere in considerazione l'operato degli artisti regnicoli, attraverso le testimonianze del De Dominici¹⁹ viene tracciato il ritratto ideale dei pittori immersi nelle temperie controriformate. L'Azzolino, il D'Amato, il Santafede²⁰ furono coloro che rivitalizzarono la pittura napoletana conferendo all'immagine devozionale quegli aspetti realistici e commuoventi, permeati dal gusto per il decoro che nobilitava le scene solitamente domestiche e dove i personaggi dialogavano in un'atmosfera di retorica pacata. Chiaramente è molto difficile provare se la sapiente devozione era coerentemente motivata dalla sensibilità del singolo pittore, se sostanzialmente vi fosse un saldo connubio con le prescrizioni tridentine.

Sicuramente a Napoli si era istituita una fitta trama di rapporti e di atteggiamenti fra gli artisti e gli ordini religiosi.

Da tali azioni combinate si crearono i presupposti di una poetica pittorica che sviluppava una coerente politica di immagine, sospinta calorosamente dai Gesuiti e dai Teatini.

Si vennero così a determinare le condizioni per la creazione di due schieramenti di pittori. Pulzone, Santafede, Azzolino, Borghese sul finire del sedicesimo secolo si potevano considerare i campioni di questa pittura di commossa partecipazione popolare. Facevano da contraltare a quel Manierismo romano e di cultura barocca, come nel caso di Dirk Hendricksz, Francesco Curia, Girolamo Imperato, Giovanni Angelo D'Amato, dove il linguaggio dimesso e piacevole era arricchito da una certa fantasiosità che sconfinava talvolta nel grottesco.

Dall'intreccio di questi caratteri, la pittura tardo-manierista napoletana si avvale di un ricco tessuto di esperienze che ne determinarono fertili ed interessanti confronti.

¹⁹ B. DE DOMINICI, *Vite dei pittori, scultori, architetti napoletani*, Napoli nella stamperia del Ricciardi, 1742-1745.

²⁰ C. CELANO, *Notizie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli*, 1692. A proposito del Santafede commentava: "Che non mai dipinse volto della Vergine, se non ideale, e dopo di aver presi i sacramenti della penitenza, e però le immagini sue spirano modestia e devozione."

4. La pala d'altare primeggiava come modello assoluto anche nelle chiese napoletane, ispirata dai principi post-tridentini. L'esecuzione del dipinto era il frutto di una dettagliata impostazione progettuale, dove i disegni subivano il controllo e l'approvazione dell'autorità religiosa.

Per la maggior parte dei dipinti commissionati a Napoli, nel tardo cinquecento, furono impegnati artisti sia di prima grandezza, come anche di modesta levatura, coinvolti dalle incessanti richieste di una variegata committenza desiderosa di accaparrarsi finanche le repliche dei dipinti famosi, i cui prototipi si rifacevano a celebri composizioni di Marco Pino, Teodoro d'Errico, Silvestro Buono, Francesco Curia.

La situazione a Napoli entro la prima metà del cinquecento aveva visto la presenza di una corrente pittorica di stampo devozionale che subì l'influsso di stile e di cultura ispano – fiamminga. Personaggi di spicco come Silvestro Buono (1551-1598)²¹ e Giovanbattista Lama (1560-1600) furono testimoni diretti di quel panorama religioso devozionale quando nel Vicereame si andò incontro ad una drastica evoluzione in chiave tridentina.

La capitale partenopea subì il clima di reazione, dettato da quelle forzose riforme che provvidero allo scioglimento o, nel migliore dei casi, ne minarono la sopravvivenza, delle congreghe religiose più eterodosse, all'interno delle quali vennero perseguitate le coscienze ritenute eretiche, dalla pesante presenza dell'Inquisizione Romana.

²¹ *Ricerche sul Seicento napoletano: documenti inediti sulle arti a Napoli tra Cinquecento e Seicento*, a cura di P. K. IOANNOU Napoli: Electa, 2002; nei documenti riguardanti Silvestro Buono e Wenceslas Cobergher, al 20 maggio 1581 risultano pagamenti di quaranta ducati da parte di Lulio Pepe e Donato De Colmo per la pittura con il Santissimo Rosario caratterizzata da "bontà e perfezione". Silvestro Buono non aveva promesso di realizzare il dipinto di sua propria mano; assumendo l'impegno dell'impresa ne affida l'esecuzione al giovane pittore fiammingo Cobergher il quale appena arrivato nella capitale partenopea vi svolgerà la sua attività fino al 1596. L'opera relativa al documento dovrebbe essere uno dei suoi primi dipinti napoletani, una cona del Rosario, attribuita proprio a questo periodo dalla Vargas (1988, p. 78, n.77 fig. 27) non lontana in ogni caso dallo stile del Buono.

Una delle tante cause che portò ad acuire una situazione già fortemente compromessa fu l'elezione del cardinale Carafa, il futuro Paolo IV, a vescovo di Napoli nel 1547, sospinto da una volontà fortemente repressiva.

Per ciò che riguardava l'assetto figurativo si assistette alla nascita, in questi anni, di una cospicua corrente pittorica i cui caratteri privilegiavano l'aspetto di un corretto e lacrimevole realismo devoto.

Gli intenti, avvalendosi di una fedeltà esecutiva, erano quelli di descrivere una realtà certamente più analitica i cui esiti dovevano soddisfare una commuovente vocazione.

I modelli pittorici dei due maggiori esponenti di questa linea, Silvestro Buono e Giovan Battista Lama erano esemplati dal repertorio di alcuni pittori fiamminghi "romanisti" e iberici: come nel caso Vargas e del Murales.

Tra gli esponenti della cultura nordica sono degni di nota Lambert Lombard, attivo a Roma fra il 1530 e il 1539, Jean Massays, in Italia fra il 1540 e il 1550 ed in ultimo Arrigo da Malines, presente a Napoli nel 1567.

Il linguaggio adottato fu quello patetico ed emotivamente partecipe, come nel caso della Pietà dei Cappuccini ad Avellino, opera di Silvestro Buono (1555), che rappresentava un'edificante risposta al nuovo clima devozionale.

Per di più non mancarono gli inserti realisti della cultura polidoresca, già fortemente presente nel territorio regnicolo.

A dare un tocco di sofisticata eleganza non vennero meno gli influssi di quella corrente del Manierismo romano che si ispirava alla lezione di Perin Del Vaga, assimilati nella condotta stilistica di Leonardo da Pistoia.

Questi si caratterizzò per il sostanzioso bagaglio di cultura devozionale appreso da Fra Bartolomeo. Nel momento in cui si trasferì a Napoli, proveniente da Roma, la sua cifra stilistica subì una semplificazione formale e disegnativa, con oscillazioni nel repertorio sia profano che con la più pressante richiesta di iconografie devozionali.

Le opere successive di Silvestro Buono definirono, in modo lampante, il suo protagonismo nel campo della pittura riformata,

poiché ampliò lo scorcio del suo orizzonte, mirando agli insegnamenti della fronda artistica tosco-romana.

Da essa apprese una più evidente attenzione verso il disegno che contribuirà ad una migliore definizione dell'intera composizione.

Tappa ulteriore che rese la visibilità artistica di Silvestro Buono certamente più appariscente, fu il legame artistico con un altro esponente della cultura pittorica devozionale, G.B.Lama²², ritenuto un sapiente promotore di quell'indirizzo che non trascurò la contiguità stilistica con gli spagnoli Vargas e Murales che lo condizionarono nell'adozione di uno stile ruvido ma dal tono appassionato, come nel caso della Pietà per la chiesa di San Giacomo degli Spagnoli in Napoli.

Il sodalizio con Silvestro Buono, nel corso degli anni ottanta del cinquecento determinò la consapevolezza di una gestione più attenta e maggiormente organizzata della bottega, svincolandola progressivamente dalla dimensione artigianale.

Per ciò che riguardava le competenze e l'arricchimento stilistico, bisogna rammentare come l'influenza del più anziano collega si fosse mostrata decisiva nella personalità del Lama, spinto ad abbandonare i toni grotteschi, e convincendosi a perseguire una finezza stilistica che avrebbe esaltato le atmosfere di commovente religiosità.

Nel tracciare le linee generali dei casi finora affrontati, bisogna tenere in conto che ciò che più caratterizzò ed impreziosì la situazione artistica della seconda metà del Cinquecento nei territori regnicoli, fu l'incrociarsi delle diverse tendenze in un fluire ambiguo di prosecuzione della corrente espressiva che trovò un felice connubio con l'ala manierista più oltranzista di impronta perinesca, e a sua volta rivoluzionata dalla complessa personalità di Marco Pino²³ (1537-post 1579).

²² Frutto della collaborazione con G. B. Lama sono *La Pentecoste di santa Caterina* a Fornello, *I figli di Zebedeo* del duomo di Monopoli e *L'Annunciazione*, nei depositi di Capodimonte. In queste opere da parte del Buono vi è il buon intendimento di fare tesoro dei suggerimenti dell'artista suo collaboratore.

²³ Intorno a Marco Pino vedi G. BRIGANTI, *La Maniera italiana*, Roma - Dresda 1961; E. BOREA, *Grazia e furia in Marco Pino*, in "Paragone", 13, 1962, n.151, pp.24-52.

Nel parlare dell'artista senese non si può fare a meno di citare le parole di Giovanni Paolo Lomazzo (1538-92), a lui dedicate nel *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura* edito in Milano il 1584²⁴:

"Dicesi che Michelangelo diede questo avvertimento a Marco da Siena, pittore suo discepolo, che dovette sempre fare la figura piramidale serpentinata e moltiplicata, per una, due, tre... imperocché la maggior grazia e leggiadria che possa avere una figura è che mostri di muoversi... e che per rappresentare questo moto non vi è forma più accomodata che quella della fiammata del fuoco".

Nel brano del Lomazzo si individuano le caratteristiche e le tendenze più aggiornate di quel Manierismo dei toni vibratili che raggiunse il suo apice nell'oratorio del Gonfalone a Roma²⁵ dove Marco Pino nel riquadro a lui assegnato, svolgendo il tema della *Resurrezione di Cristo*, costruì, a detta dell'Evelina Borea, "una

²⁴ G. P. LOMAZZO, *Trattato dell'arte della pittura scoltura ed architettura*, I, Roma: presso Saverio Del Monte, 1844, pp.33-34. L'oratorio del Gonfalone a Roma. Il ciclo cinquecentesco della Passione di Cristo, a cura di Maria Grazia Bernardini, Roma: Silvana editoriale, 2002. Oltre al riferimento bibliografico più aggiornato, è utile guardare BRIGANTI 1961, p.56: *La Maniera italiana*; MASETTI-ZANINI 1974, pp.83-86: *Pittori della seconda metà del Cinquecento a Roma*, dove si precisa che il riquadro con la Resurrezione, il profeta Giona e la Sibilla, nella parete a sinistra della prima campana fu compiuto alla fine del 1570. In precedenza, Briganti - Lavagnino posero la datazione dell'affresco nel 1557, prima del trasferimento a Napoli. Per E. Borea invece fu svolto in concomitanza con la *Conversione di San Paolo* (Palermo - Episcopio) con una datazione intorno agli anni 1573-75. Per gli artisti che operarono all'interno dell'oratorio del Gonfalone vedi Archivio Segreto Vaticano, documenti riguardanti gli artisti Pietro Rovinate, 1556; Livio Agresti 1571; Marcantonio Dal Forno 1571; Matteo da Leccia 1575; Cesare Nebbia 1576. Giulio Mancini avvertiva che la *Resurrezione* era stata dipinta da Marco da Siena durante il secondo soggiorno romano (G. MANCINI, *Considerazioni sulla pittura. Viaggio per Roma*, edizione critica e introduzione di A. MARUCCHI, I, Roma: Accademia Nazionale dei Lincei, 1956, p. 198): "Disperato per l'ordita e costumi, strappato dalla podagra, tornò a Roma, dove per tal rispetto non corrispose all'opere già fatte in gioventù, come si vede nella confraternita del Gonfalone".

²⁵ Circa la presenza a Roma nel periodo di formazione, dal Moroni (*Dizionario ecclesiastico*, I ed. 1840, pp.51-52) si apprende che alla fondazione dell'accademia dei virtuosi al Pantheon nel 1543, presero parte Perin Del Vaga, Iacopino Del Conte, Girolamo Siciolante e Marco da Siena.

furia di moti con figure sghembe contenute in una tridimensionalità piramidale".

Attraverso lo studio più attento che riguarda l'oratorio romano, si è potuto appurare come il secondo soggiorno romano di Marco Pino fosse ricaduto negli anni 1568-1569, quando si impegnò a decorare una cappella dedicata a San Giovanni Evangelista, ora distrutta, nella chiesa dei Santi Apostoli, portata a termine entro il 1569.

Il suo committente, Gianpietro Capogallo era stato colui che aveva presentato l'artista ai rappresentanti della confraternita del Gonfalone, subito dopo l'interruzione dei lavori, all'interno dell'oratorio, da parte del Bertoja.

Marco Pino dipinse la sua parte di affresco prima di Livio Agresti (1571) sulla parete, in concomitanza dell'altare maggiore.

Il ciclo della *Passione di Cristo* manifestava il tentativo di affrontare consapevolmente i tempi nuovi, anche se lascia intravedere una certa sofferenza per la mancanza di un'omologazione verso uno stile unitario.

Gli anni settanta del cinquecento, dal punto di vista artistico, in un certo senso si manifestavano come momenti di profonda rielaborazione, con un'evidente condizione di inferiorità rispetto alle presenze fiamminghe, con tentativi di inserire inserti naturalistici che permettevano di entrare nel vivo del dibattito, onde definire i momenti di bellezza della forma che non doveva scontrarsi con l'esigenza di contenerla, nell'idea della convenzione figurativa.

Si deve a Marco Pino l'ideazione di una diversa impostazione architettonica che inquadrava le scene; insieme al Bertoja fu il portatore di uno stile caratterizzato, in quel mentre, da ottimismo e piacevolezza, come se entrambi risultassero estranei alla Controriforma, con la massima definizione formale, nell'evidenza dei contorni.

Giuliano Briganti e Federico Zeri, che contribuirono al recupero della statura artistica di Marco Pino, misero in evidenza, definendo al meglio la sua fisionomia, le implicazioni astrattive desunte dal disegno di Perin Del Vaga che non minavano le atmosfere misticheggianti della Controriforma.

Non dimenticando il primo alunnato presso il Beccafumi che seppe valorizzare il suo estro artistico, la personalità che influì all'arricchimento della sua formazione, durante il suo periodo di attività romana²⁶, fu Michelangelo che lo condusse alla maturazione più completa, che gli permise di avviarsi alla collaborazione con Perin Del Vaga, Daniele da Volterra, Pellegrino Tibaldi²⁷.

In conseguenza di ciò, si può affermare che il suo temperamento artistico fosse già definito intorno al 1550 e che lo condusse verso gli esiti eleganti e compassati di Taddeo Zuccari, in straordinaria concomitanza con importanti fatti artistici del Manierismo in Spagna. Approdò così verso quelle forme che caratterizzeranno il cosiddetto Manierismo internazionale, prima ancora dell'arrivo a Roma di Bartolomeo Sprangher, di Raffaellino da Reggio e di Jacopo Zucchi.

Eppure vi fu qualcuno, come nel caso del Vasari (1586), che giudicò l'operato artistico di Marco Pino a Napoli, come ripetitivo, adagiandosi, secondo l'Aretino, ad illustrare formule stereotipate del Manierismo romano.

Giulio Mancini nelle sue "considerazioni della pittura" ipotizzò l'anno di nascita intorno al 1520 e propose la prima presenza a Roma del pittore senese nel 1543.

Furono quelli romani momenti straordinari che incisero notevolmente sull'estro creativo dell'artista, in quanto si avvale dei preziosi insegnamenti a Trinità dei Monti, con Perin Del

²⁶ R. LONGHI, *Cinquecento classico e cinquecento manieristico*, Firenze: Sansoni, 1976, in *Ricordo dei Manieristi*, p.83: "... Daniele da Volterra, il Tibaldi, lo Sprangher, diversi per contrastare alla tradizione critica e che li lascia nel rango di imitatori sbrigativi dei grandi maestri, mentre sono artisti originali, diversi fin troppo e per temperamento e per intelletto".

²⁷ Intorno all'opera di Marco da Siena a Castel Sant'Angelo, così si espresse il Vasari: "La sala è molto vaga e bella e lavorata di stucchi, e la volta piena d'istorie fatte da suoi giovani [di Perino] ed assai di Marco da Siena.

Vaga, attivo a Castel Sant'Angelo²⁸ e testimone perfino dell'astro tibaldesco²⁹.

Se con sicurezza non si conoscono opere da lui eseguite a Siena durante il tempo del discepolato presso il Beccafumi, sempre a detta del Mancini la prima opera romana di Marco Pino dovrebbe essere stata la *Visitazione*³⁰ in Santo Spirito in Sassia nel 1545, dove tra l'altro vi lavorò Roviale Spagnolo. La certezza che si fosse trattato dell'opera di un senese la si desunse dall'evidente presenza di figure ingentilite alla Salviati, nell'incantevole tavolozza dei rosa, degli aranci e dei turchesi che fanno da cornice all'assottigliamento delle forme monumentali, come evidente discendenza dal Beccafumi.

Nell'anno successivo, il nostro, collaborò con Perin Del Vaga al Castel Sant'Angelo, affrontando l'elaborazione degli affreschi nella Sala Paolina, in compagnia di Siciolante Sermoneta e Luzio Romano. La preziosa documentazione dell'intervento di Marco Pino la si evince nelle sei storie dipinte che tra stucchi e grottesche rievocavano scene di *Trionfi e Battaglie Navali* dove attraverso una pennellata fluente si esaltavano i picchi immaginativi attraversati però da un eloquente senso di inquietudine di umore perinesco.

In special modo nelle scorrevoli scene della battaglia navale, si fa evidente il tipico modo irruente di comporre di Marco, con l'assoluto privilegio di flussi a spirale, la cui materia era un profondere di toni guizzanti e irruenti.

²⁸ Per il periodo romano di Pellegrino Tibaldi si veda: V. ROMANI, in *Tibaldi, d'intorno a Perino*, Padova: Editrice Antenore, 1990.

²⁹ Secondo il già citato Mancini (*Considerazioni*, I, p.80): "Grande confusione fu fatta riguardo a questa opera, attribuita ora a Matteo da Siena, ora a Francesco Salviati o Pedro Rovinale, infine a Marcello Venusti". L. VENTURI in *Storia dell'arte italiana* IX-VI p.267, cita l'opera nell'elenco dei dipinti di Marco Pino.

³⁰ L. TOSTI, *Storia della Badia di Montecassino*: divisa in libri nove, ed illustrata di note e documenti, III, Napoli: Filippo Cirelli, 1842, p.202: "Marco dipinse a Montecassino con folto stuolo di aiuti tre cappelle nel succorpo dell'abbazia, una dedicata alla Passione di Cristo, una a San Mauro, una a san Placido. Decorò le volte con grottesche". Questi affreschi di cui nessuna fonte ufficiale fa parola, furono in parte sostituiti da dipinti di Luca Giordano.

Nel primo soggiorno romano il suo procedere artistico raggiunse il culmine intorno al 1550, quando nella cappella della Rovere a Trinità dei Monti sotto la guida di Daniele da Volterra, affrescò due storie: 1) *L'incontro tra Gioacchino ed Anna*, 2) *L'incoronazione della Vergine*. In esse sono eloquenti le riprese da Perin Del Vaga e i ristudiati riferimenti al Beccafumi, anche se in tali circostanze non rimase affatto indenne dalle suggestioni plastiche di Pellegrino Tibaldi, per il raggiungimento di una misura monumentale, la cui eccellente qualità ritmica avrebbe meglio sostenuto l'inquadramento scenografico.

Se del 1577 sono gli affreschi, perduti, a Montecassino³¹ i presunti vuoti temporali sino al 1571, per le prime attività a Napoli sono accompagnati da un'improvvisa interruzione documentaria.

Non si conosce il nome di chi abbia chiamato a Napoli Marco Pino, anche se il possibile committente, aveva sicuramente come intendimento quello di scegliere una linea stilistica aggiornata, proveniente da Roma, e condotta a Napoli da Giorgio Vasari e Rovianale Spagnolo.

Infatti, nell'osservare il Battesimo di Cristo nella quinta cappella della chiesa di *San Domenico Maggiore* (1564) ci sembra che siano illustrate in modo vivo le parole del Lomazzo intorno la costruzione della figura secondo i canoni della piramide serpentinata:

³¹ Il periodo oscuro, secondo i più recenti studi del P. L. DE CASTRIS, *Pittura del Cinquecento a Napoli. 1573-1606 l'ultima maniera*, Milano : Electa, 1991, si riduce dal 1557 al 1564, data del *Battesimo di Cristo* al San Domenico di Napoli. Rimane in piedi l'ipotesi del viaggio in Spagna (BOREA, pp.24-52), per i suoi debiti formali verso l'arte di quella terra. M. CALÌ, *Da Michelangelo all'Escorial : momenti del dibattito religioso nell'arte del Cinquecento*, Torino:Einaudi, 1980, non rimane convinta delle ipotesi della Borea. Commenta infatti che: "Nelle opere di Marco Pino più dichiaratamente devozionali non è tralasciata alcuna delle prescrizioni mediante le quali lo spirito della Controriforma tendeva a suscitare pietà e devozione nell'animo dei fedeli". Le opere che si datano negli anni successivi all'ipotetico viaggio in Spagna sono: 1564 *Il Battesimo di Cristo* e *La decollazione del Battista* ora in museo di San Martino, *La Resurrezione* per la chiesa di Santa Maria di Portosalvo. Esse non rimandano tanto alle opere di Pedro De Campana quali la *Discesa dalla Croce* nella Cattedrale di Siviglia, quanto invece ai dipinti del Salviati e di Iacopino Del Conte.

"Si ha da mostrare nella figura ampiezza e larghezza nelle gambe... da basso e di sopra si ha d'assottigliare"³².

Nella stessa scena del *Battesimo*, il fiume Giordano si mostra inoltre nella tipica allegoria toscana di matrice bronzinesca, anche se il precedente cui il Pino si rifece è certamente quello del *Battesimo di Gesù*, dipinto nel 1541 da Jacopino Del Conte, nell'oratorio romano di *San Giovanni Decollato*.

Come si attestava nella caratteristica della pittura fiamminga, la parte destinata alle figure risulta essere ribaltata nei primi piani, mentre lo sfondo è dominato da un paesaggio fluviale, maculato, alla maniera di Polidoro da Caravaggio, con la gamma cromatica che non ha più nulla a che vedere con quella chiara e cangiante, irrealistica e fosforescente del Beccafumi.

Nel *Battesimo* si manifesta per la prima volta lo stile nuovo napoletano che raggiungerà il suo vertice nelle grandiose pale della chiesa dei *Santi Severino e Sossio*. Le figure allungate come fiamme riflettevano la tradizione linguistica espressiva derivante dalla tangenza beccafumiana-perinesco-salvatesca, ma il cui carattere edonistico ed estetizzante si trasformò in grazia violenta, sottoposta a una connotazione ossessiva.

Marco Pino nacque come manierista ma, nel fare il suo ingresso nella cultura meridionale, seppe rompere il legame che essa nutriva nei confronti della tradizione polidoresca, imponendo la sostituzione della concezione spaziale, rampante e ribaltata, secondo la tradizione fiamminga con riferimento alle composizioni del quindicesimo secolo di Van der Goes.

In conclusione il pittore senese saprà essere in grado, a differenza di Scipione Pulzone o del Valeriano che proponevano una programmatica alienazione da uno stile personale, di

³² "Se la costruzione a spirale e serpentinata ereditata da Michelangelo e dalla statuaria fiorentina, attraverso la mediazione del Bronzino, l'accensione cromatica gli rimane beccafumiana, fermo restando la conoscenza di quella dimensione di marca iberica, da Pedro Campana, incontrato nella fiorentina bottega di Daniele da Volterra". C. STRINATI, Scheda 12, *Marco Pino*, in *Un'antologia di restauri, cinquanta opere d'arte restaurate del 1974 al 1981*; Roma: Galleria nazionale d'arte antica di palazzo Barberini, 1982, pp.42-46.

vincolarsi entro le capricciose forme della Maniera come anche in seno allo spirito della Controriforma, sperimentando le molteplici possibilità intrinseche del pietismo figurativo, che attrasse come autentiche novità l'attenta committenza religiosa. *L'incredulità di San Tommaso*, nel duomo di Napoli, del 1573 e la *Crocifissione* nella chiesa dei *Santi Severino e Sossio*, proclamavano, nei motivi pietosi, accenti toccanti di introversione mistica che coscientemente denunciavano un rinnovamento interiore certamente distante dalle atmosfere cristallizzate e senza tempo di Scipione Pulzone.

5. Un apporto decisivo allo sviluppo e all'arricchimento stilistico della pittura religiosa di fine cinquecento, fu determinato dalla presenza a Napoli di una nutrita colonia di pittori fiamminghi; tale fenomeno di migrazione che interessò il meridione d'Italia ebbe il suo momento d'avvio intorno ai primi anni settanta del cinquecento.

Tra i più importanti artefici, fra gli anni ottanta e la fine del secolo, si devono segnalare Wenzel, Cobergher, Giovanni Stradano, Paul Bril, così come Cornelis Smet³³, la cui attività nel meridione d'Italia fu un punto di riferimento primario per la schiera dei pittori nordici, provenienti dalle Fiandre, immigrati in Italia.

Tra quelli che movimentarono la scena artistica, certamente da non trascurare è la figura di Dirk Henricksz (1544-1618), noto nella letteratura regnicola con il nome di Teodoro d'Errico, autentico dominatore del panorama locale nell'ultimo quarto del secolo.

Questi si fece apprezzare per la fattura pittorica dai toni tenui e piacevolmente coloriti, mostrando la capacità di coniugare temi

³³ Per l'attività nell'Italia meridionale di Cornelis Smet si consideri la *Madonna del Rosario* nella cattedrale di Muro Lucano del 1590 la cui iconografia è già ampiamente tipizzata e che la sua bottega saprà essere in grado di riprodurre come nel caso della *Madonna con i santi Francesco e Girolamo* di San Gregorio Armeno quando il pittore fiammingo era già morto nel 1592. F. STRAZZULLO, *Documenti inediti per la storia dell'arte a Napoli*, Napoli: Il Fuidoro, 1955 pp. 54-56.

fantastici, dalle tipiche atmosfere del manierismo internazionale, con le esigenze devozionali.

La sua formula, per certi versi analoga a quella del Soens quando era attivo a Parma³⁴, si avvaleva della commistione tra una maniera tenera ed espressiva, fortemente debitrice del clima di Caprarola³⁵, imposto dagli Zuccari, Federico e Taddeo, ma più ancora dal Bertoja e da Raffaellino da Reggio, anche se elemento fondamentale della sua pittura fu l'irrinunciabile cultura di romanista nordico, qualificandola per il bel colore e sapientemente tratteggiata nell'evidenza delle masse e degli scorci.

Tra i caratteri delle prime opere a Napoli di Teodoro d'Errico, intorno alla metà degli anni ottanta, emergono la spiccata monumentalità, il colorito più uniforme e campito, inframmezzato da finiture espressive³⁶.

Gli anni successivi lo videro come ispiratore di *Sacre Conversazioni* che trovarono una definitiva consacrazione con l'adozione di quella maniera che si accordava con le languide atmosfere del Barocchi

³⁴ Su Jean Soens (1533-1611) vedi *Parmigianino e il Manierismo Europeo*, a cura di L. FORNARI SCIANCHI - S. FERINO PAGDEN, Milano: Silvana editoriale, 2003. L'artista fiammingo giunto in Italia attorno al 1575, lavorò prima a Roma, poi nel 1580 per Ranuccio Farnese a Parma e infine a Cremona. La sua arte, che in un primo tempo era fedele alla tradizione dei paesaggisti di Anversa, fu successivamente influenzata da Nicolò Dell'Abate mentre le sue figure si ispirarono agli esempi del Correggio e del Parmigianino.

³⁵ *La villa a Roma e nel Lazio nel secondo cinquecento. La villa Farnese a Caprarola in La villa in Italia. Quattro e Cinquecento* a cura di M. AZZI VICENTINI, Milano: Electa, 1977. L'iniziativa, risalente al 1556, di riprendere la costruzione della residenza farnesiana di Caprarola, la si deve al cardinale Alessandro Farnese che convertì l'esagonale idea della fortezza in quella di un'elegante e confortevole residenza con il progetto affidato a Iacopo Barozzi detto il Vignola. Il sofisticato programma iconografico della decorazione pittorica fu studiato secondo la funzione di ciascun ambiente e redatto da alcuni dei più celebri letterati del tempo tra cui Annibal Caro, Onofrio Pambinio e Fulvio Orsini. La decorazione ad affresco del palazzo, avviata nel 1562 con gli ambienti al primo piano sotto la direzione di Taddeo Zuccari cui subentrò, seguita la sua morte il 1566, il fratello Federico con ulteriore prosecuzione sotto la guida di Iacopo Bertoja, fu completata tra il 1580 e il 1583 con la pittura ad affresco nella sala elicoidale eseguita da Antonio Tempesta.

³⁶ Per le opere perdute dal 1578 al 1581 si veda G. B.KREPLIN, per la voce Hendricksz Dirk in Thieme - Becker, 16 (1923), pp.379-80.

(1535-1612), il cui stile lo condizionò negli ultimi anni di attività a Napoli, prima del ritorno definitivo ad Amsterdam, dove morirà nel 1618.

L'attrazione stilistica nei confronti di Federico Barocci è confermata dinnanzi all'*Annunciazione*, anteriore al 1598, destinata in origine per la chiesa di Santa Maria del Carmine, nel piccolo centro abruzzese di Montorio nei Frentani.

Osservando la figura dell'angelo che discende dall'alto, nel sorprendere la Vergine, il cui sconcerto è evidenziato dall'agitarsi del panneggio, lascia dietro di sé uno straordinario effetto di luce che conferisce al volto della Madonna un senso di stupore e di inquietudine. L'artista ebbe modo di raggiungere tali effetti, valorizzando oltre modo il cangiantismo cromatico, la cui vividezza si riallacciava alla tanto esaltata fase barocca. A Napoli, presso la chiesa dell'Assunta a Santa Maria a Vico³⁷, sempre sul finire degli anni ottanta, nel dipinto con i due *angeli musicanti con le due sante Caterine*, Teodoro d'Errico si mostra di aspetto diverso, forse meno ornato e più austero ma provvisto sempre di una materia pittorica tenera e felpata, evidenziata da un plasticismo dolce e attutito da una ancor più evidente atmosfera vibratile, provando così a far coesistere due modalità, quella ornata e quella più essenzialmente devota, che caratterizzeranno i due registri pittorici praticati in quegli anni dal pittore delle Fiandre.

Giovanni Previtali, nell'espone la padronanza stilistica dell'artista fiammingo, non mancò di mettere in risalto l'apporto di quella cultura nordica nella pittura meridionale, nei territori del vicereame, durante gli anni di regno di Filippo II (1554-1598), dimostrando, in modo puntiglioso, per come se ne fosse avvalsa, l'accresciuto valore raggiunto.

³⁷ La *Madonna del Rosario* in Santa Maria a Vico fu dipinta il 1585 da Teodoro d'Errico. Vedi F. STRAZZULLO, *Postille alla "Guida Sacra della città di Napoli" del Galante*, Napoli: Tip. Gennaro D'Agostino, 1962. È molto interessante la documentazione attinente l'attività di Teodoro d'Errico che va dagli anni 1574 sino al 1618. "1602-22 maggio: "Domenico Spinelli console della nazione fiorentina, paga 10 ducati a Teodoro d'Errico per due quadri per li pulpiti di San Giovanni dei fiorentini".

Nel 1580, Jean Soens dipingeva a Parma le ante d'organo della chiesa della Steccata, eppure nella morbidezza dell'impianto cromatico, un motivo poco eloquente è rappresentato dalla mancanza di struttura anatomica delle figure, se pur valorizzate dai profondi coni d'ombra. Tali caratteri si mostrano analoghi a quelli di Teodoro d'Errico e a prova di ciò si metta a confronto il suo putto reggifestone, a Napoli presso la chiesa di Santa Maria di Donnaromita con quello di Soens presente nelle ante d'organo della Steccata a Parma.

Motivando perciò l'impressione di Giovanni Previtali che parla di un'evidente dissonanza tra quel senso di tenerezza e morbida pastosità del colore rispetto alla tradizione più artificiosa del Manierismo tosco-romano.

La funzione di tramite culturale di Teodoro d'Errico, fu determinante per uno dei migliori artisti napoletani del momento: Francesco Curia (1588-1608), il cui ardito neocorreggismo non sarebbe stato pensabile senza l'esperienza tratta dalle incisioni di Goltius e Cornelis Cort, da cui apprese gli elementi salienti della cultura nordica più aggiornata.

Se Michele Curia, padre di Francesco, anche lui pittore, documentato a Napoli tra il 1551 e il 1594, aveva recuperato il filone espressionistico di Polidoro da Caravaggio e captando nella pittura fiamminga un motivo di discreta originalità, il cui referente sembra essere stato Pieter Aertsen, atto a far lievitare la Maniera Tosco-Romana nelle opere del figlio Francesco, è scelto come punto di riferimento lo stile tenero di Teodoro d'Errico, con le sue impennate sbalorditive verso i canoni del Manierismo Internazionale.

Francesco Curia si convertì al filone neoparmense contemporaneamente alla grande diffusione delle incisioni di Goltius, tratte dalle opere dello Sprangher, posteriori di poco rispetto alle prime opere di Teodoro d'Errico³⁸, negli anni che vanno dal 1579 al 1585.

³⁸ G. PREVITALI, *Teodoro d'Errico e la "Questione Meridionale"* in "Prospettiva. Rivista di Storia dell'Arte Antica e Moderna"; Firenze: Centro di Edizioni, 3, 1975, pp.17-33.

La superba tavola, in San Lorenzo Maggiore presso Napoli con *L'allegoria della Fede* testimonia la fase di convinta trasformazione verso i moduli eleganti e sofisticati, in sintonia con l'accezione manierista tosco-romana, anche se è tangibile una certa staticità delle figure, attribuibile ai sedimenti della cultura pittorica della sua precedente formazione, provvista di severità controriformata.

È del 1589 uno dei suoi massimi capolavori: *l'Annunciazione di Capodimonte*³⁹, manifestazione di una pittura tenera e nello stesso tempo impetuosa, da renderla come il manifesto espressivo del Curia, il cui carattere nuovo è rappresentato dalla consapevole appartenenza verso il filone europeo del colto Manierismo Internazionale. *L'Annunciazione di Capodimonte*, in origine proveniente dall'abbazia di Monteoliveto, ci propone, in una gamma di variazioni fra luci e colori, lo stesso tema svolto da Girolamo Imparato con *l'Annunciazione* firmata nel 1596 per la chiesa del Gesù a Lecce. Mostrò affinità di gusto per una pittura mossa, con effetti di leggerezza, ma il modo di panneggiare è convenzionale, in quanto ci mostra una materia, descritta tra l'ideale e l'astratto, con la qualità della stoffa che evidenzia schiacciature geometrizzanti.

Al contrario la stesura pittorica del Curia, morbida, densa e lanosa, che esalta sensazioni tattili, motivandola come l'emblema di una cultura nazionale ed europea.

Fu Francesco Vasari, che, a proposito di Taddeo Zuccari, parlava di una nuova Maniera "dolce e pastosa".

Per evidenziare la linea di continuità con la civiltà pittorica napoletana di fine secolo, è necessario precisare come presso la bottega degli Zuccari, vi furono diversi artisti fiamminghi, fra cui Otto Vaenius, collaboratore di Federico intorno al 1576 e lo stesso Bartolomeo Sprangher che nei suoi itinerari farnesiani da Parma a Caprarola, si interessò alacramente allo studio delle opere degli Zuccari⁴⁰.

³⁹ Committente fu monsignor Orefice che la volle per la sua cappella nella chiesa di Monteoliveto: "26 aprile 1598, tavola di pittura in olio col mistero dell'Annunziata e ben finita a iudicio di esperti".

⁴⁰ Vedi *Parmigianino e il manierismo europeo*, Catalogo della mostra a cura di L. FORNARI SCHIANCHI e S. FERINO PAGDEN, Cinisello Balsamo: Silvana

Da tali commistioni di culture, quella nordica e quella neocorreggesca, nacque un gusto pittorico il cui senso atmosferico e la conseguente morbidezza sedusse, a Napoli, tra gli altri, Francesco Curia⁴¹.

Fu proprio a Napoli che Federico Zuccan inviò un'*Adorazione dei Magi*, presso la chiesa dei Gerolamini, come replica di quella dipinta nel 1564 per San Francesco alla Vigna, nei pressi di Venezia, dove la Maniera italiana di matrice romana si accostava alla verità fiamminga, attraverso un tono tenero e pittoricamente fuso.

A tali risultati giunse anche Otto Vaenius⁴² che collaborò nel 1575 a Roma con Federico Zuccari, mostrandosi sensibile nell'esaltare il dato naturalistico qualificato dalla tenerezza degli incarnati, dalla

Editoriale, 2003. Bartolomeo Sprangher, nel 1575, con l'ascesa al trono di Rodolfo II divenne il primo grande maestro alla scuola di corte di Praga. Durante il suo viaggio verso Roma volle sostare a Parma ammaliato dagli affreschi del Parmigianino alla Steccata. In seguito raggiunse Caprarola, in compagnia del parmense Iacopo Bertoja, seguace del Parmigianino. Da costui ereditò l'ideale figurativo e la tensione del corpo, approntando una certa sensualità nelle figure i cui gesti e gli sguardi tendevano a coinvolgere maggiormente lo spettatore. Nella sua permanenza romana aveva incontrato Karel Van Mander, tramite il quale entrò in contatto con incisori e pittori olandesi che seppero diffondere il suo modo di fare. Risiedé nel 1565, per circa otto mesi, a Milano, cui seguì l'anno successivo un soggiorno a Parma dove collaborò con Bernardino Gatti agli affreschi della cupola della Madonna della Steccata. Lo stile delle prime opere fu influenzato dai modelli scultorei del tardo Manierismo, soprattutto del Gianbologna, che introdusse la rappresentazione della figura umana caratterizzata da posture e movimenti complessi. Lo Sprangher seppe riprendere il medesimo ideale compositivo, adattandolo nella pittura, sapendo conservare quel carattere plastico che si esprime nell'enfasi delle forme tridimensionali.

⁴¹ FREEDBERG1988, p.811 n.38. Secondo lo studioso, Francesco Curia fu il solo pittore di origine napoletana che raggiunse un certo livello di distinzione nel mondo della tarda Maniera. Ritenne inoltre che l'artista avesse trascorso un certo periodo di formazione in Lombardia assimilando lo stile del Procaccini e del Muziano. In base a ciò volle constatare che i pittori principali della generazione seguente a quella del Curia ,Imparato e Santafede, non furono insensibili alla scuola carraccesca e a quella caravaggesca, in un secondo periodo.

⁴² Otto Vaenius, nato a Leida in Olanda nel 1556, morì a Bruxelles il 6 maggio 1629. Fu allievo a Roma di Federico Zuccari sin dal 1575.

morbidezza dei panni avvolgenti e soprattutto dalla indicativa lezione di Girolamo Muziano per le raggiunte sfumature dei colori che si accordavano mediante gamme cromatiche più armoniche. Furono queste le premesse che permisero il confluire della corrente fiamminga nell'elegante e sofisticata cornice romana, dominata da Taddeo e Federico Zuccari.

Il primo si avvale di un gusto più moderato e più in generale caratterizzato da una cadenza classicista, motivata dallo studio di Raffaello e della prima generazione dei Manieristi.

Nel 1553, nella *Crocifissione* nella cappella Mattei in Santa Maria della Consolazione a Roma, si avvale di un naturalismo descrittivo caratterizzato dai canoni delle proporzioni normative miranti alla chiarezza della forma e dello spazio.

Anche Taddeo, in qualche misura fu coinvolto, adeguandosi, alle norme della Controriforma, e adattò il capzioso linguaggio della Maniera agli accenti severi dell'immagine religiosa.

Prova di tale accettazione ideale fu il *Cristo morto sorretto dagli angeli* (1564-1565 Urbino; Galleria Nazionale), dipinto destinato alla grande residenza dei Farnese a Caprarola dove per altro lavorò a una serie di affreschi che lo tennero impegnato sino al sopraggiungere improvviso della morte, avvenuta nel 1566. L'elaborato programma per la decorazione della residenza farnesiana, fu congegnato dal cardinale Alessandro, e i risultati ottenuti pittoricamente evidenziarono una forma suggestionata dalle atmosfere incombenti delle norme post-tridentine. In un certo senso il carattere della decorazione evidenziava un atteggiamento sintomatico degli stati d'animo delle elite sociali e culturali romane che si contrapposero ai comportamenti religiosi generati dalla Controriforma.

Taddeo reinterpretò l'intera tradizione della bella maniera raffaellesca, già rivisitata più di recente da Francesco Salviati, sino a giungere ai modi di Perino e Giulio Romano, volendo proporre forme e concetti estetici che ristabilivano un ritrovato senso di

autorità suffragante il raggiungimento di uno stile adeguato all'osservanza della norma, celebrata con toni asciutti e controllati⁴³. L'aderenza al reale della pittura fiamminga ebbe di conseguenza modo di coniugarsi al maggior formalismo tosco-romano e di tali commistioni si nutrì anche la pittura meridionale regnicola.

Hert Mytens, Rinaldo Fiammingo, con *La presentazione di Gesù al Tempio*, nella basilica di San Bernardino suscitò l'interesse di Francesco Curia che trattò lo stesso tema per una tavola (perduta) destinata a San Giovanni a Carbonara. Nello stesso tempo si mostrò al corrente delle novità apportate dal manierismo grafico e plastico dello Spranger⁴⁴, soprattutto evidenti nel *Cristo Deriso* (Museo nazionale dell'Aquila) dove gli scorci violenti si alternano a linee di contorno sottili e continue che tratteggiano le figure con un gioco grafico fin troppo sapiente.

6. Per semplicità di esposizione, quando si parla dei tentativi avvenuti, nell'ultimo quarto del Cinquecento, per il rinnovamento della pittura, si è soliti stabilire la presenza di tre correnti artistiche: la Maniera dolce e pastosa, la Baroccesca, la Riformata toscana che fecero sentire il loro peso, nell'operato sincronico, in quanto nel loro agire, pur non mancando i contrasti, non poche furono le occasioni di reciproche influenze e di vicendevoli arricchimenti.

Il linguaggio comune adottato proponeva di offrire una raffigurazione pittorica semplice e devota, se pur impostato da accenti diversi.

Così, anche nel contesto meridionale, vi fu una corrente di ricerche che si ispirò a Federico Barocci, fautore di una maniera tenera che attirò su di sé l'attenzione di artisti e di una variegata committenza

⁴³ La mentalità dell'invenzione iconografica è manierista mentre il controllo sull'aderenza dell'argomento verbale è prescritto dagli umanisti senza però rinunciare al gioco intellettuale e visivo del disegno.

⁴⁴Un esempio di pittura sprangeriana collegabile alle vicende artistiche dell'Italia meridionale è *La predica di san Francesco davanti al Sultano*, di Paul Brill, nella chiesa del Gesù a Roma. Per il rapporto tra i gesuiti romani con gli artisti meridionali basti far riferimento all'operosità di Giuseppe Valeriano, che nel 1584-88 dipinse le sette tavole della vita di Maria Vergine nella cappella della Madonna della Strada.

religiosa, affascinati dall'appassionato senso di indulgenza che scaturiva dalle sue immagini pittoriche.

In Federico Barocci (1535-1612)⁴⁵ non mancarono le intuizioni per una morfologia innovativa già dalle intonazioni pre-barocche, anche se dovette tener in conto della gravosa e complessa situazione che si dipanò intorno alle disquisizioni improntate dalla necessità di una riforma della Maniera⁴⁶.

L'artista marchigiano ritrasse una realtà, la cui visione palesava intenti fantastici condizionati pur sempre da una rigorosa veglia mentale, dove si ricomponivano gli aspetti più colti e quelli più schiettamente popolari intrisi di un'umanità tangibilmente più certa.

L'avvento di una visione miracolistica si manifestò grazie all'apporto decisivo della fonte luminosa, non più quella universalistica dei manieristi, della seconda metà del secolo, concettuale e di conseguenza priva di alcun elemento che facesse pensare alla sua potenzialità espressiva ma al contrario dotata di una reale azione capace di far scorgere il lento discernere delle cose e la graduale corposità degli oggetti, sino al dettaglio desiderato. La componente luministica si predispondeva per l'esaltazione scenografica, provvedendo alla levitazione corporea, per la sua azione di minuziosa incisività.

È un domestico riverbero quello che si fa intravedere all'interno di una dimora, alitata da amabili conversazioni, con una maniera

⁴⁵ Su Federico Barocci vedi *Federico Barocci. L'opera completa*, a cura di Andrea Emiliani, Bologna: Edizioni Nuova Alfa, 1985, pp. 17-72. Per le fonti documentarie: G. B. ARMENINI, *De' veri precetti della pittura, libri tre. Ne' quali con bell'ordine d'utili, & buoni avvertimenti, per chi desidera in essa farsi con prestezza eccellente; si dimostrano i modi principali del disegnare, & del dipignere, & di fare le pitture, che si conuengono alle condizioni de' luoghi, & delle persone*, Ravenna: Francesco Tebaldini, ad instantia di Tomaso Pasini libraro in Bologna, 1587; F. ZUCCARI, *Scritti d'arte di F. Z.*, a cura di D. HEIKAMP, Firenze: Olschki, 1961.

⁴⁶ Per il difficile nodo posto nella seconda metà del cinquecento fra espressioni artistiche locali e cultura nazionale cfr. C. DIONISOTTI, *La letteratura italiana nell'età del Concilio di Trento*, [1965], in: *Geografia e storia della Letteratura italiana*, Torino: Einaudi, 1995, pp. 226- 254.

cristiana dove la bellezza è sinonimo di virtù, concupita dall'attenzione mentale, nell'atto dell'invenzione artistica.

Dirk Hendricksz, ossia Teodoro d'Errico, nel 1582, provvedendo al completamento del soffitto di San Gregorio Armeno, si rese interprete ricercato, ambito dalle esigenze dell'incalzante committenza degli ordini religiosi, preoccupati che le sembianze del sacro non dovessero essere mal celate. Il nostro scelse di far convergere il modello stilistico romano, si pensi a Taddeo e Federico Zuccari e agli affreschi della villa di Caprarola, laico e manierista, con le formule del Barocci, allietate dalle dolcezze correggesche.

Se i ricordi degli insegnamenti longhiani⁴⁷ ci rammentano che un'opera d'arte non è mai da sola, i rapporti diretti con la pittura di Barocci che intercorsero con gli artisti locali regnicoli, si concretizzarono sia con la visibilità diretta dei suoi dipinti romani ma soprattutto attraverso l'operato degli incisori. Nel primo caso è opportuno segnalare la presenza di pittori fiorentini, intorno al 1590-1595, nel cantiere napoletano della certosa di San Martino, come Andrea Lilio e Giovanni Baglione che si mostrarono interessati ai cangiantismi cromatici del Barocci, appresi dai seguaci di questi come Francesco Vanni e Antonio Viviani⁴⁸.

Da tali opportunità ecco come andava spiegata l'esperienza dei baroccheschi napoletani che andava commisurandosi nella ricchezza di tale contesto.

⁴⁷ Vale la pena ricordare la memorabile affermazione del Longhi in *Proposte per una critica d'arte*: l'opera d'arte non sta mai da sola è sempre in rapporto. Paragone 1 (1950), p. 16.

⁴⁸ Si vedano in F. SRICCHIA SANTORO, *L'arte a Siena sotto i Medici(1555-1609)*, Siena: De Luca editore, 1980, le osservazioni di D. CAPRESI GAMBETTI, pp. 143-145 Per Francesco Vanni (1563 - 1610) e sulla sua prima attività a Roma con Giovanni De Vecchi si veda il già citato Mancini. La decorazione della volta dell'oratorio inferiore di San Bernardino a Siena, eseguita il 1581, avente a soggetto *Madonna in gloria con i santi Bernardino e Caterina e la veduta di Siena*, contiene precisi riferimenti e citazioni dagli Zuccari ma tale decisivo influsso romano venne soppiantato dalla convinta adesione allo stile baroccesco.

Tra i più importanti bisogna citare Girolamo Imparato e Giovanni Angelo D'Amato, il primo documentato tra il 1573 e il 1607, l'altro tra il 1576 e il 1614. A buon diritto entrambi si possono definire come i protagonisti locali, per circa un ventennio, di quella tendenza barocca che li portò a condurre esperienze artistiche segnate da quel profondo vincolo che li spinse a fondare una fiorente bottega.

L'Imparato, che era di Napoli, svolse il suo tirocinio nella cerchia di Silvestro Buono; ciò spiega la sua provenienza da quel filone di devozione tipicamente fiammingo della pittura napoletana di metà secolo.

Gesù fra i dottori per il *retablo* di Burgos è la più antica opera dell'artista, perché accertata dai documenti e datata intorno al 1591-1592; bisogna considerare che l'Imparato era già operoso da circa quindici anni.

Non è da escludere che altre sue opere non datate, che ci sono pervenute, possano risalire all'ultimo decennio del XVI secolo⁴⁹.

Francesco De Dominici lo riteneva impropriamente allievo del padre Francesco e solo successivamente del Curia.

Nell'inutile creazione di un *tòpos* precostituito per rendere più avvincente la sua biografia, inventò per lui uno dei soliti viaggi di formazione nell'Italia Settentrionale anche se il disinvoltato partenopeo fu smentito dall'esame delle fonti documentarie.

Se gli inizi della maniera nuova di stampo correggesco del Curia si svilupparono pienamente non prima della seconda metà del nono decennio, ci si domanda quale potrebbe essere stato lo stile di Girolamo in epoca anteriore.

Analizzando *La circoncisione* a lui attribuita che è nella chiesa del Gesù a Nola, ci si accorge della sua adattabilità per la costruzione di uno spazio rampante, con la tipologia dei personaggi che ci conducono a Marco Pino. La stesura pittorica era poco raffinata, provvedendo a definire i panneggi come leggeri, anche se

⁴⁹ Girolamo Imparato è documentato a Napoli dal 1573 al 1607. Il 26 agosto 1577 G. Imparato e G.A. D'Amato promettono di indorare una cona per Colantonio Dolcetti. Vedi *La storia napoletana di Onofrio Giannone*, a cura di C. CECI, Napoli: R. Ricciardi, 1909.

nell'apparenza mostravano di essere costituiti da una materia cartacea.

Ciò che più conta, dalla lettura dell'opera non si può escludere una sua presenza all'interno della bottega di Marco Pino.

Allo scadere dell'ottavo decennio avvenne l'incontro col fiammingo Teodoro d'Errico che sancì l'adesione alla cultura barocca e che lo portò all'esecuzione pittorica di alcune parti del soffitto della chiesa napoletana di Santa Maria Donnaromita intorno al 1587-89, grazie all'interessamento della madre badessa Isabella Capece⁵⁰.

Nelle storiette dipinte dall'Imparato si avverte il peso della maniera dell'artista fiammingo che si articolava attraverso uno stile fantasioso e irruente.

Teodoro d'Errico, disceso a Napoli e sedotto dalle vicende zuccaresche di Caprarola, si mostrò sensibile anche a quel filone parallelo di ricerche condotte dal Barocci e appropriandosi di quel gusto per la "Maniera tenera", seppe indirizzare l'Imparato lungo quella inclinazione pittorica che lo avrebbe reso certamente un protagonista.

Negli anni fra la fine del cinquecento e l'inizi del seicento, con opere come *Il Cristo col Battista fanciullo*, *L'annunzio della Vergine* e *Il Miracolo del Setaccio*, il linguaggio dell'Imparato, certamente dotato di una resa più soffice e dal carattere visionario, è ancora "in fieri", anche se si intravedeva la componente tenera di Teodoro d'Errico che coesisteva con una struttura disegnativa e plastica di radice più antica.

Nella chiesa di Santa Maria della Sapienza, a Napoli l'*Immacolata col Bambino e i due san Giovanni* propone un prezioso prototipo per ricostruire il potenziale cursus del maestro, debitore di Marco Pino sin dalla sua *Circoncisione*, già al Gesù Vecchio di Napoli e ora a Capodimonte, fino a quando andò sempre più addolcendo il suo linguaggio, entrando in contatto con Teodoro d'Errico, per poi giungere in epoca ormai evoluta alle forme eleganti e tenerissime della *Madonna del Carmine* allo Spirito Santo. Con il *San Girolamo* di

⁵⁰ Sul soffitto delle monache di Santa Maria Donnaromita l'Imparato dipinse i vari santi degli scomparti minori. All'Hendricks spettò la decorazione di quelli principali, con l'ovato centrale in cui era raffigurata l'*Immacolata e il Bambino fra le braccia in coro d'angeli*. Nel successivo scomparto la *Decapitazione di San Paolo*.

Prato nella grande pala di Ognissanti, per la congrega dei Bianchi, l'Imparato assunse una fisionomia autonoma e finalmente da protagonista, tanto da diventare la personalità trainante nel panorama poco stimolante del tardo-manierismo napoletano.

L'artista riuscì ad imporsi sul mercato e tra il 1591 e il 1594 con il *retablo* di La Vid in compagnia del Santafede, Cobergher e il Cavagna, acquisì la consacrazione definitiva, al punto che specializzandosi sotto il profilo imprenditoriale, dalla sua bottega vennero fuori i dipinti più celebri e certamente più rappresentativi. Sono evidenti in tali opere, e da questo punto di vista gareggiò con Francesco Cufa, l'effervescenza motorea e la gioiosa esuberanza delle figure. Tra la piacevolezza e la spettacolarità dell'impianto, ecco primeggiare *L'Annunciazione del Gesù* di Lecce, firmata e datata 1596⁵¹, e la *Trinità e Angeli* del 1598, destinata all'abbazia di Montecassino, dove già si intravedono quei toni cupi, più evidenti nel corso dei primi anni del Seicento, che descriveranno una prosa prematuramente asfittica e convenzionale.

La *Madonna delle Grazie* (Sapienza) è difficilmente databile oltre il 1585 ma apre la strada alla conoscenza della produzione primitiva dell'Imparato, compresa tra i primi anni 70 e il 1585.

Di tale periodo è l'*Annunciazione* della Nunziatella che rappresenta il precedente diretto di quella, firmata nel 1591, per Castiglione Cosentino⁵². Nell'*Annunciazione* calabrese il linguaggio del maestro appare già formato, profondamente debitore non solo dei fatti più moderni come la nuovissima pittura di Santi di Tito e dei suoi seguaci ma anche nella rielaborazione di una diversa accezione

⁵¹ Nella stessa chiesa del Gesù oltre all'*Annunciazione* è presente dello stesso autore un *San Girolamo*. Intorno a queste due tele è consigliabile la visione del testo: M. S. CALÒ – MARIANI, *La pittura del Cinquecento e del primo Seicento in terra di Bari*, Bari: Adriatica, 1969.

⁵² La pala dell' *Annunciazione* di Castiglione Cosentino per la chiesa di Santa Maria dell'Olmo è firmata e datata 1591: "H. Inp. Pictor faciebat 1591". Il dipinto fu pubblicato in *Arte in Calabria : ritrovamenti, restauri, recuperi. Cosenza, Convento di San Francesco d'Assisi, aprile-luglio 1976*, catalogo a cura M. P. DI DARIO GUIDA, Cava dei Tirreni: Arti grafiche Di Mauro, 1975, pp. 123-124. La studiosa propone per il dipinto la collaborazione di G. A. D'Amato, palese nel disegno più regolare dei volti, come in quello particolare della Vergine.

baroccesca, plastica e fortemente chiaroscurata come accadde nella maniera di Francesco Vanni che l'Imparato recepì con tale incondizionata adesione, da divenire il più fedele dei baroccheschi napoletani. Nell'ultimo decennio del secolo, il suo linguaggio pittorico appare più fuso e non è più avvertibile lo stile "sodo e tornito" di qualche anno anteriore. Tale modalità coinvolse anche Francesco Curia e Teodoro d'Errico che, persistendo con l'uso di formule precostituite, procurarono un graduale irrigidimento delle loro capacità creative, condizionate per di più dalla crescente pressione normativa post-tridentina che ne limitò la libertà interpretativa personale.

Tra i templi della cristianità interessati a tale fenomeno non bisogna dimenticare il cantiere della certosa di San Martino, che fu uno dei teatri più esaltanti dell'attività artistica del cavalier D'Arpino, ossia Giuseppe Cesari, Andrea Lilio e Giovanni Baglione. I loro inserti pittorici erano caratterizzati da una prosa artificiosa anche se i contenuti iconografici richiedevano una lettura formalistica, distanziandosi notevolmente dalle trascorse esperienze del tardo-manierismo romano.

Alla luce di queste premesse, gli ultimi prodotti pittorici di Girolamo Imperato, come il *Sant'Ignazio in estasi* del 1601, la *Natività* del 1603, palesavano una propensione per i toni di chiaro sapore didascalico controriformato, non rinunciando agli incupimenti romani dell'Arpino, se pur modulati dalla sua estroversione cromatica che lo condussero a trasformarsi come una sorta di Ventura Salimbeni del meridione d'Italia⁵³.

⁵³ Ventura Salimbeni, fratellastro di Francesco Vanni, nacque a Siena intorno al 1568. Secondo Giulio Mancini e Giovanni Baglione si trasferì in Lombardia e successivamente sarebbe passato a Roma nel periodo di pontificato di Sisto V. Da una testimonianza resa a un processo si è potuto accertare che l'artista era a Roma sotto il pontificato di Gregorio XIII, quindi prima del 1585. Scavezzi (*Commentari*, 1959) parla di una possibile partecipazione del Salimbeni ai lavori di decorazione del terzo piano delle logge del palazzo Vaticano tra il 1582 e il 1583. Anche se questa notizia pare poco probabile in quanto il Salimbeni era davvero troppo giovane, le logge gregoriane dovettero rappresentare un punto di riferimento culturale determinante per la sua formazione. Il barocchismo fu preso in considerazione come un fattore d'ispirazione più che un fatto dovuto

I personaggi da lui descritti, pur qualificandosi per la scandita nitidezza, mantennero pertanto un nesso sentimentale con il realismo di Silvestro Buono e una memoria per le prime opere napoletane di Teodoro d'Errico.

L'altro esponente della corrente barocca fu Giovanni Angelo D'Amato (1576 - 1615), nativo di Maiori, la cui formazione, e il polittico per la Collegiata di Atrani lo rende esplicito, avvenne nel discepolato di Gianbattista Lama, il cui stile lo caratterizzerà sino al 1583.

Solo successivamente, grazie al sodalizio artistico con Girolamo Imperato, mostrò di sapersi convertire verso una sensibilità materica, dotata di una certa fantasiosità. Liberandosi della secchezza disegnativa originaria, con l'affermazione di un più contenuto realismo devozionale, che lo approssimava agli atteggiamenti più colti del Santafede, tenne in gran conto l'apporto degli "immigrati toscani" come Agostino Ciampelli e Giovanni Balducci. Giovanni Angelo D'Amato seppe, infatti, impadronirsi di una tessitura armonica dove i toni chiari erano evidenziati mediante l'uso di pennellate vibratili e leggere, che ribadivano la concomitanza con la corrente barocca, capeggiata dal fiammingo Hendricksz, con l'ausilio delle decisive innovazioni romane impostate e riadattate nell'ambito pittorico regnicolo. Nel corso degli anni novanta del Cinquecento, Giovanni Angelo conquistò un mercato proficuo nella vicina Calabria, assicurandosi una discreta fetta di commissioni, stimolato dalle capacità imprenditoriali di Girolamo Imperato, specializzandosi definitivamente in dipinti di piccolo formato di ispirazione devota, conquistato dalle tematiche di Fabrizio Santafede, Scipione Pulzone, Ippolito Borghese.

La *Madonna col Bambino in Gloria e i santi Francesco d'Assisi e di Paola* (Reggio Calabria, Eremo della Consolazione) è una delle poche tele a noi giunte, tra quelle provenienti dalla committenza cappuccina, tra il 1597 e il 1608. In tale prova il D'Amato presenta una maggiore regolarizzazione dei lineamenti sia dei volti come anche delle

espressioni, ricorrendo sempre agli insegnamenti del Pulzone e del Ciampelli. Si cimentò nella loro emulazione, con la creazione di una pittura a-temporale, sublimandone le intonazioni e introducendo alcune note di realismo mediate dal campione riconosciuto in questo genere di pittura, Fabrizio Santafede, e valorizzate dall'uso dei colori saturi, dal carattere morbido e intenso, che conferivano alla composizione un'intonazione di sacra intimità.

7. Nella formazione dei pittori "devoti" verso la fine del secolo XVI, si è visto come fosse stato fondamentale l'adeguamento dei temi compositivi alle normative tridentine e con le opportunità che le singole diocesi offrirono agli artisti, crearono le condizioni per l'affermazione privilegiata di quella tematica "onesta e misurata", dai toni commuoventi che determinarono la crescente maturazione di un genere pittorico che sancì un incontrastato monopolio dell'operato artistico di Girolamo Imparato e Giovanni Angelo D'Amato.

"Il filone devoto", che doveva esprimere una teologia predicata dalle immagini, pur correndo il rischio di disperdersi nei rivoli secondari della provincia, trovò linfa più vitale con la presenza di una nuova generazione di pittori.

Essi furono capaci di reagire alla soverchiante supremazia fiamminga e pur in presenza dei dettami post-conciliari, si mostrarono all'altezza nel ricreare una pittura, devota certamente ma assillata da una necessaria modernità che ne avrebbe rilanciato le aspettative del decoro artistico.

Scipione Pulzone⁵⁴ e Fabrizio Santafede sono da annoverarsi tra i pittori più importanti di questa schiera.

Il primo nativo di Gaeta, e per questo meglio ricordato dalle fonti come il Gaetano, svolse gran parte della sua attività a Roma tra il 1569 e il 1598 anche se molte opere furono destinate a Napoli, tra

⁵⁴ Intorno a Scipione Pulzone: G. BAGLIONE, *Le vite de' pittori scultori et architetti. Dal pontificato di Gregorio 13. del 1572. In fino a' tempi di Papa Urbano Ottavo nel 1642. Scritte da Gio. Baglione Romano e dedicate all'Eminentissimo, e Reuerendissimo principe Girolamo Card. Colonna*, Roma: nella stamperia d'Andrea Fei, 1642, pp.52-54; DE DOMINICI, pp.170-172.

queste *Il martirio di san Giovanni* (San Domenico Maggiore) e Gaeta (*l'Annunciazione* ora in Capodimonte).

Motivo saliente, riscontrabile in questi due esemplari, è l'esecuzione ineccepibile dal punto di vista ottico che esaltava un'atmosfera languida e dove coesistevano aspetti domestici cadenzati da nobili movenze.

Tali caratteri dettero vita ad un tema di cui Pulzone fu un autentico innovatore, il realismo domestico, che ne sancì l'importanza della formula. Sul finire del secolo, parallelamente alla fiammata estrema del Manierismo fantastico ed espressivo di G. Imparato, F. Curia e B. Corenzio, vennero a crearsi le condizioni per lo sviluppo, sia nei temi che negli intenti ideologici, di una pittura dal forte contenuto realistico e dal pressante intento devozionale, aspetti già perlustrati, negli anni cinquanta del Cinquecento, da S. Buono e G. B. Lama.

I fautori del "Realismo Domestico" erano motivati da una nuova consapevolezza che li distingueva dalla generazione precedente per la maggiore e puntuale vocazione didascalica, giustificata dall'esistenza sempre più incalzante del ceto intellettuale laico e religioso, desideroso di promuovere l'immagine di una pittura priva di errori come anche di abusi ideologici e vanità ma al contrario resa verosimile e decorosa nei contenuti. Così, intorno alla metà degli anni ottanta del Cinquecento, nell'opera di Santafede si riflettevano gli interessi, che andava assecondando, della cultura disegnativa e tipicamente manierista del senese Marco Pino. Successivamente, si mostrò propenso nell'applicare le esperienze della cultura pittorica, più aggiornata, dei riformatori toscani Santi di Tito e Passignano, Domenico Cresti,⁵⁵ che rielaborarono le ricerche luministiche e cromatiche della cultura veneziana post-tizianesca.

Fabrizio Santafede, che perfezionò il genere della pittura devozionale, fu attratto dal realismo del fiorentino Girolamo

⁵⁵ Passignano, entro il primo decennio del secolo, da Roma inviò per la chiesa di Santa Teresa degli Scalzi le tele aventi a soggetto: *Visitazione*, *Fuga in Egitto*, *Sacra Famiglia*.

Macchetti, impreziosito dalla nuova sensibilità del fiammingo Gubergher, entrambi operosi a Napoli a partire dal 1580⁵⁶.

Questa moderna corrente devozionale ebbe in quegli anni come interprete di prima grandezza Scipione Pulzone che, pur essendo regnicolo d'origine, era sostanzialmente romano d'adozione; qui è collocabile sul finire degli anni sessanta del Cinquecento e coltivò un genere di pittura definita da Zeri come "arte senza tempo".

Le sue presenze a Napoli furono davvero esigue e seguendo le tracce dei documenti lo si ritrova nel 1584 per l'esecuzione del ritratto di don Giovanni d'Austria⁵⁷ e del *Martirio di San Giovanni Evangelista* ricordato dalle fonti nella chiesa di San Domenico Maggiore. È doveroso per altro puntualizzare che l'altro genere dove primeggiò, sin dalla metà degli anni ottanta del Cinquecento, fu quello del ritratto: molti di essi allo stato attuale sono andati perduti ma sicuramente dovettero essere d'esempio per tutta la pittura locale di orientamento realistico e riformato.

In ogni modo, anche se non direttamente, la sua presenza artistica nel territorio regnicolo fu consistente e continua, attraverso i numerosi dipinti che venivano devoluti alla committenza laica e religiosa: l'*Immacolata* del 1582, per la cattedrale di Ronciglione, di stampo neoraffaellesco e nel 1587 l'*Annunciazione* di Gaeta, per la locale chiesa di San Domenico, attualmente a Capodimonte.

In tali prove il Gaetano mostrò di essere diventato il massimo traduttore delle istanze paleottiane⁵⁸, seguendo gli insegnamenti del vescovo bolognese, la sua pittura incarnò un nuovo concetto di verosimiglianza nell'esecuzione dell'immagine sacra nella convinzione, secondo il realismo paleottiano, di epurare gli abusi della maniera. Elaborò, così, un repertorio di nozioni che sintetizzavano i fatti salienti di circa mezzo secolo di pittura romana, mostrandosi capace di creare, da un substrato vario distante e opposto, un accordo di toni di indubbia felicità cromatica e tematica.

⁵⁶ La presenza a Napoli di Girolamo Macchietti è documentata dal 1579 al 1583.

⁵⁷ BAGLIONE p. 53, intorno all'abilità ritrattistica di Scipione Pulzone così si espresse: "La diligenza di Scipione così grande che nei suoi ritratti vi sareieno contati fin tutti li capelli... e che li drappi parevano del loro originale più veri".

⁵⁸ PALEOTTI, capitoli I-IX.

L'intento era quello di raggiungere per la pittura di soggetto sacro una definizione finale che si basava nel tracciare una summa delle tante espressioni artistiche che, nel campo devozionale, Roma aveva visto nascere tra il 1530 e il 1580.

Una sorta di cristallizzazione canonica, derivante dagli insegnamenti di una lunga serie di esperimenti di vie percorse, in piena indipendenza una dalle altre ma tutte convertite sotto il medesimo segno, mirante a raggiungere un grado di eccellenza definitiva.

Più in generale le influenze pittoriche di Pulzone riverberarono il genio pittorico di Giovanni Angelo D'Amato e dell'umbro Ippolito Borghese che, attraverso i suoi esempi di pittura sacra, ebbero modo di trovare un nuovo strumento operativo per evadere da quel circuito il cui gusto era ancorato ai temi di Girolamo Imparato e del cavalier D'Arpino. Alla fine del secolo XVI e nel corso del primo decennio di quello successivo, altre presenze si affiancarono a quella del Gaetano, capaci di ispirare e di orientare le direttive strategiche locali che non potevano, da sole, emulare a Napoli e nei territori del Viceregno, in modo conveniente, le ricerche di riforma pittorica che a Firenze andavano prendendo forma attraverso le opere del Titi o del Cigoli e che testimoniavano la fertilità dell'ambiente manierista post-vasariano.

I toscani Giovanni Balducci, a Napoli dal 1596 al 1631 e Pompeo Caccini, dal 1600 al 1602, nel garantire una notevole prolificità di opere d'arte, nello stesso tempo seppero dimostrare un inquadramento coerente in un contesto di committenza e di gusto, verso una pittura devozionale lacrimevole e realistica, contribuendo in modo decisivo all'affermazione della corrente capeggiata dal Santafede, dal Borghese, dal D'Amato e dall'Azzolino.

Nel corso delle adunanze, svolte all'interno della rinnovata accademia di San Luca (1593) che dovevano decretarne il radicale mutamento ideologico, Federico Zuccari si mostrò un coerente

assertore dell'arte intesa come espressione di una virtù divina, dalla cui "*scintilla divinitatis*" scaturiva l'essenza del disegno⁵⁹.

Nel fragoroso consesso accademico Scipione Pulzone, pur mostrando un'affinità di intenti con i florilegi di Federico Zuccari, zelante accreditore della cultura figurativa come base della componente sacra contro riformata, evidenziò una maggiore autonomia, svincolandosi dalla rigida etichetta formale accademica schiava dell'intoccabile decoro. Tale atteggiamento gli consentì di elaborare e acclamare con successo le combinazioni fiamminghe - romane, assecondandole con le tecniche dei pittori veneti dell'alto cinquecento.

Il Pulzone trovò in Tiziano non solo un fornitore di composizioni cui ispirarsi ma soprattutto un'inaspettata fonte di insegnamenti sul ruolo decisivo che poteva giocare il colore.

Un appiglio diretto proprio con Tiziano è riscontrabile nell'*Annunciazione* (1587), già in san Domenico a Gaeta e attualmente a Napoli presso Capodimonte.

Fu proprio attraverso le stampe del Cariglio ritraenti l'analogo tema tizianesco che lo zelo del Pulzone si esercitò in una radicale opera di revisione del potenziale sacro, non privo di un effluvio di accentuato arcaismo.

Ne risultava perciò che i dati singoli della figurazione erano convogliati e riplasmati nella creazione di un significato "onesto e devoto", mirante a salvaguardare i preziosi contenuti dalla spietata mortificazione, "de capricci de' moderni pittori".

L'esame di un siffatto processo epurativo era connesso ad una manipolazione stilistica, nell'ottica di una regolata mescolanza, estremo grado di compiutezza, nell'assoggettamento dell'intuizione formale al rigido moralismo. Essa rappresentava un mezzo tecnico, attraverso cui si voleva esaltare, nella caducità transitoria del gusto e dello stile, un processo di distillazione che mirava al raggiungimento di una pittura senza luogo e senza tempo.

⁵⁹ L. SPEZZAFERRO, *Il recupero del Rinascimento*, in *Storia dell'arte italiana*, p.2, vol.2, Torino, Einaudi, 1981, par.n.3: *La rifondazione dell'accademia di San Luca*.

8. Autentico cantore del Realismo Devoto, di diversa impostazione rispetto al linguaggio sofisticato del Pulzone, fu Fabrizio Santafede; documentato dal 1576 al 1623⁶⁰, raggiunse livelli notevoli di espressività per il grande effetto cromatico con cui arricchì le sue composizioni.

Fu indubbiamente una figura di spessore culturale inconsueto nel panorama napoletano del tardo cinquecento e del primo seicento, collezionista⁶¹ e sodale di una cerchia selezionata di letterati e accademici, unico artista la cui fisionomia si distaccava con estrema chiarezza dal contesto corporativo locale.

Sua ambizione fu quella di aderire alla conclamata visione della "*ut pictura poesis*"⁶² che intendeva una promozione e un riscatto dell'immagine dipinta e del suo artefice, per ambire ad un seggio di alto profilo sociale ed intellettuale.

Santafede rappresentava la risposta più motivata agli stimoli introdotti a Napoli dal clima austero della controriforma⁶³, dotato della capacità di costruire un modello di immagine devota, resa convincente poiché priva di abusi e altresì colma di decoro e di sincera poesia. Per quel che riguarda la sua formazione, gli studi di Previtali e Leone De Castris hanno accertato un alunnato presso Marco Pino⁶⁴ per il quale si mostrarono convinti di arretrare

⁶⁰ Per la prima attività di Fabrizio Santafede si consideri la *Madonna col Bambino e Santi*, Cattedrale di Matera, 1580. Intorno all'attività giovanile di Santafede vedi G. PREVITALI, *La Cona dell'altare grande della Cattedrale di Matera e la Giovinezza di F. Santafede* in *Scritti in onore di Ottavio Morisani*, Catania: Università degli Studi, 1982, p.p.293-301; N. BARONE PUGLIESE, *La Madonna del Suffragio di Sant'Antonio a Manduria e gli inizi di F. Santafede* in "Prospettiva" 50 (1987), pp.56-70; DE CASTRIS, pp.261-262.

⁶¹Per il Santafede collezionista: G. C. CAPACCIO, *Il forastiero*. Dialogi di Giulio Cesare Capaccio academico otioso. Ne i quali, oltre a quel che si ragiona dell'origine di Napoli, gouerno antico della sua Republica, duchi che sotto gli imperadori greci vi hebbero dominio, religione, guerre che con varie nationi successero, si tratta anche de i re..., Napoli: per Gio. Domenico Roncagliolo, 1634, pp.66-67; DE DOMINICI, pp.227-28.

⁶² N. PEVSNER, *Academies of Art, Past and Present*, Cambridge and New York: Cambridge University Press, 1940; SPEZZAFERRO, *passim*.

⁶³ DE MAIO, *passim*.

⁶⁴ Per un'interpretazione in chiave piniana della giovinezza del Santafede vedi PREVITALI 1982 e BARBONE PUGLIESE.

sostanzialmente gli esordi intorno al 1580, in occasione della pala per l'altare maggiore della cattedrale di Matera.

Nella bottega del senese, Santafede, nato prima del 1560 (De Dominici) si fece portatore di uno stile che doveva esaltare il carattere realistico e devoto per quanto, fosse stato coinvolto indirettamente nell'astiosa polemica, tra Marco Pino e G.B. Lama, tra "il colorir delicato e il chiaroscuro con certa forza"⁶⁵.

Non potendo evitare di essere trascinato nell'improvvisa ventata di riforma devozionale che rimarcava con maggiore oculatezza il pedissequo realismo senza errori, motivato anche dalla presenza, fra Gaeta e Napoli, di Scipione Pulzone tra il 1582 e il 1584, la conoscenza più moderna del Gaetano gli permise di rivedere i risultati della devota corrente fiamminga, protagonista fino ad allora nel Vicereigno.

I primi tempi di attività risentirono, con un certo travaglio, della formazione post-piniana e le opere comprese tra il 1586 e il 1589: *Madonna del Rosario* a San Giovanni in Palco il 1586; *Madonna con i santi Stefano e Girolamo* a Caiazzo il 1588; *Immacolata* a Sarno il 1589, tendono a evidenziare un conflitto tra una personale costruzione di un nuovo linguaggio devoto e le premesse dell'universo piniano⁶⁶.

Nell'influente linea creativa, quella tracciata dal Pulzone, Buono e Lama, si insinuò l'evidente traccia della struttura disegnativa dell'artista senese che si legava alla creazione di un fare concreto, familiare, sufficientemente espressivo: *Madonna e santi* in Sant'Antonio a Manduria.

Una volta svincolatosi dal retaggio piniano si mostrò propenso all'approfondimento delle diverse "esperienze devote" e inoltrò i primi contatti con gli esempi della riforma pittorica toscana⁶⁷.

⁶⁵ Per il dissidio tra G. B. Lama e Marco Pino si guardi il commento nel trattato della pittura del LOMAZZO p.34: "A chi piace il colorir delicato come G.B. Lama et a chi piace il chiaroscuro con certa forza, ancor che alle volte ruvido di Marco da Siena"

⁶⁶ Per il rapporto con l'arte toscana e il senso del disegno si veda DE DOMINICI, p.224 che ricorda come il Santafede si fosse recato da giovane a Firenze "Ove più dell'altre pitture ammirò e lodò sempre quelle di Andrea Del Sarto".

⁶⁷ PREVITALI 1972. Lo studioso attraverso l'analisi delle opere intuì che il Santafede seppe precorrere una sostanziale posterità delle impostazioni fiorentine e riformate al Sud.

Le risultanze di tanto investigare lo condussero al raggiungimento di una posizione di spicco, da autentico caposcuola, nell'elaborazione di un nuovo linguaggio di pietà.

La crescita progressiva, negli ultimi due decenni del secolo XVI, nel caso del Santafede, si manifestò con l'*Assunzione della Vergine* per Monteoliveto, contraddistinta dal sapore semplice di un equilibrato realismo che si avvicinava ai modi di Santi di Tito.

Con la *Madonna e i santi Benedetto, Placido e Mauro* nella cappella Medici, per il *Santi Severino e Sossio*, gli esiti raggiunti furono certamente più eloquenti in quanto è manifestata un'adesione consapevole e diretta alla riforma artistica toscana-veneta. A tal proposito si ritiene probabile la permanenza a Firenze, per una visione diretta delle opere del Ciampelli e del Passignano prima della loro documentata attività artistica nei territori del Mezzogiorno d'Italia. Attraverso le opere di costoro, Santafede ricevette delle indicazioni per un adeguamento dei toni più sentimentali, in una dimensione domestica, dove si percepivano i riferimenti a quelle "esperienze devote" descritte da Scipione Pulzone.

Avvantaggiatosi dall'aver posseduto disegni e incisioni di quei pittori toscani, mise in pratica tali aggiornamenti, approfondendoli e valorizzandoli attraverso la riscoperta del colore veneziano come potenziale contributo alla confezione di un "realismo credibile".

Questo suo indagare rese il Santafede ascoltatore attento e preparato nel ricercare ed interpretare, sia in loco, a Napoli come anche in alcune regioni del Viceregno, le utili tracce delle impostazioni pittoriche, per l'arricchimento della versione pietistica, valorizzata da accenti concreti.

A tale scopo fu interessato alla riscoperta di alcuni artisti veneti come Iacopo di Palma il giovane e Leandro Bassano⁶⁸, come anche al Veronese e al Tintoretto, di cui molte opere erano presenti in Puglia e nei territori limitrofi. Fu proprio la componente del colore di Palma che determinò il riferimento veneto più continuo per gli sviluppi cui il pittore attese negli ultimi anni del secolo, siglandone

⁶⁸ Intorno a Leandro Bassano e Iacopo Palma il Giovane: AA. VV., *La pittura in Italia. Il cinquecento*, Milano: Electa, 1988.

il suo affrancamento dalla rigida intelaiatura disegnativa e dalla vigile definizione plastica.

Santafede, nel confronto a distanza tra Manierismo tosco-romano e veneziano, seppe accogliere le aperture naturalistiche dei pittori riformati toscani che riconsiderarono le grandi potenzialità espressive, insite nel colorismo veneto, intravedendo nel Tintoretto il fautore di una nuova idea di racconto in senso drammatico. La testimonianza eloquente si rispecchiava nei grandi telari che componevano il ciclo della scuola di San Rocco a Venezia compiuto intorno al 1564. L'artista veneto, pur non rinunciando all'apporto di un colore vibrante, volle dimostrare come la pittura potesse diventare contemporaneamente spazio architettonico e illusivo, irresistibilmente coinvolgente. In esso lo spettatore si sarebbe ritrovato, come ammaliato dal senso di *pàthos*, esaltato dalla luce che esercitava un valore selettivo pur nella simbologia evidente della Grazia Divina.

La visione che nel caso del Veronese è immobile, purificata da una luce assoluta, in Tintoretto si esaltava come elemento soprannaturale ma contemporaneamente drammaticamente terrena.

L'apporto del colorismo veneto in una dimensione naturalistica di stampo bassanesco fu altresì determinante nella scelta del Santafede che si appropriò di tali novità. Esse caratterizzeranno opere successive al 1595 come *L'incoronazione della Vergine con i Santi Michele e Bartolomeo e Antonio da Padova* nell'Episcopio di Andria e *La Madonna con sant'Agnese* nell'omonima chiesa di Trani in cui il bassanesco lirismo d'origine preferibilmente tendeva a moderare un linguaggio, altrimenti eccessivamente diretto, perché influenzato dalla matrice naturalistica caravaggesca, prepotentemente emergente.

L'atteggiamento del Santafede nei confronti di quella autentica eversione culturale poteva sembrare distante o quantomeno superficiale; bisogna considerare come il suo credo ribadisse la necessità di un'immagine pittorica da intendersi enucleazione sentimentale del pittore cristiano, mondata dalle esuberanze espressive, nell'ottica dell'ideologia controriformata, tesa al riscatto

del popolo tranquillo e devoto che si consolava in un contesto di religiosità domestica moderatamente sentimentale.

9. Trovarono sostegno e adesione convincente nella tendenza riformata del Santafede il Borghese e l'Azzolino, che si inserirono lungo il percorso già tracciato dal caposcuola, approfondendone la lezione, tanto da diventarne portavoce di maggior spicco anche nei primi decenni del Seicento⁶⁹.

Dal punto di vista della loro originalità pittorica presentarono, nella collaudata formula del Santafede, una rinnovata piacevolezza del colore, esaltato da falde luminose ma privato degli eccessi visionari, per confezionare un adeguato impianto pietistico preposto alla commozione.

Nel 1603, nella chiesa del Monte di Pietà di Napoli, l'umbro Ippolito Borghese, già attivo a Napoli dal 1592, ebbe modo, attraverso un dipinto ispirato come *L'Assunzione della Vergine*⁷⁰ di proporre autorevolmente una cifra stilistica che si caratterizzava per retorica gestuale ma anche per senso statico della presentazione, con fisionomie improntate verso un pietismo edulcorato.

Attraverso tali esempi sentì la necessità di sintetizzare le dirette esperienze formative che avevano dato lustro al suo genio pittorico, non dimenticando sia l'apporto fiammingo di stampo baroccesco che gli insegnamenti dell'Arpino⁷¹.

Alla luce di un unitario clima devoto, si confrontò con le dimensioni del modello pulzonesco, accogliendo i suggerimenti tratti dalle opere del fiorentino Giovanni Balducci e di Giovanni Angelo D'Amato.

⁶⁹ Il Borghese e l'Azzolino erano entrambi presenti a Napoli sin dagli anni 1592-94. Attraverso una documentazione più accurata si attesta che Ippolito Borghese firmò e datò, 1598, il dipinto del San Giorgio di Ischia. L'Azzolino è documentato a Napoli con certezza dal 1594, anno del suo matrimonio, al 1645, anno della morte. In una testimonianza diretta egli dichiarava di essere a Napoli da circa quaranta anni, essendovi giunto ventenne da Palermo.

⁷⁰ Firmata e datata 1603, celebrata dal DE DOMINICI p. 89 "per essere condotto con ottimo disegno, vaghezza e freschezza di colore".

⁷¹ L'accostamento ai modelli arpinati e pulzoneschi si può cogliere nella *Crocifissione* di Lucera. (D'ELIA 1982).

Giovanni Balducci detto il Cosci, nato a Firenze nel 1560, godette degli insegnamenti di Giovanni Battista Naldini, artista uscito dalle esperienze decorative di Palazzo Vecchio, documentato dal Vasari a proposito dell'attività di ammodernamento pittorico in alcune chiese fiorentine quali Santa Croce e Santa Maria Novella, nella maturazione degli umori post-conciliari.

L'alunnato presso il Naldini condizionò il corso della sua vita artistica⁷² sino a quando nella chiesa di Trinità dei Monti a Roma, negli anni 1577-80, durante i lavori della decorazione della cappella Altoviti, seppe adattare, alla tenera e leggera materia pittorica del maestro, una sensibilità più briosa e vitale, liberandosi di certi schematismi post-vasariani. In un riquadro della parete della cappella si trovava *La danza di Salomè* per la quale il Balducci propose un riassetto delle impostazioni del Naldini sulla base delle esperienze di Santi di Tito e, nell'affollata composizione dell'affresco, fu propenso a dare alla scena un carattere voluttuosamente cortigiano nonostante l'ambientazione devota.

Nello *Sposalizio di santa Caterina*, del 1589, presso la chiesa di Sant'Agostino a San Gimignano, si orientò a bilanciare la *grazia* del Naldini con i nuovi orientamenti riformati, con chiari fini naturalistici e nello stesso tempo recuperando gli orientamenti proto cinquecenteschi di Andrea del Sarto: una caratteristica, quest'ultima, che non tarderà a mostrarsi come una costante nella modellazione delle opere successive se pur valorizzate dalla presenza di certe atmosfere languide, alla pari di quegli accorgimenti che tornavano a soddisfare le esigenze devozionali post-Conciliari.

Sempre sul finire dell'ottavo decennio collaborò nella fastosa celebrazione di Santa Maria del Fiore in occasione delle nozze di don Ferdinando de' Medici III, Gran Duca di Toscana, con Cristina di Lorena, nell'attuazione di una decorazione, consona all'avvenimento. L'intervento del Balducci si concretizzò con un'*Ultima Cena*, che trovò spazio nell'abside della cattedrale, in cui

⁷² Per l'attività giovanile di G. Balducci presso la bottega di G. B. Naldini si vedano: P. BAROCCHI, *Itinerario di G. B. Naldini* in "Arte Antica e Moderna", 1965, pp.244 - 288; G. PREVITALI, *La Pittura del Cinquecento a Napoli e nel Vicereame*, Torino: Einaudi, 1978, pp.148-150.

si evidenziarono quei consolidamenti orientativi e ideologici dell'artista che si precisarono ancora meglio nell'oratorio dei Petroni sempre nel capoluogo toscano⁷³.

L'ambiente piccolo e austero, inaugurato da Alessandro de' Medici nel 1588, fu progettato dal Dosio che si avvale dell'operato del Balducci per la decorazione ad affresco delle pareti interne terminata intorno al 1590. Il tema prescelto fu quello delle *Storie della vita di Cristo*, la cui impostazione semplice e devota era suggellata dai voluti arcaismi che conferivano nobile austerità nei gesti e nelle fisionomie, fortemente debitrice di una matrice neo-quattrocentesca se pur mediata da un classicismo di impostazione sartesca. Certamente più scontata appare l'*Ultima Cena*, sempre per lo stesso ciclo, dove è evidente l'interesse dell'artista nel divulgare in modo convinto l'indirizzo impresso alla cultura figurativa fiorentina, nell'ultimo quarto del secolo, da Santi di Tito. Per di più non volle rinunciare ad inserire alcuni spunti, desunti, come ricordi personali, dal ciclo della Cappella Altoviti a Roma come anche a precise citazioni, nelle singole figure degli Apostoli, con riferimenti a Taddeo Zuccari.

Nel 1590-91, sempre in collaborazione col Naldini, nella cappella Serguidi, all'interno del Duomo di Volterra, ritroviamo l'ultimo segno della sua presenza in Toscana. Nella volta ottagonale, suddivisa in quattro scomparti, i motivi affrescati si rifanno ad alcuni episodi della vita di Cristo cui facevano da sfondo aulico le presenze, sui pennacchi e sulle lunette della volta, delle *Virtù* dove è possibile intravedere la mano esperta del Naldini. All'interno del Duomo la presenza delle due pale: *La cacciata dei profanatori del tempio* e *La moltiplicazione dei pani* evidenziano con certezza l'operato del Balducci che poté fare tesoro, per la presenza nella medesima cappella, dell'operato di Santi di Tito, impegnato nella *Resurrezione di Lazzaro* il cui tema fu riproposto, dal Cosci, nella chiesa romana di San Giovanni Decollato⁷⁴.

⁷³ R. AMMANNATI, *Firenze : la Chiesa di Gesu Pellegrino, dei Petroni, o del Piovano Arlotto : monografia*, Firenze: Giorgi & Gambi, 1977.

⁷⁴ L'attività in San Giovanni Decollato è ricordata dal Baglione e dal Balducci, che però trascura di citare la *Resurrezione di Lazzaro*. Per il tema dei *Santi*

Per esso riutilizzò spunti già elaborati nella bottega del Naldini con l'arricchimento delle soluzioni coloristiche, nel privilegio dei toni caldi che non riuscivano però ad eclissare l'evidente irrigidimento del disegno per la più accentuata normalizzazione delle figure.

La fortuna artistica del Balducci ebbe una svolta positiva grazie anche alla stima che il futuro cardinale Alessandro de' Medici seppe riporre nei suoi confronti quando ebbe occasione di decorare alcune stanze del suo palazzo, alla porta dei Pinti, a Firenze⁷⁵.

Con la nomina a cardinale, con il titolo di Santa Prassede, il prelado fiorentino, che fu attivamente operante nel rinnovamento ideologico secondo le rigorose applicazioni dei dettami tridentini, si rese responsabile del rinnovato decoro architettonico di numerose chiese sia a Firenze che a Roma.

Al seguito del cardinal Alessandro dopo la morte del Naldini e con l'ultimazione della tavola *La Natività* per la chiesa di San Francesco a Volterra, nel 1592, il Balducci si trasferì a Roma⁷⁶.

I primi contatti artistici li intraprese con la congregazione di San Giovanni Decollato nei confronti della quale s'impegnò nell'esecuzione degli affreschi che occupavano l'arcone della chiesa e successivamente per due tavole raffiguranti *La resurrezione di Lazzaro* e la *Predica di san Giovanni Battista*. Sul finire del 1594

nell'arcone trionfale bisogna precisare che esso era già stato elaborato dal Balducci in collaborazione con il Naldini per la cappella Salviati in San Marco a Firenze nel 1577. La Barocchi associò all'affresco il disegno del Louvre n.22.33 già in precedenza attribuito al Vasari.

⁷⁵ F. BALDINUCCI, *Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua per le quali si dimostra come, e per chi le belle arti di pittura, scultura e architettura, lasciata la rozzezza delle maniere greca e gotica, si siano in questi secoli ridotte all'antica loro perfezione*, Firenze: Per V. Batelli e Compagni, 1845, p.92 "Al palazzo alla porta Pinti alcune stanze di Alessandro de' Medici".

⁷⁶ G. CHIARETTI in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 5, Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana (Soc. Graf. Romana), 1963, pag.573: Balducci giunse a Roma nel 1592, come conferma il Baglione che lo dice essere giunto in quell'anno sotto il pontificato di Clemente VIII. Probabilmente la data più giusta è il 1594, allorquando Alessandro Dei Medici fu eletto cardinale il 27 aprile, con il titolo di Santa Prassede. Proprio in quell'anno il Balducci risulta assente da Firenze nei registri dell'Accademia del Disegno

collaborò con Agostino Ciampelli nella basilica di Santa Prassede⁷⁷ secondo l'organico programma decorativo sancito da Alessandro de' Medici nella più completa ottemperanza alle nuove esigenze devozionali.

Il ciclo illustrava le *Storie della Passione di Cristo*; il Balducci, nei riquadri della navata centrale, s'incaricò d'illustrare i temi che avevano per soggetto *Il Cristo nell'orto degli ulivi* e *Il Cristo e la Veronica*, affiancati dall'*Ecce Homo* del Ciampelli. Il prelado di casa Medici, per la decorazione della navata centrale della chiesa, si avvale dell'operato di artisti originari della sua terra; tra questi vi fu appunto Agostino Ciampelli, pittore di successo della Roma post-Tridentina.

Questi si era educato a Firenze, nell'ambito della riforma adottata dal suo maestro Santi di Tito, perseguendo un orientamento che ben si conciliava con le aggiornate finalità di comunicazione dell'ideologia e dell'agiografia cattolica raccomandate dal concilio di Trento.

Mediante la politica propagandistica, promossa dalla Chiesa, seppe introdurre nella città papale un concetto di pittura che si distingueva per chiarezza narrativa, una qualità quest'ultima che, pur legata ancora ai principi astratti del disegno, volle rappresentare una motivata sterzata anti-intellettualistica.

Nel 1595, nella chiesa di San Giovanni dei fiorentini, Luca Cavalcanti, committente per la decorazione ad affresco della cappella dell'Assunta, rivolse uno speciale encomio alla famiglia reale francese sia perché responsabile dei pagamenti per i lavori all'interno della chiesa, titolata alla nazione fiorentina, che per il legame che la univa ai Medici. Nella parete sinistra del sott'arco, il Balducci illustrò le *Storie della vita di Carlo Magno*, dal Baglione descritte come "la penitenza del re Carlo Martello" e quelle relative ad alcuni episodi della vita di sant'Egidio. In entrambe le prove volle mostrare una più aggiornata attenzione al tema del paesaggio, desunto dalla stimolante presenza, nella stessa chiesa,

⁷⁷ Il Baglione per i lavori in Santa Prassede assegna al Ciampelli *La Flagellazione*; *Il Cristo davanti a Pilato*; *La cattura di Cristo*; *L'Ecce Homo*, a Baldassarre Croce *Il Cristo deriso*.

di Antonio Tempesta, impegnato con gli affreschi dedicati a san Lorenzo nell'omonima cappella.

In occasione dell'imminenza del Giubileo del 1600⁷⁸ si presentò la necessità di programmare il riordino di diverse basiliche romane, tra cui quella lateranense, come espressione della politica tutelare di Clemente VIII.

Gli affreschi da lui commissionati nella parete del transetto dovevano riflettere, secondo la tradizione della Controriforma, la declamazione dei canoni ufficiali che prevedevano la serialità delle composizioni in base a una natura prosaica e superficiale.

Tali misure si resero necessarie per evidenziare gli scopi da perseguire nell'esaltazione della storia ecclesiastica. L'impresa lateranense vide all'opera, tra i tanti artefici, Antonio Viviani, Andrea Lilio, Ventura Salimbeni e lo stesso Giovanni Balducci che nel ciborio affrescò quattro storie inerenti ai fatti di san Pietro e san Paolo. La maniera era quella accademica, semplificata e massiccia, tipica dei pittori toscani, sulla scia del Passignano e del Ciampelli che a Roma incontrò un clamoroso successo e il cui stile prendeva come esempio le modalità, se pur mitigate, del più originale colorismo veneto.

Questa tipologia compositiva, affrontata con convinzione dallo stesso Balducci, proposta anche per una tavola raffigurante una *Sacra Famiglia* per la chiesa romana di San Carlo al Corso, inaugurò una modalità che sarà ampiamente ripresa nel suo soggiorno nell'Italia meridionale.

Le qualità artistiche del Balducci, manifestate nella narrazione delle sacre conversazioni e negli altri temi di carattere religioso, ribadivano le capacità raggiunte dal pittore anche nel campo delle speculazioni estetiche sviluppatesi nell'ambito della rinnovata accademia del disegno di San Luca che nel 1593 godeva della protezione del cardinal Federico Borromeo.

All'interno di essa, nonostante l'incontrastata presenza di Federico Zuccari che ne condizionava gli orientamenti, Giovanni Balducci seppe confrontarsi con autorevolezza al punto da mostrare un certo

⁷⁸ Per San Giovanni in Laterano nel programma di rinnovamento si intervenne per il riordino della tribuna. Sono andate perdute alcune decorazioni nella parte inferiore; tra le storie dipinte quella di san Clemente.

dissenso nei confronti delle formulazioni dello stesso Zuccari. In uno dei tanti interventi che abitualmente movimentavano le assise accademiche il Cosci non mancò di celebrare, se pur in modo confuso e contraddittorio, "la maestà et grandezza del ben dipingere" per decantarne i cardini principali che si rifacevano alla trattazione analitica della figura e della *historia*⁷⁹.

Nel proporre la sua opinione intorno alla ritrovata certezza della *pictura ut poesis* l'artista toscano ribadì non senza l'uso di pomposa retorica che la pittura riduceva "nel vivo le virtù e le gesta dei principi, come i poeti" che ottenevano gli stessi obiettivi attraverso la vaghezza del verso.

Era sua convinzione che la novità di questa disciplina dipendesse dall'invenzione pittorica, acclarata dall'armonia dei colori, dall'imitazione del dato reale che esaltava l'uso di quegli artifici che permettevano "di ridurre le cose più al vivo e al naturale". In quest'ultima circostanza si ripropose, persuaso dalle ricerche portate avanti dalle correnti post-vasariane, di rilanciare gli orientamenti che muovevano dai suggerimenti di pittori riformati come il Ciampelli e il Santi di Tito. Nel momento cruciale della sua carriera a Roma il Balducci fu oscurato dalla fama emergente di Agostino Ciampelli, ritenuto più capace, in base anche alla maggiore esperienza e soprattutto per la sua maestria, nel saper delineare forme di più ampio respiro nella narrazione dei temi sacri. Fu questo uno dei motivi per cui il Cosci scelse di trasferirsi a Napoli⁸⁰ dove avrebbe ritrovato il cardinale Alfonso Gesualdo che, in qualità di vescovo, mostrò ferma attenzione nel riassetare sia le parrocchie che i centri monastici. Tenendo fede al progressivo svecchiamento artistico, compreso come chiave di diffusione dei precetti cattolici, colse, con l'arrivo del Balducci nel 1597, l'opportunità di affidarsi al pittore toscano, di cui aveva

⁷⁹ Per il rapporto del Balducci con l'accademia di San Luca si veda SPEZZAFERRO, pp.205-223.

⁸⁰ BAGLIONE, pp.78-79: "E andossene alla città di Napoli in servizio del cardinale Alfonso Gesualdo, il quale fece il suo ingresso in città il 2 aprile 1596. Il Balducci è comunque certamente a Napoli nel 1598, data del primo documento che lo riguarda, per gli affreschi nell'abside del Duomo, certamente eseguiti dopo il 1597.

sperimentato l'estro in occasione della decorazione della rinnovata tribuna del duomo di Ostia, accollandogli una serie di interventi, alcuni dei quali di una certa rilevanza. Quello di maggior spicco certamente fu il riqualificato assetto decorativo della tribuna del Duomo provvedendo a un ciclo pittorico in cui, nella zona mediana, appariva la maestosa *Resurrezione* con a destra san Pietro e a sinistra san Paolo; nelle pareti laterali trovavano posto due tavole che effigiavano rispettivamente i santi Gennaro e Aniello⁸¹. Le stesse fisionomie dei santi apparivano nella cona, dipinta entro il 1600, sopra l'altare della sagrestia del duomo, ulteriormente valorizzata dal tema della *Madonna in Gloria*.

La composizione, che risultava ben calibrata, non appariva lontana dai modelli stilistici risalenti ai trascorsi fiorentini contenendo per di più il morbido impianto compositivo del Naldini, con le tipiche dissolvenze del colore nelle zone illuminate, dove mettere in evidenza decisi contrasti⁸².

Nel 1600, nella chiesa della nazione fiorentina di San Giovanni ai Granai, condivise con il suo conterraneo Pompeo Caccini la responsabilità dell'impianto decorativo; con il ritrovamento di alcuni pagamenti si venne ad avvalorare la partecipazione per quell'impresa del fiammingo Teodoro d'Errico.

L'adesione artistica del Balducci è testimoniata da quattro dipinti che riguardavano alcuni momenti della vita di san Giovanni Battista: *L'annuncio a Zaccaria*; *La nascita del Battista*; *La predica*; *La decollazione* ora nel museo di Capodimonte.

Nel tema della *Decollazione*, le figure, quelle intente a raccogliere la testa del Battista, appaiono come stralciate da quelle che partecipavano nella *Danza di Salomè* a Trinità dei Monti conservandone fin'anche la stessa ricercatezza nei lineamenti che

⁸¹ Il ciclo affrescato mostra analogie con i modelli dell'oratorio dei Pretoni a Firenze e in San Giovanni Decollato a Roma. Dell'intera decorazione restano solo pochi frammenti affrescati. Per quel che riguarda le tavole dipinte, le due pale d'altare con il *San Gennaro e i cardinali Gesualdo e Ascanio Filomarino in qualità di intermediari* e il *Sant'Aniello* che al tempo della commissione al Balducci affiancavano l'*Assunzione* del Perugino attualmente sono nella cappella Seripando del duomo.

⁸² G. D'ADDOSIO, *Documenti inediti di artisti napoletani del XVI e XVII secolo* in "Archivio Storico delle Province Napoletane" 1912, p.605.

ne contornavano il disegno. Nella sua abitudine di recupero di certi modelli era desideroso di ostentare la sua irrinunciabilità a certi punti fermi, responsabili della sua evoluzione in campo figurativo, al punto da considerarli come dei veri e propri *topoi*.

Tale chiave di lettura la si deve considerare come diretta conseguenza di una consapevole coerenza con le esigenze di una rigorosa osservanza delle iconografie post-conciliari per quanto il Baldinucci trovasse le sue opere come ammanierate e con qualche durezza espressiva.

Il Cosci notoriamente distribuì il suo operato artistico non solo a Napoli ma anche in alcuni centri della provincia regnicola. Si pensi alla chiesa dell'Annunziata a Piedimonte Matese dove sono presenti l'*Annunciazione* e *La madre dei figli di Zebedeo*, due pale d'altare risalenti al 1599.

Il loro buono stato di conservazione permette di notare l'evidenza di un rispetto per l'iconografia consueta, suffragata da un'ambientazione semplice, dai valori poeticamente domestici, in presenza di una minuta attenzione per il paesaggio e per la particolarità descrittiva degli oggetti. Ne *La madre dei figli di Zebedeo* riprese lo schema strutturale della *Resurrezione di Lazzaro*, presente in San Giovanni Decollato a Roma e simile appare perfino l'attenzione cromatica, tanto da risultarne quasi un pendant.

Nel 1604, per il soffitto della chiesa dell'Annunziata a Maddaloni⁸³, nella ricca decorazione lignea inserì le figure di quattro profeti che facevano da sfondo esemplare a un ciclo che comprendeva alcuni episodi della vita della Vergine: *Natività*, *Visitazione*, *Incoronazione*, tratteggiati dalla consueta iconografia controriformistica, resi con un linguaggio facilmente accessibile. Sempre per la stessa chiesa, nel transetto di destra, appare la tavola con la *Madonna del Rosario* ove il Cosci, applicando gli esempi già ampiamente diffusi nell'Italia centro-settentrionale a opera dei Domenicani, fu in grado di esprimere al meglio gli intenti devozionali dell'ordine conventuale che si preoccupava della diffusione popolare della pietà mariana. Il corretto operato

⁸³ Per il problema della diffusione della devozione mariana e del Rosario vedi M. ROSA, *Religione e Società nel Mezzogiorno tra Cinquecento e Seicento*, Bari 1976, pp.217 segg.

del Balducci non passò inosservato ai Carmelitani che nel 1606 lo invitarono nella loro chiesa, una volta ultimati gli affreschi nel chiostro grande, per la decorazione, oggi perduta, del soffitto con un ciclo di dipinti avente a soggetto le storie della Vergine.

Le sole pitture attualmente superstiti, gli affreschi del chiostro, ben testimoniano gli interventi strutturali con intonazioni autocelebrative dell'Ordine che tentò di riguadagnare privilegi nell'ambito della Riforma Cattolica attraverso l'affermazione della severa disciplina monastica. Il successo professionale cui andò incontro il Balducci non poteva non tener conto dell'operato del cardinal Gesualdo che spinse il pittore toscano verso un entusiasmante riconoscimento e a contrapporsi, nel contesto di circolazione delle opere d'arte, al dominio del Santafede e dell'Imparato che ancora all'inizio del nuovo secolo raccoglievano larghi consensi.

Nel suo peregrinare nei territori della provincia regnicola non si deve trascurare il proficuo soggiorno avvenuto in Calabria entro il primo decennio del secolo; qui, grazie ai documenti rintracciati⁸⁴, si possono meglio qualificare alcuni dipinti ancora esistenti. Tra essi sono degni di nota *La Madonna in gloria col Bambino fra i santi Onofrio e Francesco* presso la chiesa dello Spirito Santo a Borgo Laino e la già citata pala dell'*Immacolata e santi* per la chiesa di Santa Maria Maggiore a Taverna (1614), di cui abbiamo già parlato nelle pagine precedenti nel citare le analogie con il dipinto presente nell'Episcopio brindisino e per ribadire come riadattasse la più antica cultura appresa dal Naldini alle esigenze controriformistiche della Roma di fine secolo.

BIBLIOGRAFIA

1959

BOLOGNA E., *Roviale Spagnolo e la pittura napoletana del Cinquecento*, Napoli: Ed. Scientifiche italiane, 1959.

⁸⁴ M. P. DI DARIO GUIDA, pp. 161-165.

1961-62

BAROCCHI R., *Trattati d'arte del Cinquecento. Fra Manierismo e Controriforma*, 2-3, Bari: Laterza, 1961-62.

1969

CALÒ M.S., *La pittura del Cinquecento e del primo Seicento in terra di Bari*, Bari: Editrice Adriatica, 1969.

1972

PREVITALI G., *La pittura napoletana dalla venuta di Vasari (1544) a quella di Teodoro Fiammingo e Dalla venuta di Teodoro d'Errico (1574) a quella di Michelangelo da Caravaggio (1607)* in *Storia di Napoli*, V 2, Napoli - Cava dei Tirreni 1972, pp. 847-911.

1974

MICCOLI G., *Crisi e restaurazione cattolica nel Cinquecento*, in *Storia d'Italia*, II/1, *L'Italia religiosa*, Torino: Einaudi 1974

1975

DI DARIO GUIDA M. P., *Arte in Calabria. Ritrovamenti, restauri, recuperi (1971-1975)*, Cava dei Tirreni: Arti grafiche Di Mauro, 1975.

1978

PREVITALI G., *La pittura del Cinquecento a Napoli e nel Vicereame*, Torino: Einaudi 1978.

1981

PINELLI A., *La Maniera, definizione di campo e modelli di lettura*, in "Storia dell'arte italiana" in *Storia dell'arte italiana*, p.2, vol.2, Torino: Einaudi, 1981, pp.89-181.

1982

D'ELIA M., *La Puglia tra Barocco e Rococò*, Milano: Electa editrice, 1982

1983

DE MAIO R., *Pittura e Controriforma a Napoli*, Roma - Bari: Laterza 1983

1984

MÂLE É., *L'arte religiosa del Seicento. Il barocco*, Milano: Jaca Book, 1984.

SPINOSA N., *Civiltà del Seicento a Napoli*, Napoli: Electa, 1984.

1988

LEONE DE CASTRIS P.L., *La pittura del Cinquecento nell'Italia meridionale*, in AA.VV., *La pittura in Italia. Il Cinquecento*, a cura di G. BRIGANTI, Milano: Electa, 1988.

FREEDBERG S.J., *La pittura in Italia dal 1500 al 1600*, Bologna: Nuova Alfa Editoriale, 1988.

1993

PINELLI A., *La bella Maniera. Artisti del Cinquecento fra regola e licenza*, Torino: Einaudi, 1993.

1994

GELAO C., *Confraternite. Arte e devozione in Puglia dal quattrocento al settecento*, Milano: Electa Mondadori, 1994.

1996

LEONE DE CASTRIS P.L., *La pittura del Cinquecento a Napoli (1573-1606). L'Ultima Maniera*, Milano: Electa Mondadori, 1996.

1997

ZERI F., *Pittura e Controriforma*, Vicenza: Neri Pozza editore, 1997.

PERIODICI

1951

STRAZZULLO D. F., *Affreschi del pittore fiorentino Giovanni Balducci nell'antica abside del duomo di Napoli*, in "Arte cristiana" 1951, novembre-dicembre, pp. 131-133.

1965

BAROCCHI P., *Itinerario di G. B. Naldini*, in "Arte antica e moderna" 1965.

1969

RIZZI A., *La pala dell'altare maggiore nella cattedrale di Matera*, in "Napoli nobilissima" n.196 1969.

1975

G. PREVITALI, *Teodoro d'Errico e la "questione meridionale"* in "Prospettiva. Rivista di Storia dell'Arte Antica e Moderna", Firenze: Centro di Edizioni, 3, 1975, pp.17-33.

1982

MUSELLA GUIDA S., *Giovanni Balducci fra Roma e Napoli*, in "Prospettiva. Rivista di Storia dell'Arte Antica e Moderna", Firenze: Centro di Edizioni, 31, 1982.

1984

LEONE DE CASTRIS P. L., *Avvio a Francesco Curia*, in "Prospettiva. Rivista di Storia dell'Arte Antica e Moderna", Firenze: Centro di Edizioni, 39, 1984.

1989-90

LEONE DE CASTRIS P.L., *I quadri privati di Teodoro d'Errico*, in "Prospettiva. Rivista di Storia dell'Arte Antica e Moderna", 57-60, 1989-90

FONTI DOCUMENTARIE

1642

G. BAGLIONE, *Le vite de' pittori scultori et architetti. Dal pontificato di Gregorio 13. del 1572. In fino a' tempi di Papa Vrbanò Ottauo nel 1642. Scritte da Gio. Baglione Romano e dedicate all'Eminentissimo, e Reuerendissimo principe Girolamo Card. Colonna*, Roma: nella stamperia d'Andrea Fei, 1642.

1681

F. BALDINUCCI, *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua che contengono tre Decennali, dal 1580. al 1610. Opera postuma di Filippo Baldinucci fiorentino accademico della Crusca*, Firenze: per Santi Franchi, 1681-1728; ed. cons. Firenze: Per V. Batelli e Compagni, 1845.

1692

CELANO C., *Notizie del bello, dell'antico, e del curioso della città di Napoli*, Napoli 1692; ed cons. a cura di A. MOZZULLO, A. PROFETA e F. P. MACCHIA, Napoli 1970.

1742-45

B. DE DOMINICI, *Vite dei pittori, scultori, architetti napoletani*, Napoli nella stamperia del Ricciardi, 1742-1745.