

**Achille della Ragione**

**Antonio De Bellis opera completa**

**EDIZIONE NAPOLI ARTE**

## *Prefazione*

*Antonio De Bellis è considerato un allievo di Massimo Stanzione, ma tra i tanti seguaci uno dei migliori, come giustamente affermo nella mia monografia: un minore di lusso.*

*Negli ultimi decenni, grazie alle ricerche archivistiche di De Vito ed alla scoperta di alcuni suoi dipinti in Dalmazia da parte di Mario Alberto Pavone, documentati dopo il 1656, è cambiata la sua biografia e soprattutto la collocazione cronologica del suo ciclo di dipinti per la chiesa napoletana di San Carlo alle Mortelle, che si credevano eseguiti durante la peste del 1656, mentre ora sappiamo che sono precedenti di oltre un decennio.*

*Sul mercato sono comparsi numerosi inediti, alcuni di notevole qualità, per cui necessitava una esaustiva monografia sulla sua attività, compito che mi sono assunto con piacere, partendo da una aggiornata biografia per procedere poi con quanto ho a lui dedicato nel mio libro "Massimo Stanzione e la sua scuola". Seguono degli o expertise che ho elaborato su alcuni suoi quadri, per concludere in bellezza con 32 tavole a colori dei suoi più importanti dipinti.*

*Non mi resta che augurare una piacevole ed istruttiva lettura a studiosi ed appassionati, dando loro appuntamento al mio prossimo libro.*

*Achille della Ragione*

*Napoli, novembre 2021*

## Antonio De Bellis - Biografia

Nato a Napoli e battezzato nella parrocchia di S. Giovanni Maggiore il 10 luglio 1580 (Stoughton, 1977, p. 366), fu il secondo dei sei figli venuti alla luce dal matrimonio tra Sebastiano Infantino (che assunse il cognome della madre, Margherita Sellitto, poi adottato anche da Carlo: Barbone Pugliese, 1983, p. 98 nota 37), pittore e indoratore originario di Montemurro (Potenza), e la napoletana Lucente de Senna (Prota-Giurleo, 1952, p. 17).

Dopo aver appreso i primi rudimenti nella bottega paterna, appena quindicenne collaborò con Girolamo Imperato all'esecuzione di un «quadro de una Madonna», di difficile identificazione, realizzato su commissione del vescovo di Ariano Alfonso de Herrera (De Mieri, 2008, pp. 205, 212 nota 17). Parimenti documentato è il passaggio del pittore nell'atelier del carrarese Giovanni Antonio Ardito, presso il quale, stando al referto di Cesare Soriano, testimone alle nozze di Carlo con la vedova Porzia Perrone (30 marzo 1613), il giovane fu posto a «creato» (Prota-Giurleo, 1952, p. 25).

Non è invece possibile verificare la notizia del discepolato dell'artista presso il fiammingo Louis Croys (pp. 19-21), di cui Sellitto avrebbe dovuto sposare la figlia Claudia, che però lasciò poco prima delle nozze per andare a convivere con Porzia, la quale, separatasi da Mario Pianese, poté risposarsi, dopo tre anni di concubinato, solo alla morte del coniuge, che sopraggiunse alla fine del 1612.

La perdita pressoché totale della produzione di Croys, a dispetto delle numerose commissioni – specialmente ritratti – ricordate dalle carte d'archivio (De Mieri, 2008, pp. 210 s. nota 8), non permette di chiarire il debito che, sul piano figurativo, Sellitto poté contrarre dalla frequentazione del fiammingo. In ogni caso, la bottega di Croys, animata anche da musicisti e compositori come Giovanni Maria Trabaci (Prota-Giurleo, 1952, p. 20), committente nel 1613 della celebre *S. Cecilia* ora al Museo di Capodimonte, ma destinata alla cappella omonima nella chiesa napoletana di S. Maria della Solitaria (de Lellis, *ante* 1689, 2013, p. 178; Causa, 2008, pp. 194 s., n. 190), dovette rappresentare un riferimento importante per il pittore, i cui interessi musicali sono testimoniati, altresì, dall'inventario dei suoi beni (1614), nel quale ricorrono «uno organo et uno ciambalo, [...] dui liuti, dua tiorbia et due chitarre» (Prota-Giurleo, 1952, pp. 22 s., 34, 37 s.).

Le esperienze formative di cui riferiscono i documenti trovano un riscontro quanto mai palmare nella cultura figurativa degli esordi di Sellitto, che ne tradiscono la piena adesione alla tradizione tardomanieristica partenopea (Causa, 1995; De Mieri, 2008).

Entro il primo lustro del Seicento va verosimilmente datata la ruvida *Madonna del Rosario e santi* nella chiesa domenicana di S. Maria del Popolo a San Chirico Raparo, borgo potentino a poche miglia da Montemurro (De Mieri, 2008, pp. 206-208, 213 note 24-30, 217, fig. 4, 219 s., figg. 6-8). La pala, d'impianto tradizionale, riflette la conoscenza degli esempi di Dirck Hendricksz e di Aert Mijntens, rappresentanti di spicco della folta colonia di pittori fiamminghi di stanza a Napoli sullo scorcio del Cinquecento; mentre nel *pathos* devozionale e nelle marcature luministiche sembra già evidente l'accostamento di Sellitto al naturalismo 'riformato' di Fabrizio Santafede (*ibid.*), con cui Sebastiano Sellitto aveva avuto modo di collaborare, nel 1598, alla

doratura dell'ancona con l'*Immacolata Concezione* per la chiesa dei cappuccini di Aversa (Prota-Giurleo, 1952, p. 16).

Il medesimo nodo culturale è riproposto nella coeva *Madonna degli angeli tra i ss. Francesco d'Assisi e Antonio di Padova* della chiesa di S. Nicola di Bari a Lauria Superiore (Potenza), attribuita a Sellitto da Maria Vittoria Regina (2004), la cui intelaiatura compositiva pare esemplata sui modelli e sui formulari approntati da Francesco Curia e dall'Imparato, al quale rinviano finanche il timbro baroccesco dei santi e il motivo dei cherubini diademati (De Mieri, 2008, pp. 204-206, 211-213 note 14-23, 214 s., figg. 1-2). Tali persistenze sopravvivono pure nell'impianto della firmata *Madonna del suffragio con le anime purganti e donatore* della chiesa di S. Luigi Gonzaga ad Aliano (Matera). La tela è ben nota in virtù della presenza 'in abisso' del portentoso ritratto del committente, che, «già intinto di 'verità' schiettamente caravaggesca», quasi «si scambierebbe con un pezzo di pittura sivigliana o proto-velazqueña» (Bologna, 1991, p. 34), mentre il brano dei cherubini che sbucano dalle nubi ritorna alla lettera nella devozionale *Madonna della Vallicella* della quadreria dei Girolamini (Porzio, 2013b).

Alla metà del primo decennio del secolo, ovvero al decisivo momento di transizione dall'esperienza tardomanieristica alla rivelazione caravaggesca, è da riferire il potente S. Bruno in preghiera davanti al Crocifisso del Musée des beaux-arts di Strasburgo (Causa, 1995). Nonostante che per la tela del museo alsaziano, tradizionalmente attribuita a Paolo Finoglio, resti ancora in auge l'infondato riferimento all'ambito del Cavalier d'Arpino suggerito da Nicola Spinosa (*Il Maestro dell'Annuncio ai pastori, Bartolomeo Bassante, Antonio de Bellis o Bernardo Cavallino? Riflessioni e dubbi sul primo Seicento a Napoli*, in *Ricerche sul '600 napoletano. Scritti in memoria di Raffaello Causa*, Napoli 1996, p. 255 nota 8), la paternità sellittiana si rivela nei sottosquadri angolosi del pannello, nella caratteristica articolazione prospettica delle dita, nell'indagine impietosa delle carni flaccide e grinzose del santo e persino nella superba ambientazione paesistica, gravida di umori nordici.

Intorno al 1607, vale a dire agli esordi dell'attività autonoma del pittore, andrebbe invece collocata la notevole *Cena in Emmaus* ritrovata di recente in una collezione privata spagnola (Papi, 2017, pp. 14 s., 17). L'aggiunta appare tanto più significativa in quanto la tela rappresenterebbe – finanche nell'arcaico e sensazionale inserto di natura morta – l'incunabolo delle molte interpretazioni che del tema avrebbe poi fornito il giovane Filippo Vitale (pp. 16-19, 21 note 11-15), anch'egli transitato nella bottega di Croys (G. Porzio, in *Regards croisés sur quatre tableaux caravagesques* (catal.), Paris 2012, pp. 20, 22 nota 13). L'amicizia tra i due dovette in ogni caso andare oltre la circostanza del comune alunnato, se nel 1613 Sellitto tenne a battesimo il primogenito di Vitale, chiamato Carlo in onore del padrino (Prota-Giurleo, 1952, p. 26; D.A. D'Alessandro, *Verifiche documentarie e nuove ipotesi per la data di nascita di Filippo Vitale*, in *Filippo Vitale. Novità ed ipotesi per un protagonista della pittura del '600 a Napoli* (catal.), Milano 2008, p. 11), e se lo stesso Vitale fu più tardi coinvolto nella vendita dei beni rimasti nella bottega dell'amico alla morte prematura di quest'ultimo nel 1614 (*Mostra didattica...*, 1977, pp. 139, doc. 60, 140, doc. 68, 141 s., doc. 74).

Dal 1608 al 1612 Sellitto fu impegnato nella commissione più importante della sua carriera: la decorazione della cappella – «intitulata sotto il nome di San Pietro» – dei bergamaschi Pietro, Giovan Domenico e Annibale Curtoni in S. Anna dei Lombardi a Napoli (Prohaska, 1975, pp. 3-5, 7; D. de Conciliis *et al.*, in *Mostra didattica...*, 1977, pp. 63-71, nn. 1-1a, tavv. I-XI). Del ciclo sono sopravvissute solamente le due tele

lateralmente, raffiguranti *La consegna delle chiavi* e *L'apostolo Pietro salvato dalle acque*, trasferite nella vicina S. Maria di Monteoliveto a seguito del crollo della chiesa nel 1798 (Spinosa, 2005). Tuttavia, al medesimo complesso appartenevano anche la pala d'altare raffigurante «la Vergine santissima con l'apostolo san Pietro et un altro santo», il tondo nella volta con la «Crocifissione di san Pietro» e «i due [quadri] piccioli» al di sopra dei laterali, «in uno con la figura di San Francesco, nell'altro di San Domenico» (Celano, 1692, 2010, p. 4), il primo dei quali è stato collegato da ultimo all'impressionante *S. Francesco in atto di ricevere le stimmate* di collezione privata recentemente tornato alla luce (Porzio, 2011 e 2014).

Alla prolifica attività ritrattistica di Sellitto, la cui fama, restituita dai documenti, è testimoniata, ancora nel 1673, dalla nota lettera spedita da Giacomo Di Castro al messinese Flavio Ruffo (*Mostra didattica...*, 1977, pp. 144 s., doc. 90), è oggi possibile ricondurre unicamente il *Ritratto di Adriana Basile* presso l'antiquario Porcini a Napoli (Bologna, 1991, pp. 34, 171 nota 56; Porzio, 2017), eseguito poco prima del trasferimento della celebre cantante, nel maggio del 1610, alla corte mantovana di Vincenzo Gonzaga, al quale il ritratto era verosimilmente destinato (*ibid.*).

Al principio del secondo decennio risalgono le prove più eloquenti della conversione caravaggesca di Sellitto, alla quale dovette imprimere una svolta decisiva il secondo soggiorno napoletano di Merisi (1609-10), che Carlo poté vedere al lavoro nel cantiere medesimo di S. Anna dei Lombardi, dove Caravaggio, com'è noto, era eccezionalmente rappresentato dai tre quadri, oggi perduti, che decoravano la cappella Fenaroli (M. Cinotti, *Michelangelo Merisi detto il Caravaggio. Tutte le opere. Saggio critico di Gian Alberto Dell'Acqua*, Bergamo 1983, pp. 572 s., nn. 112-114). Al 1610 è documentata, d'altronde, l'esecuzione dell'ancona raffigurante *S. Antonio di Padova e angeli* della chiesa della Ss. Annunziata di Arienzo (Petrelli, 1985), di cui è stata identificata di recente una seconda redazione, divisa in frammenti tra il Museo Antoniano di Padova e il mercato antiquario, e realizzata, al pari della prima, con il concorso della bottega (Porzio, 2013a); mentre al 1612 è generalmente datata la guasta – ma viepiù caravaggesca – *Adorazione dei pastori* del complesso napoletano di S. Maria del Popolo agli Incurabili (Prohaska, 1975, pp. 6, fig. 7, 9 nota 42; Pacelli, 1984, p. 175), a lungo attribuita a Battistello Caracciolo sulla scorta del referto di Bernardo De Dominicis (1742-1745 circa, 2003, p. 984 nota 54).

Le opere del biennio conclusivo della pur breve parabola di Sellitto sembrerebbero rivelare, accanto all'ascendente merisiano, una cultura più complessa, forse debitrice della conoscenza di Guido Reni, documentato a Napoli già nel 1612 (F. Bologna, *Un documento napoletano per Guido Reni*, in *Paragone*, XI (1960), 129, pp. 54-56). A tale svolta sarebbero improntati gli apici indiscussi della produzione estrema del maestro: la già citata *S. Cecilia* del Museo di Capodimonte; il *S. Carlo Borromeo* eseguito per la cappella Ametrano in S. Aniello a Caponapoli e ora anch'esso a Capodimonte (Causa, 2008, pp. 193 s., n. 189), di cui è nota una seconda versione, verosimilmente di bottega, nella chiesa di S. Giovanni di Dio a Troia (Acanfora, 2010, pp. 18 s., n. 6); la *Visione di s. Candida* della cappella Brancaccio nella chiesa napoletana di S. Angelo a Nilo (C. Paolillo - V. Pacelli, in *Mostra didattica...*, 1977, pp. 80-82, n. 8, tavv. XXVI-XXXI); e, infine, la stupefacente tela di collezione privata con *Salomè ed Erodiade che presentano a Erode la testa di Giovanni Battista*, restituita al catalogo del napoletano da Gianni Papi (2001). Morì a Napoli il 2 ottobre 1614 (Prota-Giurleo, 1952, pp. 27 s., 35).

Lasciò incompiuti, tra gli altri lavori rimasti in bottega, il *Crocifisso* già nella chiesa napoletana di S. Maria in Cosmedin a Portanova (P. Leone de Castris - S. Guida,

in *Mostra didattica...*, 1977, pp. 82-92, nn. 9-9a, tavv. XXXII-XXXIX) e il *S. Antonio di Padova con Gesù Bambino* già in *S. Nicola alla Dogana* e oggi nella basilica dell'Incoronata Madre del Buon Consiglio a Capodimonte (pp. 92 s., n. 10, tavv. XL-XLI), opere saldate agli eredi del pittore, rispettivamente, il 18 febbraio e il 22 aprile del 1615 (p. 140, doc. 68, p. 142, doc. 77). Fonti e Bibl.: C. de Lellis, *Aggiunta alla "Napoli sacra" dell'Engenio Caracciolo (ante 1689)*, IV, a cura di E. Scirocco - M. Tarallo, con la collaborazione di A. Dentamaro, Napoli-Firenze 2013, p. 178; C. Celano, *Notitie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli...* (1692), Giornata seconda, a cura di P. Coniglio - R. Prencipe, Napoli-Firenze 2010, pp. 4 s.; B. De Dominici, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani (1742-1745 circa)*, a cura di F. Sricchia Santoro - A. Zezza, II, Napoli 2003, pp. 909 s. (note di I. di Majò), 978 s., 984, 991 s. (note di V. Farina); U. Prota-Giurleo, *Pittori montemuresi del 600. Con "Addizioni" del dott. Antonio Ragona*, Montemurro 1952, pp. 15-39; F. Strazzullo, *Precisazioni sul pittore S.*, in *Il Fuidoro*, III (1956), 1-2, pp. 77-79; R. Causa, *La pittura napoletana del Seicento a Napoli dal naturalismo al barocco*, in *Storia di Napoli*, V, 2, Napoli 1972, pp. 915-994 (in partic. pp. 920-922, 967 s. note 16-24); W. Prohaska, *C. S.*, in *The Burlington Magazine*, CXVII (1975), pp. 2-11; M. Stoughton, *Mostra didattica di C. S.: primo caravaggesco napoletano*, in *Antologia di belle arti*, I (1977), 4, pp. 366-369; *Mostra didattica di C. S. primo caravaggesco napoletano* (catal.), a cura di F. Bologna - R. Causa, Napoli 1977; W. Prohaska, *S. at Capodimonte*, in *The Burlington Magazine*, CXX (1978), pp. 261-264; N. Barbone Pugliese, *Contributo alla pittura napoletana del Seicento in Basilicata*, in *Napoli nobilissima*, s. 3, XXII (1983), pp. 81-99 (in partic. pp. 89 s., 98 note 37-41); V. Pacelli, in *Civiltà del Seicento a Napoli* (catal.), I, Napoli 1984, pp. 175, 446-450, nn. 2.232-2.234; *La pittura napoletana del '600*, a cura di N. Spinosa, Milano 1984, figg. 721-729; F. Petrelli, *Un'ipotesi per C. S.*, in *Storia dell'arte*, 1985, n. 54, pp. 209-214; V. Pacelli, *Filippo Vitale nel secondo decennio del seicento al seguito di C. S.*, in *Ricerche sul '600 napoletano. Saggi e documenti per la storia dell'arte*, Milano 1990, pp. 187-200; F. Bologna, *Battistello e gli altri. Il primo tempo della pittura caravaggesca a Napoli*, in *Battistello Caracciolo e il primo naturalismo a Napoli* (catal.), a cura di F. Bologna, Napoli 1991, pp. 15-180 (in partic. pp. 17, figg. 2-3, 19, fig. 5, 30-38, 52, tav. 15, 170-172 note 39-67); F. Navarro, *ibid.*, pp. 262-266, nn. 2.5-2.10; S. Causa, *Il giovane S.*, in *Dialoghi di storia dell'arte*, 1995, n. 1, pp. 156-163; G. Papi, *Una nuova prospettiva per C. S.*, in *Paragone*, s. 3, LII (2001), 36, pp. 10-18; M.V. Regina, in *Visibile latente. Il patrimonio artistico dell'antica Diocesi di Policastro* (catal., Policastro Bussentino), a cura di F. Abbate, Roma 2004, pp. 84-87; N. Spinosa, in *Caravaggio e l'Europa. Il movimento caravaggesco internazionale da Caravaggio a Mattia Preti* (catal.), Milano 2005, pp. 412 s., n. VI.5; S. Causa, in *Museo e Gallerie nazionali di Capodimonte. Dipinti del XVII secolo. La scuola napoletana*, Napoli 2008, pp. 175 (tav.), 193-195, nn. 189-190; S. De Mieri, *Una cona del Rosario, ed altro, per la prima attività di C. S.*, in *Percorsi di conoscenza e tutela. Studi in onore di Michele d'Elia*, a cura di F. Abbate, Napoli 2008, pp. 203-221; G. Porzio, in *Ritorno al Barocco. Da Caravaggio a Vanvitelli* (catal.), a cura di N. Spinosa, I, Napoli 2009, pp. 72 s., n. 1.9; E. Acanfora, in *Echi caravaggeschi in Puglia* (catal., Lecce-Bitonto), a cura di A. Cassano - F. Vona, Irsina 2010, pp. 16-19, nn. 5-6; B. Savina, *C. S. (Napoli 1580-1614)*, in *I caravaggeschi. Percorsi e protagonisti*, a cura di A. Zuccari, II, Milano 2010, pp. 667-677; G. Porzio, *Un "San Francesco" di C. S. da ritrovare*, in *Ricerche sul '600 napoletano. Saggi e documenti 2010-2011*, Napoli 2011, pp. 147-152; Id., *Una «cona»*

(e il suo doppio) di C. S., in Cinquantacinque racconti per i dieci anni. Scritti di storia dell'arte, a cura del Centro Studi sulla civiltà artistica dell'Italia meridionale Giovanni Previtali, Soveria Mannelli 2013a, pp. 279-284; Id., Una tela di C. S. ai Girolamini di Napoli, in Bollettino d'arte, s. 7, XCVIII (2013b), 18, pp. 101-106; M.V. Fontana, in Tanzio da Varallo incontra Caravaggio. Pittura a Napoli nel primo Seicento (catal., Napoli), a cura di M.C. Terzaghi, Cinisello Balsamo 2014, pp. 168 s., n. 27; G. Porzio, *ibid.*, pp. 170-173, nn. 28-29; G. Papi, *Novità per C. S.*, in *Davanti al naturale. Contributi sul movimento caravaggesco a Napoli*, a cura di F. De Luca - G. Papi, Milano 2017, pp. 7-21; G. Porzio, *History, devotion, and myth. A selection of old master paintings* (catal., Bruxelles), Napoli 2017, pp. 4-11, 59-61, n. 1.

Non sono stati ancora ritrovati documenti che consentano di definire la data ed il luogo di nascita e di morte di questo pittore attivo prevalentemente a Napoli. R del 1638 il primo pagamento per le *Storie della Vita e miracoli di s. Cark* per la chiesa napoletana di S. Carlo alle Mortelle fondata dai barnabiti (Milano, Arch. stor. dei barnabiti, cart. E. II, fasc. 60). Considerato che il ciclo fu completato nel 1640 e che le tele più significative mostrano un'evidente maturità culturale e stilistica, la data di nascita è da collocare intorno al 1618 anticipando di almeno cinque-sei anni quella suggerita dal De Dominicis, suo primo biografo che lo voleva morto di peste nel 1656 all'età di 34 anni circa.

All'altro estremo del percorso noto sono due tele, una Sacra Famiglia nella chiesa della Madonna di Sunj nell'isola ragusea di Lopud (Mezzo) firmata "ABD", ed una *Vergine in gloria con i ss. Biagio e Francesco che chiedono grazia per la città*, nella chiesa del convento domenicano di Ragusa (Dubrovnik) siglata allo stesso modo, dipinta certamente in loco per l'esatta rappresentazione della veduta della Ragusa seicentesca; particolari topografici relativi alle mura consentono di datarne l'esecuzione esattamente fra la fine del 1657 e il 1658 (De Vito, *Tracce...*, 1982).

Le tele del ciclo carliano in S. Carlo alle Mortelle sono undici: *S. Carlo in preghiera*, *la Nascita del santo*, *il Miracolo di Giovanna Marone*, *il Miracolo di Margherita Vertua*, *la Donazione dei proventi del ducato d'Oria*, *l'Attentato in chiesa*, *il Trapasso del santo*, *S. Carlo che assiste al sermone*, *S. Carlo che consegna la regola*, *S. Carlo che visita gli infermi*, e *S. Carlo che comunica gli appestati*, opere, le due ultime, fra le più significanti della pittura napoletana prebarocca.

Allo stato delle conoscenze l'avvio dell'artista è riconducibile al Ribera rielaborato su F. Vitale non senza quella naturalezza impassibile ed astratta propria del Tanzio che, come è noto, operò nel Regno meridionale e nella stessa Napoli. Nel prosieguo degli anni, una volta sganciato dal rapporto luce-volume delle scene di peste in S. Carlo alle Mortelle, il D. si mostra più in consonanza con F. Guarini, come appare nell'Acqua miracolosa del Museo di belle arti di Budapest e finanche nel quadro più tardo della Sacra Famiglia a Sunj.

È però il lirismo soave e disincantato di B. Cavallino a determinare quella parte della sua produzione così affine nei temi e nell'esecuzione a quella del Cavallino più maturo, così che fino ad anni recentissimi molte opere del D. sono state considerate autografe di Bernardo. Fra le tele di questa temperie, esposte in pubblico, sono da segnalare il *Mosè salvato dalle acque della National Gallery di Londra* e la *Scena sacrificale* del Museo di Houston nel Texas (per le attribuzioni v. G. De Vito, 1982, e bibliografia successiva).

Elemento caratterizzante del D. nella trattazione dei temi prevalentemente biblici che fanno parte anche del repertorio cavalliniano, è il ricorrere indifferentemente a figure in vera grandezza ed a quelle terzine, che sono la quasi totalità di quelle cavalliniane, una

marcata incisività del tratto, l'uso deciso di colori contrapposti, una maggiore rigidità dei panneggi e delle figure e soprattutto il ricorso a scene all'aperto con folta e variata vegetazione, aspetto questo quasi del tutto assente in Cavallino.

Il D. è comunque una personalità autonoma e ben definita che trova un posto di grande rilievo nella pittura a Napoli a cavallo della metà del secolo XVII.

Bibl.: B. De Dominici, *Vite dei pittori... napol.*, III, Napoli 1743, pp. 109 ss.; R. Causa, *La pittura del Seicento a Napoli dal naturalismo al barocco*, in *Storia di Napoli*, V, Napoli 1972, pp. 945, 984 nota 117, tavole 319-22; G. De Vito, *Tracce di pittura napol. del 600a Ragusa*, in *Ricerche sul 600napol.*, Milano 1982, pp. 41-47; Id., in *Painting in Naples from Caravaggio to Giordano* (catalog.), London 1982, pp. 149 s.; *Civiltà del Seicento a Napoli* (catalog.), Napoli 1984, I, pp. 126 s., 234-39 e *ad Indicem*; G. De Vito, *Ritrovamenti e precisazioni a seguito della prima ediz. della mostra del 600napoletano*, in *Ricerche sul 600napoletano*, Milano 1984, pp. 11-13

## Dal mio libro “ Massimo Stanzione e la sua scuola”

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

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

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

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

Il Causa, nel suo monumentale saggio sulla pittura napoletana del Seicento, annusò nel De Bellis la stoffa del pittore di razza, «sivigliano» a metà strada tra il Velázquez e lo Zurbaran delle Storie di San Bonaventura. Egli esaminò i quadri della serie carolina con le storie del santo, nella chiesa dei Barnabiti di San Carlo alle Mortelle. Credette, sulla falsariga del racconto dedominiciano, che i dipinti fossero stati realizzati durante la peste, per il crudo realismo di alcune scene quasi da reportage fotografico e per la constatazione di alcune tele lasciate incompiute: «non tutti siano di una stessa perfezione, perciocché, alcuni di essi non furono terminati ma dipinti alla prima, così restarono per sua immatura morte» (De Dominici). Il Causa ritenne di grande livello il San Carlo che comunica gli appestati e il San Carlo che visita gli infermi. Stupendi brani di pittura tra i documenti più icastici della peste e tali da poter gareggiare con i celebri bozzetti del Preti eseguiti per le porte della città. «Una figura, un ritratto, un gioco compositivo che rivela l'indipendente di gran classe, punto zenitale di una continuità di grande cultura locale» (Causa).

L'iconografia della serie è nuova ed originale ed alcuni episodi sono stati interpretati solo grazie al contributo conoscitivo che fornì Boris Ulianich, indiscusso pontefice degli studi agiografici. Alcune immagini sono straordinarie e soffuse da una struggente aria di malinconia e di tristezza, come il San Carlo in preghiera con una caterva di cadaveri alle spalle, che rendeva ridicolo al confronto l'analogo soggetto «caramelloso e azzimato», dipinto quarant'anni prima dalla pittrice Fede Galizia per l'altare maggiore. E che dire del dipinto ove il santo dà in carità il suo oro per sfamare i poveri, nel quale «il ritratto

del prelado col sacchetto di scudi d'oro entra a buon diritto tra i personaggi più incisivi della pittura seicentesca» (Causa).

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

Il Bologna, sulla base di considerazioni stilistiche, aveva già da tempo predatato di un ventennio il ciclo carolino, che in seguito, grazie a dei documenti reperiti dal De Vito presso l'archivio dei padri Barnabiti di Milano, ha trovato una definitiva collocazione cronologica agli anni 1636-39.

La formazione del De Bellis viene spostata quindi alla metà degli anni Trenta, con un percorso del tutto affine a quello seguito dal Cavallino, del quale è probabilmente coetaneo. In seguito dopo le esperienze vigorosamente naturaliste, negli anni Quaranta sulla guida delle soluzioni di brillante e luminoso pittoricismo del Grechetto e del Poussin giunse a risultati di così alta eleganza formale e ricercatezza cromatica da essere a lungo, nelle sue opere migliori, confuso con Cavallino.

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

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

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

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

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

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

## Antonio De Bellis un minore di lusso



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

Figura fino a trenta anni fa quasi sconosciuta alla critica e della quale non possediamo alcun dato biografico certo, essendosi dimostrato mendace il referto dedominiciano della data di morte, il De Bellis si staglia prepotentemente tra i più alti pittori del Seicento non solo «nostro» ma italiano. Un altro dei grandi del nuovo naturalismo napoletano, che medita ed opera, inizialmente, tra il Maestro degli annunci e Guarino, per poi virare verso Stanzione ed il Cavallino pittoricista.

Intuizione già felicemente avanzata dal Causa nella sua brillante e precorritrice esegesi del 1972 sull'allora ignoto pittore e sulla base dell'unica opera che gli veniva assegnata, il ciclo carolino nella chiesa napoletana di San Carlo alle Mortelle, che si riteneva eseguita in coincidenza con l'infuriare della peste.



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

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



Il Causa, nel suo monumentale saggio sulla pittura napoletana del Seicento, annusò nel De Bellis la stoffa del pittore di razza, «sivigliano» a metà strada tra il Velázquez e lo Zurbaran delle Storie di San Bonaventura. Egli esaminò i quadri della serie carolina con le storie del santo, nella chiesa dei Barnabiti di San Carlo alle Mortelle. Credette, sulla falsariga del racconto dedominiciano, che i dipinti fossero stati realizzati durante la peste, per il crudo realismo di alcune scene quasi da reportage fotografico e per la constatazione di alcune tele lasciate incompiute: «non tutti siano di una stessa perfezione, perciocché, alcuni di essi non furono terminati ma dipinti alla prima, così restarono per sua immatura morte» (De Dominicis). Il Causa ritenne di grande livello il

San Carlo che comunica gli appestati e il San Carlo che visita gli infermi. Stupendi brani di pittura tra i documenti più icastici della peste e tali da poter gareggiare con i celebri bozzetti del Preti eseguiti per le porte della città. «Una figura, un ritratto, un gioco compositivo che rivela l'indipendente di gran classe, punto zenitale di una continuità di grande cultura locale» (Causa).



L'iconografia della serie è nuova ed originale ed alcuni episodi sono stati interpretati solo grazie al contributo conoscitivo che fornì Boris Ulianich, indiscusso pontefice degli studi agiografici. Alcune immagini sono straordinarie e soffuse da una struggente aria di malinconia e di tristezza, come il San Carlo in preghiera con una caterva di cadaveri alle

spalle, che rendeva ridicolo al confronto l'analogo soggetto «caramelloso e azzimato», dipinto quarant'anni prima dalla pittrice Fede Galizia per l'altare maggiore. E che dire del dipinto ove il santo dà in carità il suo oro per sfamare i poveri, nel quale «il ritratto del prelati col sacchetto di scudi d'oro entra a buon diritto tra i personaggi più incisivi della pittura seicentesca» (Causa).



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

Il Bologna, sulla base di considerazioni stilistiche, aveva già da tempo predatato di un ventennio il ciclo carolino, che in seguito, grazie a dei documenti reperiti dal De Vito

presso l'archivio dei padri Barnabiti di Milano, ha trovato una definitiva collocazione cronologica agli anni 1636-39.

La formazione del De Bellis viene spostata quindi alla metà degli anni Trenta, con un percorso del tutto affine a quello seguito dal Cavallino, del quale è probabilmente coetaneo. In seguito dopo le esperienze vigorosamente naturaliste, negli anni Quaranta sulla guida delle soluzioni di brillante e luminoso pittoricismo del Grechetto e del Poussin giunse a risultati di così alta eleganza formale e ricercatezza cromatica da essere a lungo, nelle sue opere migliori, confuso con Cavallino.



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

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



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

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



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

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

## Una interessante aggiunta al catalogo di Antonio De Bellis



01 - De Bellis - Angelo custode

Antonio De Bellis è, tra gli allievi di Stanzione, una figura fino a trenta anni fa quasi sconosciuta alla critica e della quale non possediamo alcun dato biografico certo, essendosi dimostrato mendace il referto dedominiciano della data di morte. Egli si staglia prepotentemente tra i più alti pittori del Seicento non solo «nostro» ma italiano. Un altro dei grandi del nuovo naturalismo napoletano, che medita ed opera, inizialmente, tra il Maestro degli annunci e Guarino, per poi virare verso Stanzione ed il Cavallino pittoricista.

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

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

Le stringenti affinità che intercorrono nella scelta delle soluzioni compositive e nella tipologia dei personaggi raffigurati, e le notevoli analogie con la Natività firmata

Bartolomeo Bassante del Prado, avevano indotto il Prohaska a trasferire a questo autore una grossa parte della produzione del De Bellis.

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

Un interessante inedito di grande qualità va ad incrementare il catalogo di Antonio De Bellis: un *Angelo custode* (fig.1) conservato in una collezione privata di Modena, che richiama a viva voce la sua autografia grazie a calzanti confronti con opere certe dell'artista.

Il primo termine di paragone è costituito dal *San Sebastiano curato dalle pie donne* (fig.2) del musée des Beaux Arts di Lione, con il quale condivide il mantello, identico non solo nel colore, ma anche nell'eleganza con cui sono definite le pieghe (fig.3).

Il secondo raffronto va istituito, soprattutto per il volto sovrapponibile, con un'*Immacolata Concezione* (fig.4) conservata nella seconda cappella a sinistra dell'ingresso nella chiesa napoletana di San Carlo alle mortelle, dove si trova il più importante ciclo di dipinti del De Bellis, che furono oggetto di uno studio approfondito da parte di Raffaello Causa nel suo monumentale saggio sulla pittura napoletana seicentesca, pubblicato nel 1972 nel V tomo della *Storia di Napoli*.

Lo studioso annusò nel De Bellis la stoffa del pittore di razza, «sivigliano» a metà strada tra il Velázquez e lo Zurbaran delle *Storie di San Bonaventura*. Egli esaminò i quadri della serie carolina con le storie del santo, nella chiesa dei Barnabiti di San Carlo alle Mortelle e pensò, sulla falsariga del racconto dedominiciano, che i dipinti fossero stati realizzati durante la peste, per il crudo realismo di alcune scene quasi da reportage fotografico e per la constatazione di alcune tele lasciate incompiute: «non tutti siano di una stessa perfezione, perciocché, alcuni di essi non furono terminati ma dipinti alla prima, così restarono per sua immatura morte» (De Dominici). Il Causa ritenne di grande livello il *San Carlo che comunica gli appestati* e il *San Carlo che visita gli infermi*. Stupendi brani di pittura tra i documenti più icastici della peste e tali da poter gareggiare con i celebri bozzetti del Preti eseguiti per le porte della città. «Una figura, un ritratto, un gioco compositivo che rivela l'indipendente di gran classe, punto zenitale di una continuità di grande cultura locale» (Causa).

L'iconografia della serie è nuova ed originale ed alcuni episodi sono stati interpretati solo grazie al contributo conoscitivo che fornì Boris Ulianich, indiscusso pontefice degli studi agiografici. Alcune immagini sono straordinarie e soffuse da una struggente aria di malinconia e di tristezza, come il *San Carlo in preghiera con una caterva di cadaveri alle spalle*, che rendeva ridicolo al confronto l'analogo soggetto «caramelloso e azzimato», dipinto quarant'anni prima dalla pittrice Fede Galizia per l'altare maggiore. E che dire del dipinto ove il santo dà in carità il suo oro per sfamare i poveri, nel quale «il ritratto del prelado col sacchetto di scudi d'oro entra a buon diritto tra i personaggi più incisivi della pittura seicentesca» (Causa).

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

Il Bologna, sulla base di considerazioni stilistiche, aveva già da tempo preadato di un ventennio il ciclo carolino, che in seguito, grazie a dei documenti reperiti dal De Vito presso l'archivio dei padri Barnabiti di Milano, ha trovato una definitiva collocazione

cronologica agli anni 1636-39. La formazione del De Bellis viene spostata quindi alla metà degli anni Trenta, con un percorso del tutto affine a quello seguito dal Cavallino, del quale è probabilmente coetaneo. In seguito dopo le esperienze vigorosamente naturaliste, negli anni Quaranta sulla guida delle soluzioni di brillante e luminoso pittoricismo del Grechetto e del Poussin giunse a risultati di così alta eleganza formale e ricercatezza cromatica da essere a lungo, nelle sue opere migliori, confuso con Cavallino.

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



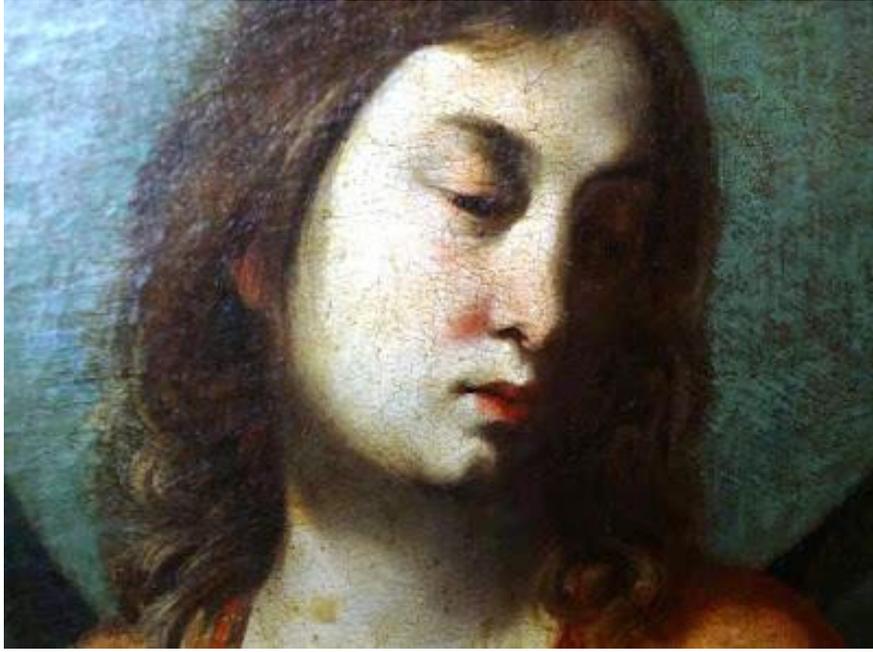
02 - De Bellis confronto 1



03 - De Bellis particolare 1



04 - De Bellis confronto 2



05 - De Bellis particolare 2

## 10 inediti di pittura napoletana dal Cinquecento all'Ottocento



fig.1 - Teodoro D'Errico - Fanciulla in meditazione

Continuamente antiquari e collezionisti mi inviano foto di dipinti di scuola napoletana, chiedendomi un parere sull'attribuzione e questa circostanza mi permette di visionare una cospicua mole di inediti, fornendo gratuitamente pareri sull'autore e chiedendo un piccolo contributo spese solo se mi viene richiesto un articolo dal valore di expertise, che, viene pubblicato su riviste cartacee e telematiche ed inoltre viene inviato ad una mailing list di oltre 4000 addetti al settore: antiquari collezionisti, docenti universitari, direttori di musei etc.

Alcuni di questi dipinti sono di notevole qualità, come nel caso di questi dieci che, in attesa che i proprietari scioglano la prognosi, voglio presentare ai miei affezionati lettori.

Partiamo in rigoroso ordine cronologico mostrando una Fanciulla in meditazione (fig.1) eseguita da Dirk Hendricksz, più noto a Napoli come Teodoro D'Errico, il quale fu uno dei pittori fiamminghi che più influenzò la cultura pittorica dell'Italia meridionale. Documentato a Napoli a partire dal 1573, quando realizza per la chiesa di San Severo la pala con Madonna e santi visse a lungo nella capitale vicereale, per ritornare poi in

patria dove morì ad Amsterdam nel 1618, anno in cui nacque il quinto figlio del suo secondo matrimonio.

Il dipinto in esame è intriso da una palpabile dolcezza e la fanciulla sembra insensibile ad ogni avvenimento esterno tutta presa dai suoi pensieri.



fig.2 - Giovanni Antonio D. Amato -Madonna col Bambino - 73x62

Anche la seconda tela che presentiamo, una Madonna col Bambino (fig.2) attribuibile con certezza a Giovanni Antonio D'Amato è intrisa da una garbata punta di devozione familiare e presenta un dolce impasto cromatico proprio delle origini baroccesche del suo autore, che nasce come pittore devozionale, ma per una parte del suo percorso artistico sarà attirato dal naturalismo dei primi caravaggeschi napoletani, a tal punto da confondersi a loro in alcune opere come nel Mosè fa scaturire l'acqua dalla roccia della collezione Pellegrini a Cosenza, attribuito in passato a Beltrano o a Vitale. La sua attività proseguirà fino agli inoltrati anni Quaranta non solo a Napoli ed in costiera amalfitana, ma si irradierà anche verso la Calabria e la Puglia, fino a quando i tempi dell'ultima Maniera, anche se aggiornati al lume caravaggesco, non saranno esauriti definitivamente.

Entriamo poi nel secolo d'oro con una sensuale opera di ispirazione mitologica: Venere e Adone (fig.3) di Antonio De Bellis, una figura fino a trenta anni fa quasi sconosciuta alla critica e della quale non possediamo alcun dato biografico certo, essendosi dimostrato mendace il referto dedominiciano della data di morte, il De Bellis si staglia

prepotentemente tra i più alti pittori del Seicento non solo «nostro» ma italiano. Un altro dei grandi del nuovo naturalismo napoletano, che medita ed opera, inizialmente, tra il Maestro degli annunci e Guarino, per poi virare verso Stanzione ed il Cavallino pittoricista. Intuizione già felicemente avanzata dal Causa nella sua brillante e precorritrice esegesi del 1972 sull'allora ignoto pittore e sulla base dell'unica opera che gli veniva assegnata, il ciclo carolino nella chiesa napoletana di San Carlo alle Mortelle, che si riteneva eseguita in coincidenza con l'infuriare della peste.



fig.3 - Antonio De Bellis - Venere e Adone - 200x153



fig.4 - Andrea Vaccaro - Fanciulla ben dotata

Nel dipinto che prendiamo in esame grazia e desiderio si accoppiano felicemente, mentre la tavolozza sembra vibrare sull'onda dell'emozione che compenetra i due protagonisti.

Passiamo poi ad ammirare una Fanciulla ben dotata (fig.4), che espone le sue grazie all'osservatore, mentre pudicamente volge lo sguardo al cielo, segno indefettibile di ispirazione alla lezione di Guido Reni. L'autore senza ombra di dubbio è Andrea Vaccaro, artista abile nel dipingere donne, sante che fossero, pervase da una vena di sottile erotismo, d'epidermide dorata, dai capelli bruni o biondi, di una carnalità desiderabile sulle cui forme egli indugiò spesso compiaciuto col suo pennello, a stuzzicare e lusingare il gusto dei committenti, più sensibili a piacevolzze di soggetto, che a recepire il messaggio devozionale che ne era alla base. Egli si ripeté spesso su due o tre modelli femminili ben scelti, di lusinghiere nudità, che gli servirono a fornire mezze figure di sante martiri a dovizia tutte piacevoli da guardare, percepite con un'affettuosa partecipazione terrena, velata da una punta di erotismo, con i loro capelli d'oro luccicanti, con le morbide mani carnose e affusolate nelle dita, con le loro vesti blu scollate, tanto da mostrare le grazie di una spalla pallida, ma desiderabile. I volti velati da una sottile malinconia e con un caldo languore nei grandi occhi umidi e bruni, che aggiungono qualcosa di più acuto alla sensazione visiva delle carni plasmate con amore e compiacimento.

Per chi volesse sapere di più su Vaccaro invito a consultare la mia monografia <https://achillecontedilavian.blogspot.com/2014/09/view-andrea-vaccaro-on-scribd.html>



fig.5 - Nicola Vaccaro e Andrea Belvedere - Flora

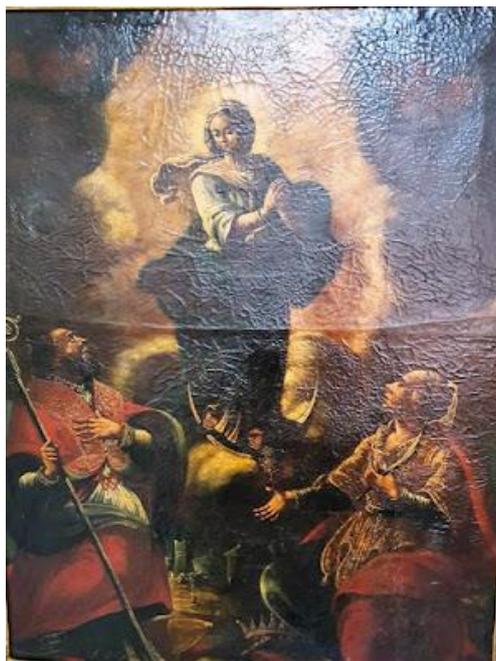


fig.6 - Nicola Malinconico - Immacolata - 120x100

Passiamo ora dal padre al figlio Nicola, il quale, in collaborazione con Andrea Belvedere, esegue una Flora (fig.5) di conturbante bellezza e di lusinghiera nudità, in compagnia di un puttino, che la circonda di fiori profumati, che gareggiano, sconfitti in partenza, con l'afrore che promana prepotente da un corpo in grado di stregare l'osservatore e lasciarlo col fiato sospeso.

A cavallo dei due secoli va collocata una maestosa Immacolata (fig.6) di Nicola Malinconico, di proprietà di un facoltoso ginecologo di Acerra: Guglielmo Pepe, proprietario di una importante collezione alla quale abbiamo dedicato una monografia consultabile in rete digitando: La collezione Pepe e tanti altri capolavori. Ritornando al dipinto, possiamo sottolineare come la figura principale: l'Immacolata risulta esemplata partendo dai modelli mariani rappresentati nelle tele della chiesa della Croce di Lucca, successivamente rielaborate in immagini relative alla sempre vergine. Ritornando al dipinto, possiamo sottolineare come la figura principale: l'Immacolata risulta esemplata partendo dai modelli mariani rappresentati nelle tele della chiesa della Croce di Lucca, successivamente rielaborate in immagini relative alla sempre vergine.



fig.7 - Antonio Sarnelli -Madonna col Bambino e S. Giuseppe



Fig.8 - Giovanni Sarnelli - La Madonna col Bambino ascolta l'invocazione di un santo -  
firmato Gio. Sarnelli 1760 - 76x66 –

Entriamo ora nel secolo dei lumi esaminando un quadro, raffigurante una Madonna col Bambino e San Giuseppe (fig.7), in passato attribuito da alcuni studiosi alla bottega di Massimo Stanzione e che, viceversa, dall'esame del volto dei protagonisti richiama a gran voce la paternità di Antonio Sarnelli, il più famoso di una famiglia di artisti

napoletani attivi nel Settecento, a me cari ed a cui ho dedicato una breve monografia consultabile in rete digitando il link

<http://achillecontedilavian.blogspot.com/2012/03/i-sarnelli-una-famiglia-di-pittori.html>

Il più famoso dei fratelli, Antonio, nato a Napoli il 17 gennaio del 1712, si ispira nella seconda metà del secolo XVIII, oltre che al De Matteis, di cui è a bottega, agli esempi del Giordano e del Solimena, lavorando nelle chiese di Napoli e provincia e molto anche fuori della regione in Calabria e Puglia.

Il suo stile è facilmente riconoscibile e si esprime in una prosa meno alata dei grandi artisti che dominano la scena, ma soddisfacendo una vasta committenza esclusivamente ecclesiastica.

Egli cerca di recuperare, se non l'inimitabile seduzione cromatica dei modelli di riferimento, almeno la freschezza dell'intonazione devozionale e la sapidità del racconto.

Frequentemente dei suoi quadri transitano nelle aste, anche internazionali e non gli vengono attribuiti, perché ancora poco noto, anche agli specialisti del Settecento.

Il secondo fratello, Giovanni, è noto soprattutto per i suoi dipinti conservati nella chiesa del Carmine a piazza Mercato ed è l'autore della spettacolare tela che presentiamo, raffigurante la Madonna col Bambino che ascolta la preghiera di un santo (fig.8), la quale, essendo firmata e datata, 1760, costituisce un'aggiunta importante al catalogo dell'artista e giustifica il sacrificio economico del proprietario, un medico napoletano che, per acquistarla ha speso tutti i suoi risparmi.



fig.9 - Giuseppe Carelli - Paesaggio - 35x21

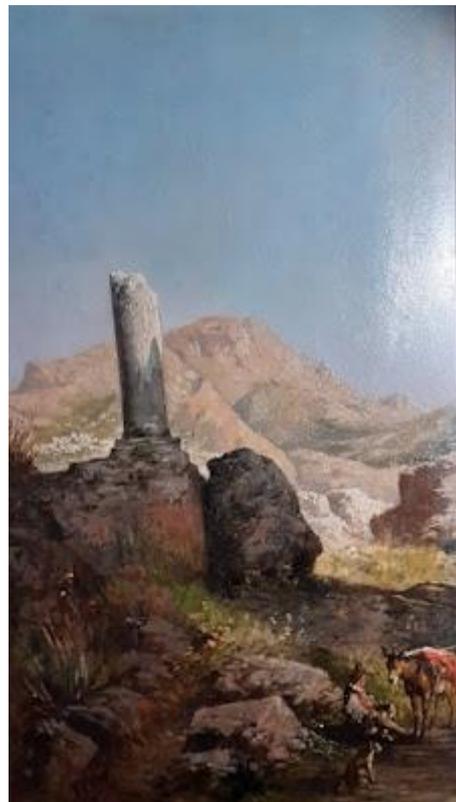


fig.10 - Giuseppe Carelli - Paesaggio - 35 x2

Concludiamo in bellezza con due panorami mozzafiato (fig.9–10) eseguiti da Giuseppe Carelli, anche lui esponente di una famiglia di pittori come il padre Consalvo, il nonno Raffaele e gli zii Gabriele ed Achille. Egli fu abile paesaggista. Nelle sue opere emergono, oltre al gusto lirico che caratterizzò la Scuola di Posillipo, raffigurazioni di scene ed elementi urbani della Napoli del suo tempo.

Rappresentò anche altri posti in quanto viaggiò molto confrontandosi con diverse scuole pittoriche. Oltre alle grandi tele ad olio produsse certamente gouaches (acquarelli su carta destinati ai turisti), incisioni all'acquaforte e litografie, tutte appartenenti ora a collezioni private. Morì a Portici ove operarono Eduardo Dalbono e Giuseppe Mancinelli, esponenti della Scuola di Resina.

## N° 32 TAVOLE

- 01 - Antonio De Bellis - Angelo custode - Modena, collezione privata
- 02 - Antonio De Bellis - Santa-Famiglia - Molfetta, museo diocesano
- 03 - Antonio De Bellis - Apollo scortica Marsia - Sarasota, Ringling museum of ar
- 04 - Antonio De Bellis - Orfeo ed Euridice - 135 - 96 - Lecce, collezione privata
- 05 - Antonio De Bellis - Venere e Adone - 200 - 153 - Italia, collezione privata
- 06 - Antonio De Bellis - Mosè salvato dalle acque - 91 - 131- Londra, National Gallery
- 07 - Antonio De Bellis - Santa Caterina d'Alessandria - 104 - 77 - Parigi, Gallerie Canesso
- 08 - Antonio De Bellis - Cristo e la Samaritana - 228 - 174 - Londra, collezione privata
- 09 - Antonio De Bellis - San Sebastiano - Venezia, collezione Pier Luigi Pizzi
- 010 - Antonio De Bellis - Il buon Samaritano - 128 - 151 - Italia, collezione privata
- 011 - Lot e le figlie - 72 - 99 - siglato in basso a destra ADB - Milano, Compagnia di belle arti
- 012 - Antonio De Bellis - Madonna del Rosario ed anime purganti - Napoli, museo Diocesano
- 013 - Antonio De Bellis - Riposo durante la fuga in Egitto - olio su rame 22 - siglato - Londra
- 014 - Antonio De Bellis - Santa Caterina d'Alessandria - 100 - 83 - Italia, collezione privata
- 015 - Antonio De Bellis - Apollo scortica Marsia - 194 - siglato Deb e datato 1640 - Milano
- 016 - Antonio De Bellis - Santa Agata - 83 - 69 - Matera, collezione D'Errico
- 017 - Antonio De Bellis - Compianto su Cristo morto - 113 - 159 - Solofra, chiesa di San Rocco
- 018 - Antonio De Bellis - Liberazione di San Pietro dal carcere - Londra, collezione Clovis
- 019 - Antonio De Bellis e Viviano Codazzi - Piscina probatica - Vienna, Dorotheum Dicembre 2020 –
- 020 - Antonio De Bellis - Morte di Abele - 102 - 109 - Napoli, museo di Capodimonte
- 021 - Antonio de Bellis - Il buon samaritano - 94 - 116 - Napoli, museo di Capodimonte
- 022 - Antonio De Bellis - Il buon Samaritano - tondo diametro 57 - Milano collezione privata
- 023 - Antonio De Bellis - Loth e le figlie - tondo diametro 57 - Campione d'Italia, collez. Lodi
- 024 - Antonio De Bellis - San Carlo Borromeo visita gli infermi - Napoli, chiesa di San Carlo
- 025 - Antonio De Bellis - Immacolata Concezione - Napoli, chiesa di San Carlo alle Mortelle
- 026 - Antonio De Bellis - Assunzione - 159 - 98 - Napoli, chiesa di San Carlo alle Mortelle
- 027 - Antonio De Bellis - Sacrificio di Noè - 101 - 128 - Houston, museum of Fine Art,
- 028 - Antonio de Bellis - S. Agata confortata dall'angelo - Napoli, museo di Capodimonte
- 029 - Antonio De Bellis - Cristo e la Samaritana - 38 - 56 - New York, già collezione Corsini
- 030 - Antonio De Bellis - Maddalena penitente - 125 - 153 - Roma, Semenzato 1992
- 031 - Antonio De Bellis - Sansone e Dalila - 100 - 73 - Spagna, collezione privata
- 032 - Antonio De Bellis - Lotta tra Giacobbe e l'angelo - 70 - 94 - Napoli, collezione D'Antonio



01 - Antonio De Bellis - Angelo custode - Modena, collezione privata



02 - Antonio De Bellis - Santa-Famiglia - Molfetta, museo diocesano



03 - Antonio De Bellis - Apollo scortica Marsia - Sarasota, Ringling museum of art



04 - Antonio De Bellis - Orfeo ed Euridice - 135 - 96 - Lecce, collezione privata



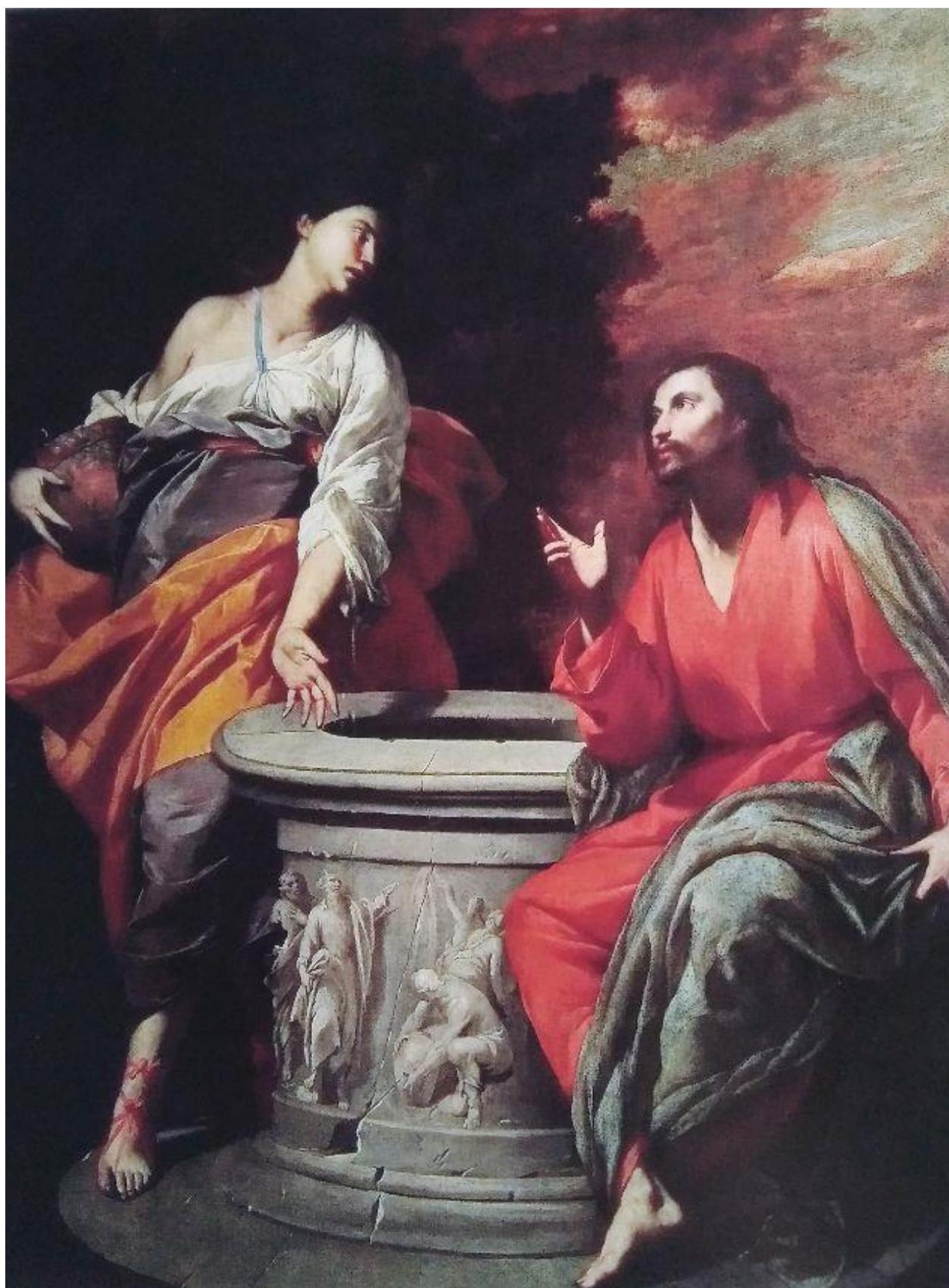
05 - Antonio De Bellis - Venere e Adone - 200 - 153 - Italia, collezione privata



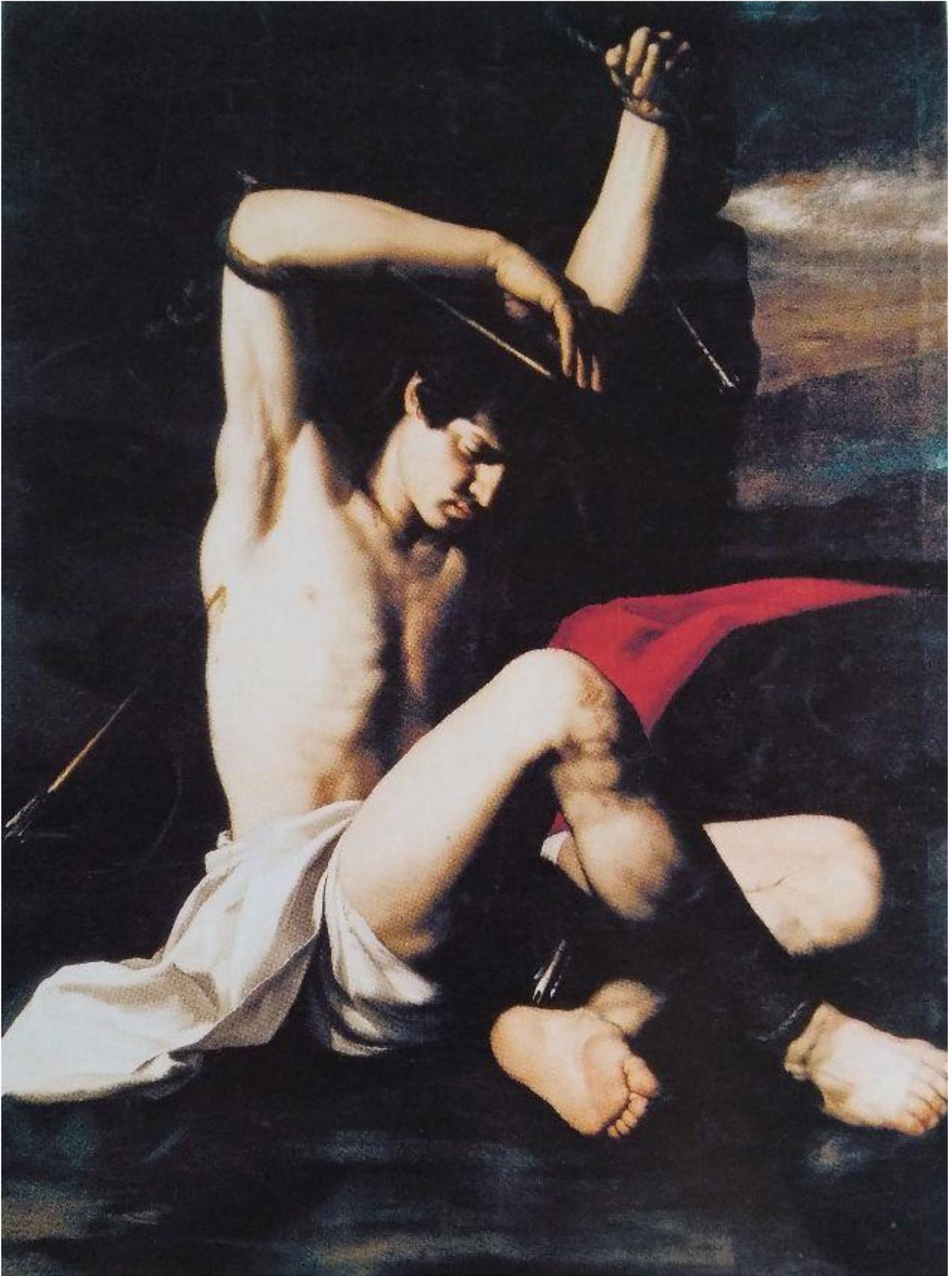
06 - Antonio De Bellis - Mosè salvato dalle acque - 91 - 131- Londra, National Gallery



07 - Antonio De Bellis - Santa Caterina d'Alessandria - 104 - 77 - Parigi, Gallerie Canesso



08 - Antonio De Bellis - Cristo e la Samaritana - 228 - 174 - Londra, collezione privata



09 - Antonio De Bellis - San Sebastiano - Venezia, collezione Pier Luigi Pizzi



010 - Antonio De Bellis - Il buon Samaritano - 128 - 151 - Italia, collezione privata



011 - Lot e le figlie - 72 - 99 - siglato in basso a destra ADB - Milano, Compagnia di belle arti



012 - Antonio De Bellis - Madonna del Rosario ed anime purganti - 210 - 140 - Napoli, museo Diocesano



013 - Antonio De Bellis - Riposo durante la fuga in Egitto - olio su rame 22 - 31 - siglato -  
Londra , Whitfield Fine Art



014 - Antonio De Bellis - Santa Caterina d'Alessandria - 100 - 83 - Italia, collezione privata



015 - Antonio De Bellis - Apollo scortica Marsia - 194 - 119 - siglato Deb e datato 1640 - Milano, collezione Koelliker



016 - Antonio De Bellis - Santa Agata - 83 - 69 - Matera, collezione D'Errico



017 - Antonio De Bellis - Compianto su Cristo morto - 113 - 159 - Solofra, chiesa di San Rocco



018 - Antonio De Bellis - Liberazione di San Pietro dal carcere - 178 - 260 – Londra  
collezione Clovis Whitfield



019 - Antonio De Bellis e Viviano Codazzi - Piscina probatica - 212 - 171 - Vienna, Dorotheum dicembre 2019



020 - Antonio De Bellis - Morte di Abele - 102 - 109 - Napoli, museo di Capodimonte



021 - Antonio de Bellis - Il buon samaritano - 94 - 116 - Napoli, museo di Capodimonte



022 - Antonio De Bellis - Il buon Samaritano - tondo diametro 57 - Milano collezione privata



023 - Antonio De Bellis - Loth e le figlie - tondo diametro 57 - Campione d'Italia, collezione Lodi



024 - Antonio De Bellis - San Carlo Borromeo visita gli infermi - documentato 1637 - 1640 -

Napoli, chiesa di San Carlo alle Mortelle



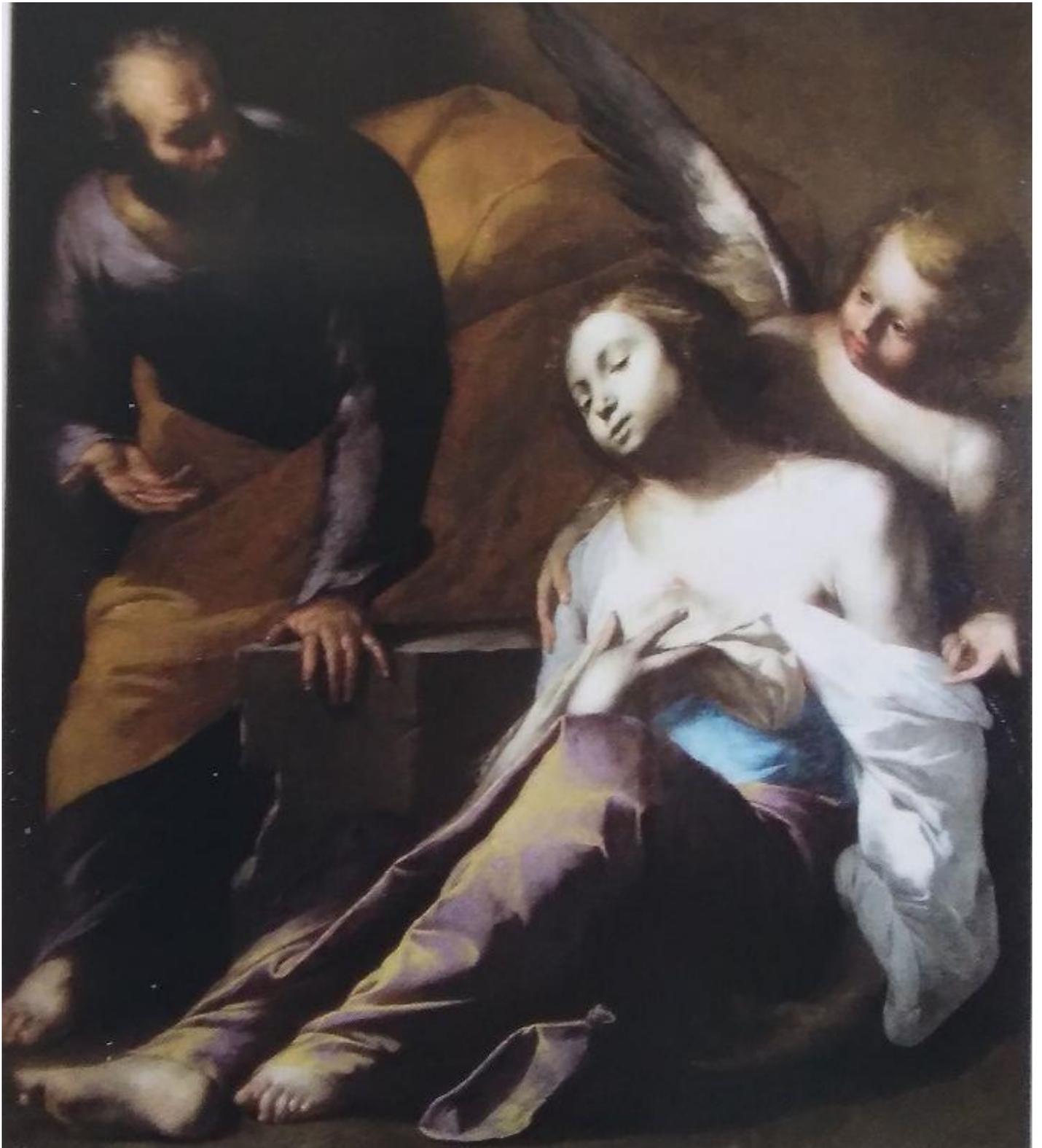
025 - Antonio De Bellis - Immacolata Concezione - 159 - 98 - Napoli, chiesa di San Carlo alle Mortelle



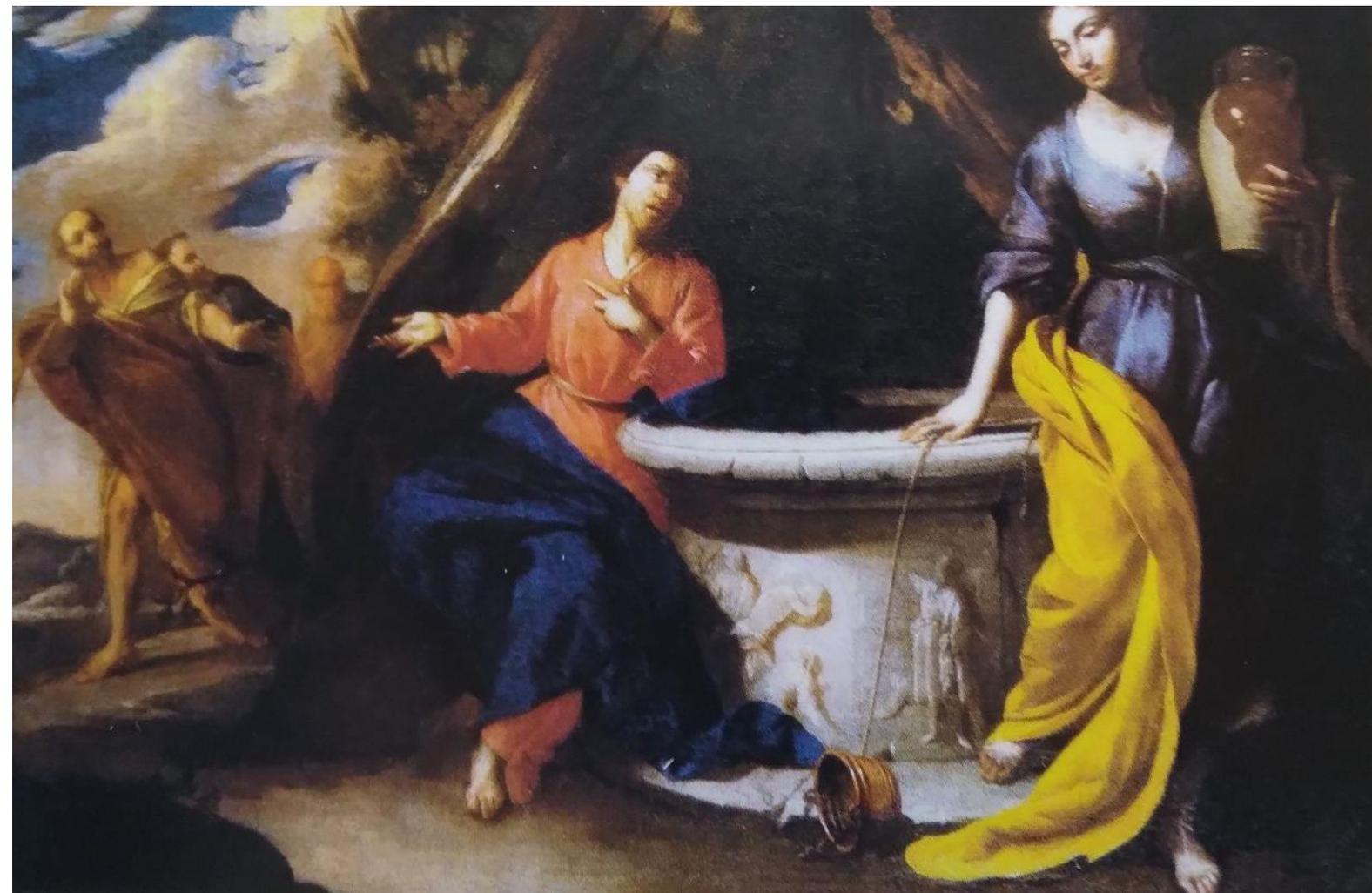
026 - Antonio De Bellis - Assunzione - 159 - 98 - Napoli, chiesa di San Carlo alle Mortelle



027 - Antonio De Bellis - Sacrificio di Noè - 101 - 128 - Houston, museum of Fine Art, collezione Kress



028 - Antonio de Bellis - S. Agata confortata dall'angelo - Napoli, museo di Capodimonte



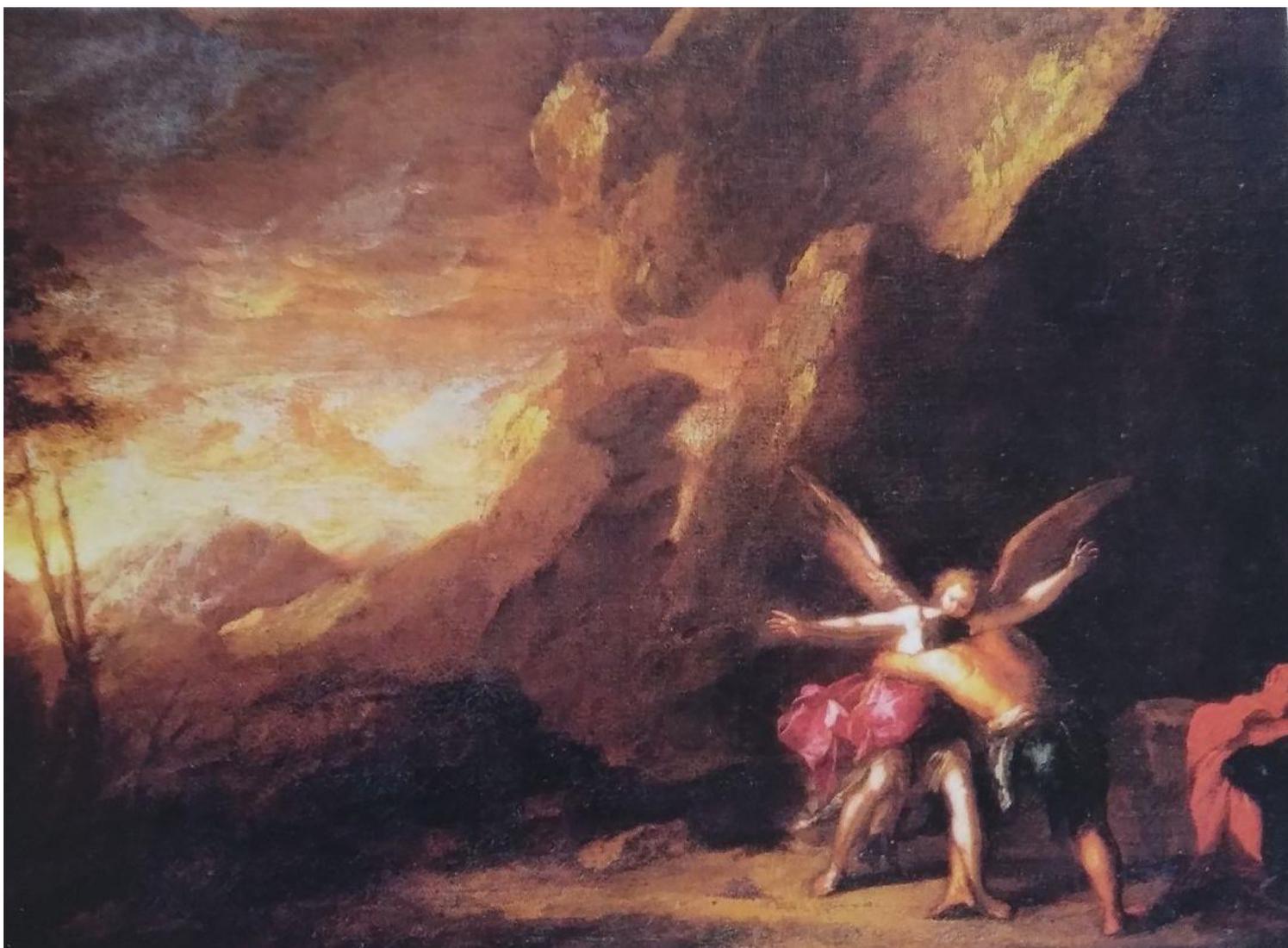
029 - Antonio De Bellis - Cristo e la Samaritana - 38 - 56 - New York, già collezione Corsini



030 - Antonio De Bellis - Maddalena penitente - 125 - 153 - Roma, Semenzato 1992



031 - Antonio De Bellis - Sansone e Dalila - 100 - 73 - Spagna, collezione privata



032 - Antonio De Bellis - Lotta tra Giacobbe e l'angelo - 70 - 94 - Napoli, collezione D'Antonio