

## PAOLO FINOGLIO, PITTORE NAPOLETANO

(Continuazione vedi numero precedente)

---

Nel 1630, la venuta di Artemisia Gentileschi sconvolse l'ambiente napoletano. Ella vi era apportatrice di un repertorio strabiliante di effetti cromatici e luminosi — distillazione femminile dell'aristocratico caravaggismo paterno — e di un così ricco campionario di sete, di velluti, di gioielli e di trine, da farne apparire subordinate, come un completamento necessario, le prospere figure. Ne fu affascinato Stanzioni; più di lontano, ne furono attratti Vaccaro e Pacecco; e Cavallino si trovò in possesso di una fra le materie prime essenziali per la sua arte squisita. Ma chi ne risentì maggiormente, per identità di temperamento e di propositi, fu proprio Finoglio, che, del resto, già da qualche anno, a Napoli, aveva presentito ed anticipato, pur nella grave suggestione battistelliana, le sinfonie coloristiche della pittrice toscana.

È proprio in quest'epoca che il fermento potenziale, ch'era già nel suo colore, prorompe a piena orchestrazione: le stoffe, splendenti di riflessi e di cangiantissimi raffinati, preziose di damascature e di trapunti, fremono di vita propria, ansiose di mostrare con incredibile realismo, la loro singolare consistenza e si tingono con una tavolozza personalissima, che va dall'aranciato, attraverso il *mordorè*, fino al mattone cupo, che si rapprende in caldi bianchi di latte e d'avorio, che svaria dal giallo-oro al verdazzurro, che realizza tutti i toni del lilla, del violaceo e del prugna, fino all'ardesia metallico.

Inizio l'esame di questa nuova attività del Finoglio con una tela che è nella Chiesa di Donna Romita (1). Rappresenta la *Ma-*

---

(1) Si trova sull'altare della terza Cappella a destra; misura m. 1.77 × 2.63 di altezza; l'unica fonte che la ricorda è il *Galante* (op. cit., p. 225) che però inesattamente la pone nella seconda cappella di sinistra e la dice di ignoto.

*donna con Santa Teresa ed un Apostolo* (fig. 10) e può definirsi una « Sacra Conversazione », tanto le figure sono avvicinate e raccolte, senza distinzione fra umano e divino.

Il Maestro ama le creature di carne, che siano evidenti a chi le guardi, con tutta la loro umanità, e che si prestino volentieri



Fig. 10. - P. FINOGLIO, *Madonna con S. Teresa ed un Apostolo*  
Napoli: Chiesa di Donna Romita.

(Fot. Ceccato)

ad indossare le meraviglie del suo guardaroba. Ed ecco che una giovinetta acerba fa da Madonna e depone intorno al collo della Santa Monaca una collana gemmata. Ella ha rinunciato al nimbo; forse sente di non averne diritto, tant'è carnale la sua giovinezza. Ma ne viene ampiamente ricompensata con la ricchezza dell'abbigliamento: camice di seta color rubino, che s'accorda con il manto



Fig. 11. :- P. FINOGLIO, *Madonna, concerto d'Angeli e Santi.*  
Napoli: Chiesa dei SS. Bernardo e Margherita a Fonseca.

(Fot. Ceccato)

d'ametista cupo, ed una sciarpa di lamato d'oro scuro, che dona perfetto risalto al suo tipo di bruna.

Com'è lontana la spirituale Madonna stanzonesca delle prime *Annunciazioni!* e come il tipo di questa giovane donna tende ad identificarsi con quello dell'adolescente finogliesco, sia esso in veste di arcangelo, di chierico o di paggetto.

Intorno al 1634, terminata la chiesetta dei SS. Bernardo e Margherita a Fonseca (1), veniva affidata al Finoglio l'incarico di dipingere il grande quadro per l'altare maggiore, con la *Vergine in gloria fra un concerto d'angeli, adorata dai Santi titolari e da S. Antonio da Padova* (fig. 11).

È la composizione sacra più ricca di figure che ci abbia lasciato il nostro autore; e, pur non rinunciando all'abitudine di trasportare tutte le grandi figure quasi su di un unico piano, egli riesce ad equilibrarle perfettamente, valendosi dell'intero campo disponibile, senza eccessive sovrapposizioni.

Su di un poggolo di nuvole spesso ed ovattato, è seduta la Madonna con il Putto in grembo, poggiando i piedi su di un nido di serafini estatici. Ai lati si dispongono gli angeli concertisti: l'arpa, il flauto, il violino ed il liuto, sostenuti dall'organo, accompagnano la voce dei due cantori di sinistra, che ne scandiscono il tempo con la mano.

Nella parte inferiore sono inginocchiati a terra i tre Santi, con la testa levata ed in atteggiamento adorante: S. Margherita, con una mano sul petto, S. Antonio con le braccia protese, e S. Bernardo che stringe al petto gli strumenti della Passione.

Nello sfondo aperto di campagna fiammeggia l'ultimo bagliore del tramonto.

Le figure sono tutte studiate con eccezionale accuratezza, senza alcuna disuguaglianza, e tutte riescono ad esprimere in pieno i sentimenti loro assegnati. Per quanto trasporto fervoroso c'è nel gruppo dei Santi, per tanta dolce serenità aleggia nel gruppo divino. La magnifica testa di S. Bernardo, dalla soffice barba grigio-

---

(1) Cfr. GALANTE, op. cit. p. 402 e la bibliografia indicatavi, notando però che egli ricorda per confusione sull'altare maggiore un quadro del De Matteis, che è invece nella terza cappella di sinistra, e non nomina questo, che certamente dovette essere eseguito proprio per la Chiesa.

La tela misura m. 2,43 × 3,70 di altezza. Presenta zone di vernice ossidata: il manto della Vergine, i capelli dell'angelo cantore di sinistra e la mano in ombra di S. Bernardo.

bionda, trae la sua forza dalla nobile solidità dell'impianto, senza virtuosismi riberiani di contrasti chiaroscurali o di minuzie analitiche. Il Putto è il più gentile di quanti n'abbia dipinti Finoglio. Gli affascinanti adolescenti, trasognati nella musica, ricordano, specie nel gruppo di destra, l'agghindata e dolce nostalgia caravaggesca di Francesco Cozza. La luce, costretta dalla disposizione simmetrica delle figure, a mutar sorgente, cade perpendicolare dall'alto e modella torsi e tornisce braccia e dà vita a mani ed a piedi, costruiti di solo colore. Mai Artemisia riuscì a dipingere immagini di tanta severa bellezza!

E la policromia non è da meno. L'effetto freddo e ritagliato di qualche azzurro e dello scarlatto del manto della Madonna e del citarista è dovuto più che ad altro all'ossidamento della vernice. Altrove il pittore raggiunge una suprema eleganza d'accostamento di tinte, così nell'abbigliamento della Santa in raso avorio con gonfie maniche *mordoré* e manto di velluto oro vecchio, così nei ricchi lilla e viola delle tuniche angeliche, così nel mirabile marrone del manto del cantore e nella tonaca del Santo francescano.

Dopo il 1634, per la Cappella Buonaiuti, in S. Lorenzo Maggiore, il maestro eseguì la pala d'altare con l'*Immacolata Concezione* (1) (fig. 12). La Madonna — che ha ormai definito il suo tipo di bruna bellezza meridionale, dal pesante casco di capelli increspatis — appare in piedi sulla mezzaluna, occupando quasi tutta l'altezza del quadro, con le mani e la testa un po' sollevate, estatica e come stupefatta dal richiamo divino. Sotto i suoi piedi è il solito nido di serafini, che ormai si ripeterà senza varianti, anche nei quadri pugliesi. Ai lati, seguendo i contorni dell'aureola dorata, le fanno corteggio simmetricamente due giovani angeli, che volano portando fiori, e due coppie di putti nudi, seduti sulle nuvole, che reggono la palma e l'olivo. In basso, illuminati dal sole e dalla luna, i simboli della Purità.

È proprio un balletto mistico! La luce irrompe violenta da un proiettore nascosto fra le quinte, a sinistra; i giovani mimi fanno

---

(1) La tela si trova ora nella sagrestia, sulla porta d'ingresso. Misura circa m. 1,80 × 2,30 di altezza ed è firmata sulla base della fontana, in basso a destra: «... US FINOGLIO P». Fu restaurata a cura del Prof. Sergio Ortolani, a cui debbo la fotografia pubblicata.

prodigi per non muoversi dalle difficili pose studiate; i costumi sono sontuosi e nuovi di zecca: la lunga veste di Maria, color avorio, leggera, ma con la rigidezza cartacea del taffetà, è stata appena indossata, com'è visibile dai segni, secondo cui era accu-



Fig. 12. - P. FINOGLIO. *Immacolata Concezione*.  
Napoli: Chiesa di S. Lorenzo.

(Fot. Gab. Pinacologico, Napoli)

ratamente piegata. Su di essa si drappeggia con grazia sapiente il velo giallino ad incorniciare il collo, il pesante mantello di raso ardesia, con maggior ricchezza sulle braccia.

Gli angeli ripetono il costume dell'annunziatore di S. Maria della Salute, con tunica a tracolla, per lasciar scoperta gran parte

del petto, con sboffi alle braccia ed alle cosce, fermati da gemme. Sospesi ad un filo invisibile, essi battono le ali di cartone dipinto per simulare il volo e per dar modo alle seriche vesti di gonfiarsi in mille pieghe, illuminate da riflessi.

Ed anche qui la scelta dei colori è di raro buon gusto: giallo oro e violaceo cangiante in lilla; e nessun elemento di contrasto, nè freddi azzurri, nè scarlatti insorditi da vernici, turba la bella sinfonia policroma.

E siamo all'ultimo quadro eseguito in Napoli dal Finoglio, fra quelli finora noti: il *S. Pietro che consacra vescovo S. Celso* del Duomo di Pozzuoli (1) (fig. 13). In questa grande tela il pittore ritorna al suo gusto primitivo di affollare molte figure in piani addossati. L'apostolo scalzo grandeggia a destra, nell'atto d'imporre la mano sulla testa del consacrando, che è in ginocchio a sinistra, di fronte, con le mani conserte e la testa un po' china. Due giovani chierici, intenti alla funzione, reggono la mitra ed il pastorale, con simmetria di atteggiamenti. Queste sono le figure necessarie alla rappresentazione. Del tutto superflua appare la presenza delle comparse di terza fila, semi assorbite dall'ombra, e che invano si sforzano di simulare la folla, disponendosi negli spazi lasciati liberi dai protagonisti. Si giustifica soltanto lo spiritoso atto del fanciullo curioso, che, nell'estrema sinistra, fa capolino sotto il lembo della cotta, per non perdersi lo spettacolo.

La pittura è ricca di colore: verde oscuro nella veste di S. Pietro, arancio cupo nel manto, rosso ed oro nel piviale del Vescovo. Ma tutto s'attenua di fronte allo splendore dei bianchi. La luce irrompe, come sempre, dall'alto a sinistra, modella le teste dei chierici, quella troppo segnata dell'Apostolo, poi scende flui-

---

(1) Il quadro dovette essere eseguito verosimilmente fra il 1636, data posta nell'epigrafe dedicatoria dell'altar maggiore, ed il 1646-47, epoca in cui vennero terminati i lavori di abbellimento del coro della Cattedrale. A questo periodo risalgono, infatti, la maggior parte delle pitture che vi si trovano. Cfr. R. ANNECCHINO, « *I restauri artistici del Duomo di Pozzuoli* » in Boll. Flegreo, Anno IV (1930) fasc. I-II pp. 27-30.

La tela è situata a sinistra, in alto, nel coro. Misura ad un dipresso metri 2 × 3,20 di altezza. È firmata in basso, a destra: « P.o Finogli... ».

Presenta larghe zone di vernice ossidata, che si è rappresa, come uno schermo di vetro ingiallito, sulle vesti azzurre di S. Pietro e sul rigido stolone dorato del piviale.

Anche questa fotografia debbo al gentile interessamento del Direttore della Pinacoteca del Museo Nazionale di Napoli.

dissima, attraverso la cascata di piegoline, fino al pezzo di bravura realistica del quadro: la testa e le mani del consacrando ed il suo camice increspato, che vien fuori dalla nicchia ombrosa del piviale,



Fig. 13. - P. FINOGLIO. *S. Pietro consacra Vescono S. Celso.*  
Pozzuoli: Duomo.

(Fot. Gab. Pinacologico, Napoli)

con lo scrosciare festoso di una spuma di mare. Ecco Finoglio virtuoso di « natura morta »!

Nello sfondo, quale notazione meno che accessoria, a stento s'intravedono l'arco di una navata ed una fuga di pilastri.



\*  
\*  
\*

Numerose, quasi quanto in Napoli, sono le opere lasciate dal Finoglio in Puglia. Alcune certamente eseguite in Conversano, durante la lunga permanenza nel castello degli Acquaviva; altre o da qui inviate in vari luoghi della regione o da Napoli, durante i suoi frequenti periodi di ritorno nella metropoli.

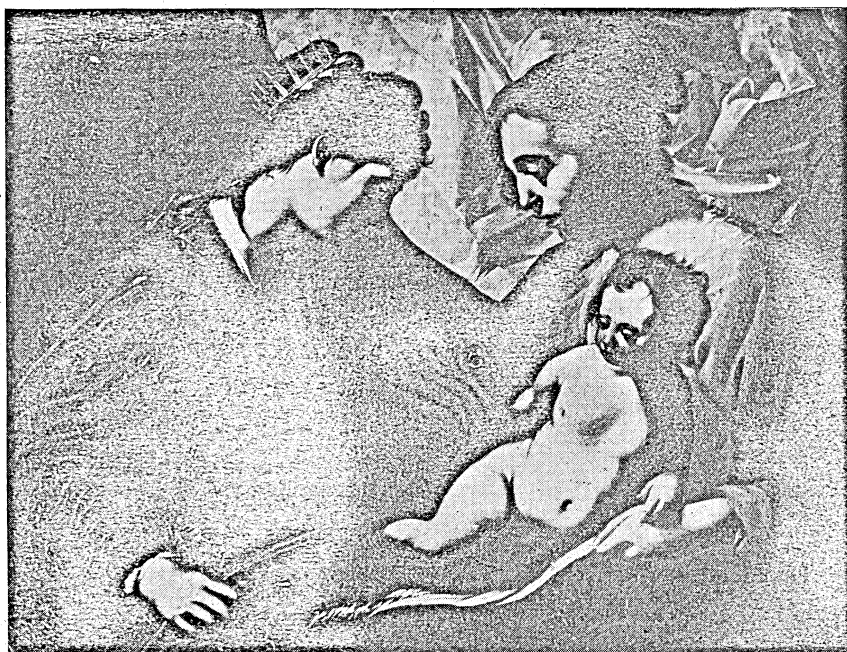


Fig. 14. - P. FINOGLIO. *Nozze mistiche di S. Caterina.*  
Bari: Pinacoteca Provinciale

(Fot. Gab. Pinacologico, Napoli)

Per la grande affinità stilistica che questi dipinti presentano con il gruppo napoletano ora esaminato, si possono tutti considerare posteriori per lo meno al 1630. Quelli segnati al 1650 sono i più tardi, e tali si sarebbero considerati anche senza la datazione, per la malcelata fiacchezza, che la senilità incipiente introdusse nella maniera del pittore. Altri elementi, per tentare una cronologia durante questo ventennio di operosità, non risultano, sì che non mi resta che andare esaminando i dipinti pugliesi secondo il criterio topografico.

Nella Pinacoteca provinciale di Bari è una tela con le *Nozze di S. Caterina* (fig. 14). È uno fra i pochissimi quadri di piccole dimensioni e con mezze figure, che ci sia pervenuto del Finoglio (1). Ma se ne avvantaggia la scena per un più tenero senso di familiarità: la Madonna e la Martire sono di fronte una all'altra, intente alla mistica cerimonia, con la semplicità di due dolci sorelle, che trastullino il fratellino, affidato alle loro cure.

L'eccessiva violenza del chiaroscuro — certamente accresciuta dal degradare delle terre — taglia crudamente le carni, immergendo nell'ombra spesso le zone intermedie, così che a stento possiamo scorgere il giuoco delle mani ed il malizioso sorriso di Caterina, all'atto con cui il Fanciullo di tanto sopravanza la sua infanzia.

Pur essendo accordato su di un solo tono di colore, il quadro è ricco di materia cromatica; l'ocra calda e trasparente dell'epidermide rasata delle giovani creature armonizza con il bruno ed il giallone delle vesti di velluto e con le pesanti capigliature castane, sfumate in delicate pelurie. E su tutto crepita di bagliori dorati il drappo di seta fruscante, che, alla maniera di Orazio Lomi, vivifica il fondo tenebroso.

A Monopoli esistono due quadri del Finoglio.

Nella Cattedrale, sulla parete della navatella di destra, è una grande tela con la *Battaglia di Clavijo* (fig. 15): S. Jacopo di Campostella, in groppa al suo cavallo bianco-pezzato, carica gli infedeli, con la spada levata, calpestando i caduti e sgominando i fuggiaschi. Ma la lotta non turba la grave serenità del suo viso, nè provoca disordine nelle eleganze del suo abbigliamento. Soltanto il terribile destriero pare invasato dal furore della mischia; e di lui sono terrorizzati i saraceni, forse più che degli stessi angeli, armati di spade infuocate.

Anzi che una pala d'altare, questa mi sembra una tavola a colori di una colossale agiografia, e come tale presenta innegabili qualità decorative: il santo Eroe è davvero il centro della scena; la vittoria è tutta sua, chè i guerrieri del seguito sembrano gli impassibili spettatori di un torneo. Pure la felice disposizione delle

---

(1) Nella *Guida della Pinacoteca Prov. di Bari*, pubblicata a cura del prof. M. Gervasio (Molfetta 1936, pp. 209-13) è contrassegnata con il N° 254. Misura m. 1,13 × 0,90. Se ne ignora la provenienza. Nel vecchio inventario, compilato nel 1903 da M. Mayer, quando parte dei quadri dell'attuale pinacoteca erano nel Museo archeologico, è giudicata una copia, forse guercinesca,

figure non numerose, l'intrecciarsi delle membra e lo sveltare degli stendardi, nel fondo, sorpassano la rappresentazione dell'episodio singolare, per darci quasi l'illusione di una battaglia di masse.

La policromia è sgargiante. E se nell'alto le tuniche angeliche, di scarlatto cangiante in giallo, squillano troppo, meglio si fondono



Fig. 15. - P. FINOGLIO. *Battaglia di Clavijo*.  
Monopoli; Cattedrale.

(Fot. Ceccato)

nell'atmosfera dorata le tinte dell'abbigliamento del Santo: il gonnellino di prezioso broccato in bruno ed oro con il manto di rubino, specchianti nell'armatura; le calze lilla con il drappo corrisella di seta verde. Minuziosa come sempre è la descrizione dei particolari ornativi.

Di ben diverso valore appare invece il quadro con la *Madonna ed il Putto, adorati da S. Eligio e da S. Trifone*, nella Chiesa di S. Angelo (1) (fig. 16). La costruzione della scena è tradizionale:



Fig. 16. - P. FINOGLIO. *Madonna e Putto con i Santi Trifone ed Eligio*.  
Monopoli: Chiesa di S. Angelo.

(Fot. Gab. Pinacologico, Napoli)

(1) La tela si trova sull'altare della prima capp. di destra.

Il prof. L. Russo-Minerva, in *Gazzetta del Mezzogiorno* di lunedì, 12 aprile 1937, pubblicò alcune interessanti notizie intorno ai dipinti della Chiesa di S. Angelo di Monopoli, desumendoli da un cod. cartaceo, custodito nel palazzo comunale, opera manoscritta del monaco paolotto Luigi Corona, che scriveva probabilmente nei primi decenni del '700.

la Madonna in alto, verso sinistra, seduta di tre quarti su di un tronetto di nuvole, aureolata di putti e di serafini. I Santi, in basso, rapiti allo spettacolo della divina apparizione. È davvero un quadro pervaso di ingenuo fervore! La più bella figura, S. Trifone, ha tolto l'aspetto ad un villico del luogo (« figure pigliate da originali a suo capriccio », commenta il cronista); e l'umile raccoglimento, l'espressione implorante e l'atto delle ruvide mani conserte, proprio s'addicono alla schietta fede dei più semplici. Le oche, che gli razzolano al fianco, più che un attributo della sua santità, sembrano un simbolo del suo lavoro nei campi. Col suo sguardo si collegano il gesto concitato del Bambino e lo sguardo della Madonna, umanamente materna.

A sinistra, il Santo dottore — tipico vescovo finogliano — non sa più distrarre gli occhi dalla visione divina, per riprendere la lettura interrotta.

La luce, come sempre, sgorga in alto a sinistra. E, pur senza dar luogo ad eccessivi contrasti, sottolinea l'impianto diagonale della composizione; trae effetto dalla posizione di spalle del Vescovo, rimbalzando dalla fronte alla mano, al libro, alla gamba distesa e dando luogo a squisiti mezzitoni nelle parti ombreggiate del camice.

E in questa luce vespertina, che conferisce alla scena un senso di mistica pace, l'esuberante policromia del pittore riesce a fondersi mirabilmente: l'amaranto della veste di Maria con il manto verdazzurro; il vinato del piviale con la fodera lilla e lo stolone d'oro vecchio; il rosso focato del giubbone del Santo contadino con il nero matto dei calzoni succinti, con il ramato lustro della sua epidermite bruciata.

L'albero solitario e la lontana collina, che si stagliano contro il chiarore dell'orizzonte; creano uno sfondo di malinconica poesia.

---

Dal cronista monopolitano apprendiamo che il quadro proviene dalla soppressa Chiesa locale dei Paolotti, dove « la cappella di S. Trifone... fu eretta a spese del medesimo convento, in occasione che li bruchi, altrimenti detti cavallette, ogni anno consumavano le campagne, pigliandosi (dai monaci) per avvocato detto Santo... » Infatti, dietro la figura del titolare, si scorgono alcuni di questi voracissimi insetti.

Ed altrove: « Il padre Nicola Palumbo... si fece dipingere il quadro dall'eccellentissimo pittore Paolo Finoglio, fiorentino, (?) fatto venire in queste parti dal Conte di Conversano Don Geronimo Acquaviva, che morì in Spagna, e n'ebbe dal Convento detto artista in parte delle sue fatiche imprezzabili docati 120, avendone rilasciati altri ducati 30 per elemosina.

Si vedono in detta opera tre figure inestimabili, cioè quella del riferito S. Trifone, quella di S. Eligio e quella della Madonna, pigliate da originali a suo capriccio, com'era solito dipingere detto pittore ».

E siamo finalmente giunti a Conversano.  
Sull'altare maggiore dell'antica Chiesa di S. Benedetto, la tela con i *Santi Benedetto e Savino* (fig. 17) può considerarsi il più

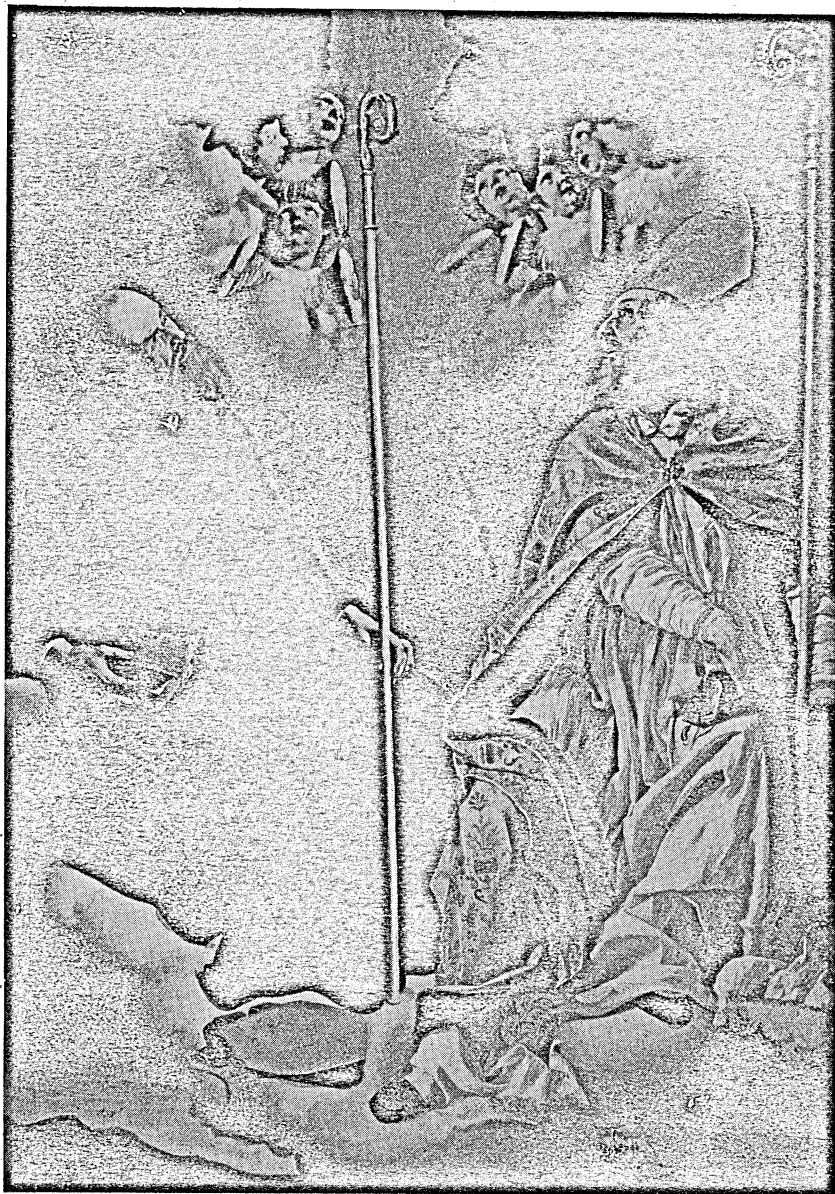


Fig. 17. - P. FINOGLIO. *I SS. Benedetto e Savino*. - Conversano: Ch. di S. Benedetto.

(Fot. R. Soprintendenza, Napoli)

bel quadro sacro che il nostro pittore abbia dipinto nel feudo degli Acquaviva (1). Dirò subito che la composizione pecca di eccessiva simmetria nella posizione dei due Vescovi, seduti di tre quarti e con la testa levata e nel parallelismo dei pastorali, fra cui quello mediano appare quasi come un asse verticale per la distribuzione della scena. Ma la superba pienezza di colore ed il completo dominio degli effetti di virtuosismo realistico ci ripagano ampiamente di quelle imperfezioni compositive: nell'insieme gravemente basso di tono, contro il giallo caldo del fondo e presso l'umile tonaca oscura di Benedetto, la figura di Savino risplende di bagliori fiabeschi, grondante liquida luce nelle pieghe frementi del camice, nello sfarzoso piviale damascato d'oro su argento, con riflessi di opale e di madreperla:

I due Santi vegliardi sono nobili figure solidamente costruite: le loro teste riberbiane nell'impianto e nella cura analitica dei particolari, si son già liberate dei contrasti eccessivi di chiaroscuro e di colore, chè il giallo-bruno dell'epidermide morbidamente degrada nel biondo argenteo della barba setosa. Le mani nervose palpitano di vita, come gli sguardi rapiti. Il numero limitato delle figure, spaziate con giusto equilibrio, fa modo che non riesca uggioso il decorativismo profuso.

Come nell'*Immacolata* di S. Lorenzo, la luce piove dall'alto, attraverso l'orifizio di nuvole, vibrante delle ali dei serafini.

Ma è nella Chiesa dei Santi Cosma e Damiano che si raccoglie la maggior parte delle opere sacre dipinte dal Finoglio in Conversano: cinque pale d'altare ed un ciclo d'affreschi. Bisogna però subito avvertire che, contrariamente a quanto si possa pensare, le tele sono anteriori agli affreschi, perchè alla decorazione della Chiesa si attese in tempi successivi e non in base ad un piano prestabilito (2).

---

(1) La tela misura m. 1,74 × 2,50 di altezza. Era in cattivo stato di conservazione, assai logora e sfilacciata in basso ed inchiodata su di un assito di legno, con una striscia di tela, grossolanamente ridipinta, sovrapposta tutto intorno all'orlo. Attualmente è in restauro presso la Mostra della Pittura Napoletana del '600, '700 ed '800, dove sarà esposta al pubblico.

(2) Gli affreschi, infatti, di cui ci occuperemo più tardi, sono datati al 1650, mentre le tele, assai migliori del quadro di Tricase, datato alla stessa epoca, sono molto simili a quelle dell'ultimo periodo napoletano e possono perciò giudicarsi eseguite nel decennio 1636-46. Esse non sono tutte di egual misura, benchè differiscano soltanto di centimetri; hanno cornici diseguali, fra cui, quella dell'ultimo altare di destra — che è la più bella — a differenza delle altre, è

La tela sul primo altare di destra rappresentava il *Martirio dei SS. Medici*. Dico rappresentava perchè essa è tanto logorata, che poco ancora se ne distingue. Con sforzo, attraverso le gravi lacune, ho potuto tentare di ricostruirne la scena: a sinistra, in primo piano, è inginocchiato di fronte uno dei Martiri, in camice bianco. Un manigoldo si china ad annodargli la benda sugli occhi. A terra è il cadavere dell'altro Santo, già martirizzato. A destra, un robusto carnefice seminudo, che impugna la daga. In secondo piano, a sinistra, un gruppo di pietosi astanti, dietro cui appare un alabardiere a cavallo.

Sul secondo altare di destra è una tela con *S. Domenico che ridona la vista ai ciechi* (fig. 18): il Taumaturgo è in piedi, di tre-quarti, sulla riva di un fiume, quasi nel mezzo della composizione, con le mani congiunte e lo sguardo levati verso il cielo. Tutt'intorno si agita la concitata folla dei supplicanti; un miracolato si prostra a baciare i piedi del Santo, altri tendono le mani, altri ancora avanzano a tentoni nell'acqua, spalancando le palpebre spente. A sinistra un soldato, con corazza ed elmo bruni, si curva in avanti, impugnando la lancia. Nel fondo, a destra, sull'altra riva, degradano rocce scoscese, alternate con ciuffi di vegetazione. A sinistra, in una lontana pianura, è una compatta schiera di cavalieri, resa puerilmente, a simiglianza di una muraglia arcuata. Nel cielo verdazzurro si sfioccano le nuvolaglie chiare.

La figura del Santo, che domina incontrastata, per il realismo plastico del panneggiato, imbevuto di luce, vale tutto il dipinto. Nel tipo, nell'espressione e nei particolari essa ricorda tanto il S. Domenico della lunetta di S. Martino, da non poter essere considerata di troppo posteriore. Fra le figure accessorie, qualcuna è alquanto fiacca. E la disposizione in piani successivi, imposta dalle esigenze della narrazione, contro il gusto consueto del pittore, le ha rese un po' estraniare fra di loro.

---

incastrata nel muro. Inoltre, una soltanto narra dei Santi titolari della Chiesa, non riferendosi le altre neanche a Santi particolarmente venerati in Puglia o in Casa Acquaviva. Probabilmente dovettero essere eseguite parte in Conversano, parte forse in Napoli, dietro commissione del feudatario, ed in un primo tempo raccolte nelle sale del Castello, con gli altri quadri di sicura provenienza napoletana, che ancora oggi costituiscono la bella collezione di proprietà Ramunni.

È infine da notarsi che il quadro dell'altar maggiore, che rappresenta proprio i Santi Cosma e Damiano, è il più piccolo di tutti e deve attribuirsi ad un ignoto e mediocre pittore veneteggiate, anteriore al Finoglio.



Tuttavia la composizione non manca di movimento e di spazialità.

La policromia si mantiene sobria, dominata com'è dal contrasto di bianco e nero, offerto dall'abito del Santo. Abbondano

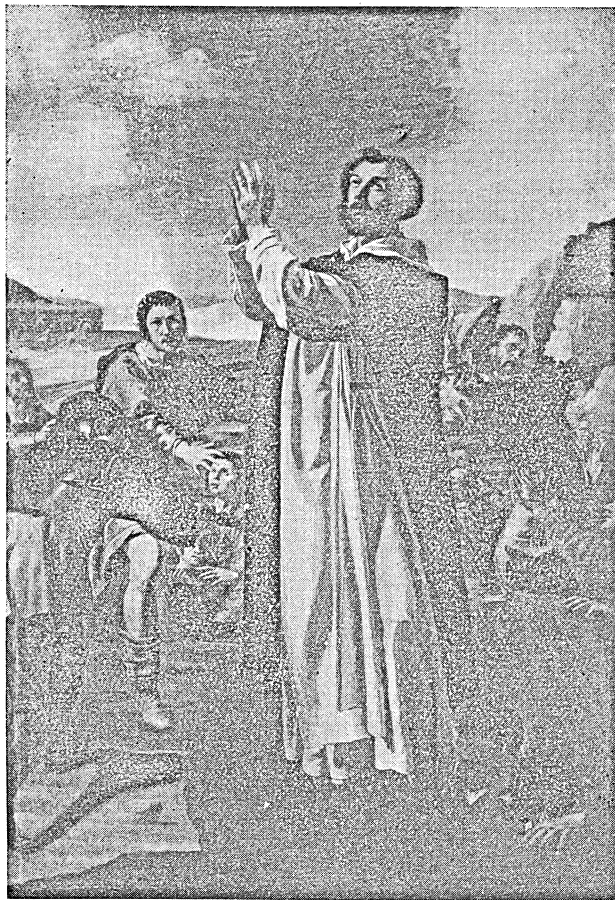


Fig. 18. - P. FINOGLIO. *Miracolo di S. Domenico.*  
Conversano: Chiesa dei SS. Cosimo e Damiano

(Fot. R. Soprintendenza, Napoli)

i giallo-oscuro nelle vesti dei ciechi, nel gonnellino del soldato. L'unico squillo di colore è dato da una manica scarlatta, che si sporge da destra.

La tela dell'ultimo altare di destra, che rappresenta la *Ma-*

*donna col Bambino, adorati da S. Rosa da Viterbo* (fig. 19) è liberamente esemplata sul bel quadro della Chiesa di S. Angelo in Monopoli. Il gruppo divino vi è presso che identico, variato soltanto nell'atto di Gesù, che porge una ghirlanda, e negli atteggi-



Fig. 19. - P. FINOGLIO. *Madonna con Putto e S. Rosa da Viterbo*.  
Conversano: Chiesa dei SS. Cosimo e Damiano.

(Fot. Ceccato)

giamenti dei putti vivaci, intenti a giuocare a nascondino. La Santa, che indossa il saio, con una pezzuola giallina sulla testa, è inginocchiata al posto di S. Trifone ed anche essa solleva i grandi occhi adoranti, nello stringere al fianco un mazzo di fiori. Manca

il Santo Vescovo, ad equilibrare il primo piano della composizione; ma egualmente le figure si dispongono nelle direttive oblique della luce. In più c'è la coppia dei ragazzi alati, abbigliati di celeste e di lilla e spargenti fiori, tolta quasi di peso dal gruppo angelico dell'Immacolata di S. Lorenzo in Napoli.

In fondo, a sinistra, nell'ampia distesa di collinette degradanti verso il mare luminoso, è una città, in cui grandeggia una basilica in fiamme.

Anche la policromia ricorda molto la tela di Monopoli, nel tono generale e nelle raffinate tinte delle vesti di Maria, che qui, anzi, son rese con maggior ricchezza di riflessi serici. Ma, nel paragone, questo quadro di Conversano risulta un po' inferiore al modello, per una certa nettezza tagliente dei contorni, sottolineata nelle parti nude perfino da un perimetro oscuro, e per una descrizione eccessivamente minuta ed evidente dell'architettura del fondo.

Sul primo altare di sinistra è una tela che rappresenta un *Miracolo di S. Antonio da Padova* (fig. 20): due vigorosi giovani seminudi sostengono il corpo del resuscitato, che, aprendo gli occhi al richiamo divino, scagiona il vecchietto accusato a torto. Questi è inginocchiato, ancora con le mani legate; e sulla sua testa si posa la mano del Santo, che gli sta dappresso in piedi. Nell'estrema sinistra è il magistrato, in zimarra rossa, con mantelletta d'ermellino e tocco di martora ed un vecchio astante.

Tanti anni sono trascorsi e Finoglio è ancora sotto la suggestione degli schemi battistelliani, chè, a modello della scena egli ha tolto la tela, eseguita dal maestro, in Napoli, per la Chiesa di S. Giorgio dei Genovesi (1).

La composizione presenta, infatti, la medesima monumentalità d'impianto e, forse, s'avvantaggia su quella del maestro per un ritmo più serrato: disposta su due piani trasversi e paralleli, essa riesce ad equilibrarsi perfettamente per il gravitare della figura centrale verso il gruppo dei nudi in primo piano. Ed il rapido collegarsi degli sguardi e dei cenni, conclusi in un cerchio ideale, le danno immediatezza d'espressione e potenza drammatica.

---

(1) La tela si trova sul secondo altare di sinistra. Finoglio certamente ha dovuto ricordarla, perchè, pur variandone l'aggruppamento e rinunciando all'immagine più tipicamente battistelliana, che vi era in essa, l'angelo, che vola in alto, ha ripetute figure presso che simili ed atteggiare nell'istesso modo.

La plastica vigorosa dei nudi, l'estrema sobrietà della policromia — che oltre nella porpora del magistrato, non trova altra concessione che nelle brache giallette della figura giacente — e lo sfondo oscuro sottolineano il dramma, eludendo ogni elemento che possa distrarre l'osservatore.



Fig. 20. - P. FINOGLIO. *Miracolo di S. Antonio da Padova*.  
Conversano: Chiesa dei SS. Cosimo e Damiano.

(Fot. Gab. Pinacologico, Napoli)

Analoga costruzione su piani trasversi ha la tela del secondo altare di sinistra: il *Battesimo di Valeriano* (fig. 21). La figura del battezzante che, con ampio gesto, versa l'acqua da un'anfora d'oro, occupa tutta la metà del dipinto. Gli sposi sono in ginocchio; Valeriano china il capo e raccoglie le mani sul petto; Cecilia, inghir-

landata di camelie e di gigli, solleva lo sguardo e le mani congiunte.

Qui il dramma dovrebbe dar posto al misticismo. Ma la religiosità del nostro pittore, incapace di astrazione, è un aspetto



Fig. 21. - P. FINOGLIO. *Battesimo di Valeriano*.  
Conversano: Chiesa dei SS. Cosimo e Damiano,  
(Fot. Gab. Pinacologico, Napoli)

puramente formale. Ed ecco che, pago di aver concentrato nel retorico rapimento della Santa il non sentito fervore, egli s'abbandona tutto al richiamo della materia plastica e cromatica. Le forme monumentali si vestono delle consuete stoffe preziose, frementi e luminose, intricate di pieghe contorte e di cocche sbuffanti sulle

spalle, e gli oggetti si coprono di un decorativismo diligente e profuso.

Il sorriso malizioso del paggetto inginocchiato di spalle mette ancor più in evidenza la finzione mistica, come le figure del fondò, assenti e superflue alla scena, anche se nobilmente realizzate, quale quella del diacono, che regge il cero con l'atto marziale di un alabardiere.

Ma il vecchio vescovo, magnifico sosia del S. Martino della Certosa, ha tutta la maestosità necessaria al Sacramento che amministra.

La policromia è assai più variata che nella tela precedente; balzano in primo piano il bianco argentato del camice del battezzante e l'avorio lucido del manto del ragazzo, sull'accordo profondo del verde oliva, dell'amaranto, del marrone, del violetto, negli abiti degli sposi, sulla porpora del piviale, sul rosso focato delle mozzette degli assistenti, sull'effetto bicolore della bella abside del fondo, architettata alla napoletana, in mattoni e pietra viva.

Ma fra le tante opere dal Finoglio eseguite, dietro commissione del conte di Conversano, il posto d'onore spetta alle dieci grandi tele, con *episodi della Gerusalemme liberata*, destinate al maggior salone del castello (1). Un ciclo monumentale, ricordato appena dagli scrittori (2), che costituisce l'unico saggio di pittura profana, lasciatici dal maestro, ed il cui interesse trascende l'opera e la persona sua, per estendersi alle caratteristiche del gusto di un'epoca e di una regione.

Assai frequenti sono state, nei secoli XVII e XVIII, le illustrazioni pittoriche tratte dal poema del Tasso, ma nessuna fra esse — fatta eccezione per gli affreschi, che Angelo Mozzillo eseguì nel 1787 in un palazzo di piazza del Mercato, in Napoli, che sono per altro d'intenti unicamente decorativi — appare così vasta e completa e soprattutto tanto aderente allo spirito stesso del poema.

(1) Le tele sono di due formati: le più grandi misurano  $2,95 \times 2,57$  di altezza; le altre m.  $2,31 \times 2,57$  anche di altezza. Sono in discreto stato di conservazione ed hanno cornici originali.

Dopo che l'ultimo restauro ebbe diviso il grande salone in due ambienti, le tele sono state distribuite in varie sale del castello.

(2) Va fatta eccezione per l'entusiasta descrizione, che, nella citata Guida del castello di Conversano, ne ha fatto un erudito locale, celatosi sotto il pseudonimo di Norbanus Appulus. In essa (pp. 41-44, 54-61, 62-65, 69 e 73-74) si troveranno diligentemente indicati i versi del poema, che ispirarono i singoli episodi.

Al Finoglio, non digiuno di cultura letteraria, nell'adolescenza intenta agli studi, e, credo, anche in seguito, la *Gerusalemme* aveva dovuto fare una profonda impressione. Nella natura del Tasso, in cui il misticismo programmatico è continuamente intorbidito dall'esuberanza sensuale e messo da parte, nei momenti più felici, dall'ansia di abbandonarsi alle fantasie del sogno, il pittore dovè scorgere il riflesso della propria natura. E gli avvenne così



Fig. 22. - P. FINOGLIO. *Rinaldo ed Armida*  
Conversano: Castello.

(Fot. Ceccato)

di dar vita ad un mondo leggendario, schiettamente barocco, ridondante, colorito, spesso artificioso, ma sempre appassionatamente drammatico.

Il gruppo più numeroso ed anche meglio riuscito è quello relativo agli *Amori di Rinaldo ed Armida* (figg. 22-23-24): sono quattro tele, che, se pur divise materialmente dalle cornici appaiono intimamente legate, nella serrata narrazione, come una serie di giganteschi fotogrammi, per l'unità dell'ambiente e della luce.

Nel primo episodio Rinaldo giace nel grembo dell'incantatrice e la contempla affascinato, mentre « ella del vetro a se fa specchio ». Carlo il danese ed Ubaldo spiano, nascosti nella selva. Nel secondo episodio i due guerrieri si mostrano all'eroe per richiamarlo ai suoi doveri di soldato. Nel terzo, invano l'implorante Armida si sforza di trattenere l'amante. Nel quarto, si distacca dalla riva la barca con i guerrieri, guidati dalla Fortuna, mentre la Maga s'abbandona ad imprecazioni e minacce.



Fig. 23. - P. FINOGLIO. *Rinaldo si congeda da Armida.*  
Conversano: Castello.

(Fot. Ceccato)

Le scene sono riprodotte con la maggiore fedeltà, senza tralasciare alcun particolare descrittivo. Anzi, allor che lo richiedeva la verosimiglianza dell'azione, sono introdotti nuovi personaggi, come i due scultorei barcaioli, anch'essi partecipi del dramma dell'addio, nella scena della partenza, dove non era possibile affidare ad altri la ruvida fatica del remo.

I tipi finoglieschi, alla sensualità consueta, hanno aggiunto nell'espressione un certo languore trasognato, quale si addiceva agli abitanti del giardino incantato.





Fig. 24. - P. Finoglio. *Partenza di Rinaldo*.  
Conversano: Castello.

(Fot. Ceccato)

I costumi — di quella iperbolica e fantastica ricchezza, con cui il seicento amava figurare gli eroi dell'antichità — hanno offerto al pittore il campo più fecondo per il suo virtuosismo decorativo: le stoffe seriche, ingrovigliate di pieghe, svolazzanti per proprio conto, le fasce, i festoni, i fiocchi, le terse corazze e le armi, le gemme, i ciuffi di piume, illuminati dai raggi violenti e concentrati di una ribalta invisibile, crepitano di riflessi e di baleni, s'accendono di una policromia intensa, grondante, addirittura fiabesca, che svia dall'opulenza del velluto verdone, nell'abito di Carlo, dal mordorè, nella veste di Armida, alla raffinatezza del damasco d'argento su oro del gonnellino dell'eroe; dalle note acute dei bianchi squillanti, degli arancioni cangianti in zolfo, nel manto della Maga, alla tenerezza di alcune lacche di violaceo rosato, nelle piume e nei nastri.

La violenza della plastica chiaroscurale, nelle carni, è attenuata dalla morbidezza dei toni ambrati, sotto cui traspariscono improvvise vampe di rossore.

E questo mondo favoloso si agita in un paesaggio di sogno, in cui case, rocce e vegetazione sono rese quasi in monocromata verde-bruno, contro il cielo drammatico, ingombro di nuvole temporalesche.

È costante la sensazione di assistere ad uno spettacolo teatrale, su quella musica, ad esempio, che Claudio Monteverde definì di « stile concitato », messo in iscena, magari, dal cavaliere Lorenzo Bernini, tant'è la pienezza coreografica.

Un gruppo di altre tre tele rappresenta episodi di guerra: *Raimondo di Tolosa, che, soccorso dall'angelo, combatte contro Argante; Tancredi, che, durante il duello, riconosce Clorinda*; ed un episodio di dubbia interpretazione, in cui, forse, può riconoscersi *Rinaldo, che fa strage degli infedeli* (figg. 25-26).

I protagonisti, serrati in ricche armature damaschinate, con terribili cimieri irti di pennacchi, in groppa a cavalloni impennati, grandeggiano in primo piano, riuscendo, in virtù di ben studiati scorci, ad essere del tutto contenuti nel campo visivo, mentre, in lontananza, non collegata da piani intermedi, brulica la mischia degli eserciti, presso le mura turrette della città sacra.

Tale disposizione, anzichè rimproverata al pittore, come una deficienza compositiva, dev'essergli riconosciuta a titolo di merito, quale interpretazione meditata del poema cavalleresco, sempre volto a mettere in rilievo, più che l'impeto delle masse, il valore individuale, in « singolar tenzone ».

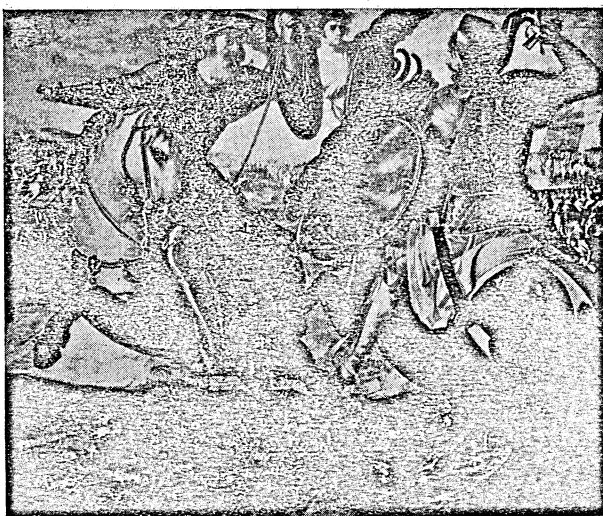


Fig. 25. - P. FINOGLIO. *Raimondo di Tolosa combatte con Argante.*  
Conversano: Castello.

(Fot. Ceccato)



Fig. 26. - P. FINOGLIO. *Tancredi riconosce Clorinda.*  
Conversano: Castello.

(Fot. Ceccato)

E con lo stesso spirito devi guardarti a quei brutti cavalloni, dagli occhi umani, dalle froge troppo dilatate, costruiti con legno e stoppa, che stan lì lì per addentare i nemici, che assumono volta a volta l'aspetto di cammelli e di bisonti e che altrimenti non sapremmo perdonare al Finoglio. Sono brutti davvero, deformi, macchinosi!

Ma non vi pare che essi esprimano, meglio che realistici cavalli, studiati dal vero, i famosi animali della fantasia cavalleresca, che pensavano, parlavano ed in battaglia si comportavano come autentiche macchine da guerra?

Le scene intricate di battaglia, nei fondi, costruite nervosamente di tocchi luminosi sull'ombra, sono un'anticipazione tutta partenopea del genere che renderà celebre Salvator Rosa e Micco Spadaro.

Le complicate bardature, le armi e le corazze sono invece riprodotte da ricchi esemplari cinquecenteschi.

A completare la serie, restano le ultime tre tele, che ci presentano altrettanti episodi patetici: *Olindo e Sofronia*, il *Battesimo di Clorinda*, *Erminia e Tancredi ferito*.

La prima composizione è molto affollata di figure, più che non richiedesse la scena (fig. 27): un carnefice semi-nudo, in primo piano a sinistra, si presta volentieri alla solita funzione di quinta decorativa ed il palafreniere di Clorinda, estraniato all'azione, posa per un ritratto. Campeggia nel mezzo il tozzo cavallone bianco dell'eroina. Ma, in compenso, i gruppi sono ben legati dallo sguardo e dal gesto e non mancano figure eccellenti, quali « l'uomo canuto », dall'aspetto di profeta, che informa Clorinda dell'accaduto, la dolente Sofronia, presa in pieno dalla luce, ed il guerriero che ascolta, nell'estrema sinistra.

La seconda scena è l'unica della serie che ci vien presentata con effetto di notturno: poche variazioni di bruno, di verdazzurro e di nero: l'ambiente partecipa della tragedia. Anche i riflessi sulle armature e gli sbattimenti di luce sono attenuati, chè le alte fiamme solforose dell'incendio, nel fondo, non riescono a diradare la tenebra.

Clorinda giace a terra, presentata in felice scorcio, con il bel viso livido e riverso. Tancredi, egualmente pallido, senza distogliere gli occhi da lei, con gesto concitato, raccoglie nell'elmo l'acqua per il battesimo:

« Amico hai vinto: io ti perdòn... perdona  
tu ancora... »

Sembra sentire, nell'atmosfera cupa, l'implorazione estrema della morente.

A dar profondità alla composizione, il gruppo dei protagonisti, in primo piano, è collegato al fondo da una fila trasversa di guerrieri, che abbandona la battaglia, mentre la mischia, presso le mura, a destra, resta isolata e lontana, sì da non turbare col suo fragore il patetico raccoglimento del soggetto principale.



Fig. 27. - P. FINOGLIO. *Olindo e Sofronia*.  
Conversano: Castello.

(Fot. Ceccato)

Ma, fra queste tre ultime tele, la più bella è quella con l'episodio di Erminia, per la maggior intensità del colore, per il pregio delle singole figure e, soprattutto, per il loro riuscito aggruppamento (fig. 28). A sinistra, giace Tancredi tramortito; a destra Erminia trepidante «precipita di sella» per accorrere presso il diletto. Nel centro, il fedele Vafrino, anch'egli ansioso, collega col gesto l'azione rapidissima e completa l'andamento diagonale della

composizione. In secondo piano, il cadavere scoriato di Argante in certo modo congiunge i protagonisti alla scena del fondo, la conquista di Gerusalemme, ch'è un quadro a sua volta, vivacissimo di figurette gustose, gesticolanti, picchiettate di bagliori, intricate nella zuffa e pur distinte una per una (1).

Perfino il cavallo — una rozza qualunque, non nobilitata dalla coscienza di appartenere ad un famoso paladino — è qui reso con pacifico verismo.

La luce sfiora il viso esanime dell'eroe e, dalle note gravi della sua armatura nera, rabescata d'oro, a traverso la manica bianca ed il bel giustacuore in rosso ruggine del servo, investe in pieno la figura della donna, dando risalto alle carni dorate, alla candita camicia, alla tunica color acciaio, alla bella veste di raso giallo cangiante in viola, alle note squillanti della cintura e delle coccarde scarlatte sulle scarpe.

Dopo che le tante corazze ed arnesi di guerra avevano a lungo costretto la vena pittorica del maestro in contenuta misura, ecco che essa finalmente può esplodere in tutta la sua esuberanza cromatica.

Oltre che ad olio su tela, anche ad affresco il Finoglio ha lavorato nel Castello di Conversano, decorando la stanza nuziale ad alcova del terribile « Guercio di Puglia ».

Com'era nel gusto del pittore, la volta a bacino è fittamente adorna di stucchi bianco-dorati, a girari, rosoni, leoncelli araldici ed angeli reggifestoni, rilievi decorativi, ma piuttosto grossolani, che inquadrano i cinque pannelli figurati e gli scomparti angolari, in cui campeggiano, in stucco policromo, gli stemmi del feudatario, gravati da quelli di sua moglie Isabella Filomarino, principessa della Rocca.

Gli affreschi rappresentano cinque episodi delle *Storie di Isacco, Rachele e Giacobbe* (2) e sono tardi. Infatti la policromia, festosa di rosei, di cilestrini, di gialli, di verdi chiari, ed il carat-

(1) Acutamente, il citato *Norbanus Appulus* fa notare (p. 74) « che fra le fortificazioni che circondano Gerusalemme » il Finoglio riprodusse nell'estrema destra « il Maschio Angioino, così come è oggi visibile da S. Martino », in Napoli, e, nell'altra estremità, « la parte di levante del Castello di Conversano, forse volendo alludere alle vicende della sua vita artistica ».

(2) Cattivo è lo stato generale di conservazione: il riquadro centrale è tutto rifatto nella parte alta, a destra; spatinati ed oscuri sono quasi tutti gli altri.

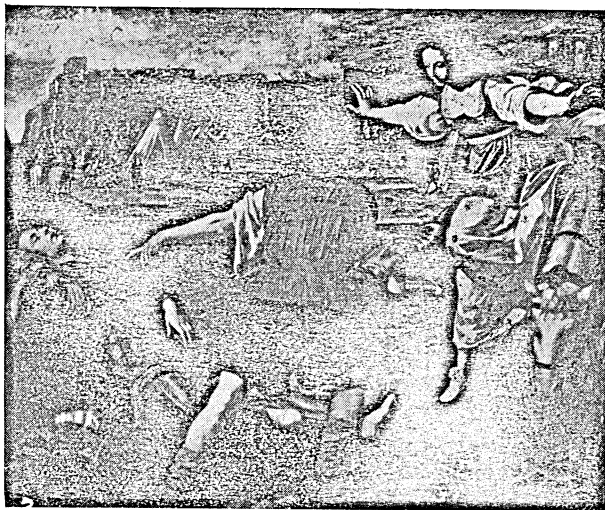


Fig. 28. - P. FINOGLIO. *Clorinda e Tancredi ferito*.  
Conversano: Castello.

(Fot. Ceccato)



Fig. 29. - P. FINOGLIO. *Isacco benedice Giacobbe*, affresco.  
Conversano: Castello.

(Fot. R. Soprintendenza della Puglia)

tere compositivo ci richiamano nettamente gli affreschi, che più innanzi vedremo nella Chiesa dei SS. Cosimo e Damiano, datati al 1650. D'altra parte, essi appaiono piuttosto frettolosi, se paragonati alle pitture della cappella di S. Martino, così diligenti e minuziose nei particolari, oltre che più intense di colore.

Ma qui, il soggetto stesso, privato di ogni aspetto favoloso, dà alla narrazione un senso più succoso di intimità — vedi, ad esempio, l'episodio della benedizione di Isacco — e la vicenda biblica pare recitata da pastori e contadini pugliesi, camuffati con vesti di fantasia (fig. 29).

Vi figurano anche gruppi di animali e, se gli armenti, studiati dal vero, com'era costume della Scuola, conferiscono grazia di realtà agli sfondi, i cammelli legnosi e grotteschi, rinnovano l'effetto di giuocattoli animati, che già ci han dato i cavalli nel ciclo della Gerusalemme.



Fig. 30. - P. FINOGLIO. *L'angelo libera dal Martirio i SS. Medici*, affresco.

Conversano: Chiesa dei SS. Cosimo e Damiano.

(Fot. R. Soprintendenza della Puglia)

Ma il più importante gruppo di affreschi, lasciatici dal Finoglio in Conversano, è quello della citata Chiesa dei SS. Cosimo e Damiano (fig. 30).

Anche qui la grande volta a bacino è spartita in riquadri da stucchi in bianco ed oro e s'adorna agli angoli degli stemmi del

feudatario. Ma gli stucchi sono condotti con finezza ed arricchiti di putti e giovinetti nudi, di angeli e di figure allegoriche.

I pannelli sono dodici, di cui undici affrescati ed uno sfinestrato, a guisa di occhione, sull'altar maggiore. Narrano le storie dei SS. Medici: il *Miracolo dell'invasato*, a cui esce un serpente dalla bocca, la *Guarigione degli infermi*, sei *Scene di martirio*, sempre sventato, dall'*Intervento dell'angelo del Signore*, la *Decapitazione* finale e, nell'ovale del centro, l'*Apoteosi*. Nel piccolo riquadro mistilineo sull'occhione, in omaggio all'Ordine che amministrava il convento, è rappresentata l'*Elemosina di S. Chiara*. Simmetricamente, all'altra estremità, verso la porta d'ingresso, è una targa iscritta con la data.



Nelle pareti di fondo della chiesa, sull'altare maggiore, sono *Virtù* e *Putti*. Nei peducci delle arcate dei coretti laterali, busti di *Profeti* e *Patriarchi* si alternano con altri putti. Ed altri ne folleggiano ancora nei peducci delle arcate delle cappelle, nei sottarchi di queste, nelle lunette e negli spicchi della cantoria. Nei mezzi lunettoni, ai lati dell'organo, si vedono *S. Francesco* e *S. Chiara* adoranti. Infine, nelle voltine interne dei coretti, il solito puttino sgambettante è fiancheggiato da mezze figure di *Profeti* e *Sibille* e queste ultime sono interessanti per l'iconografia finogliesca, chè, in luogo di immagini idealizzate, riproducono in genere giovani donne, di tipo spiccatamente meridionale e con acconciature dell'epoca (1).

A malgrado che gli affreschi tradiscano a volte la stanchezza della vecchiaia, per il ripetersi convenzionale di atteggiamenti e figure, nel complesso poco essi differiscono dalla produzione napoletana. Le composizioni sono ben equilibrate, con decisa preponderanza dei primi piani; gli sfondi ridotti ad una semplicità estrema, costituiti dalla sola linea dell'orizzonte o dagli elementi strettamente necessari alla narrazione. L'anatomia è corretta, con una certa compiacenza per gli atteggiamenti concitati e per l'esibizione di torsi nudi, volti di schiena. Il panneggiato raramente è tormentato da quel pieghettare, fremente e minuto, d'aspetto cartaceo, tipico dei quadri ad olio.

Le scene sono frontali. L'unica presentata in un parziale scorcio di sotto in su, è la migliore, quella con l'*Apoteosi*, nell'ovato centrale (fig. 31): intorno alla Trinità, librata nel cielo, su di un cerchio di nuvole, seggono, in atteggiamento adorante, la Madonna, i SS. Titolari, *S. Francesco*, *S. Antonio* e *S. Chiara*, con un gruppo di angeli musicanti. E lo scorcio è realizzato con sicurezza prospettica, ma con tale rigoroso realismo, da far grandeggiare, sull'orlo superiore, soltanto le gambe ed i piedi degli angeli.

La luce è diffusa, proiettata per lo più dall'alto e da sinistra. Ma, come nelle pitture del castello, la policromia è assai più chiara che negli affreschi napoletani, sebbene ancor festosa e variata di cangiantismi.

---

(1) Fra i riquadri della volta sono in buone condizioni quelli verso la porta d'ingresso, essendo quelli verso l'altar maggiore, anneriti dal fumo, corrosi dall'umidità e lacunosi. Tutti presentano una fitta rete di cretti, aggravata, nel riquadro centrale, da spaccature longitudinali.

Nelle medesime condizioni si trovano gli affreschi minori e, fra i putti dei sottarchi, molti sono stati grossolanamente ridipinti nel '700.

Per completare l'elenco delle opere lasciata dal Finoglio in Conversano, mi resta ancora da ricordare gli affreschi dei pennacchi, che sorreggono la cupoletta centrale nella già citata Chiesa di S. Benedetto. Non differiscono da quelli precedentemente esa-



Fig. 31. - P. FINOGLIO. *Apoteosi dei SS. Medici*, affresco.  
Conversano: Chiesa dei SS. Cosimo e Damiano.

(Fot. Ceccato)

minati. Vi si vedono le *Virtù*, giovani donne sedute, distinte dai propri attributi, ed affiancate da puttini; e pare si debbano considerare gli ultimi lavori noti del maestro (1).

(1) Intorno al 1655, infatti, ebbe luogo la prima radicale trasformazione della Chiesa ed in quest'epoca venne innalzato il bel campanile, che, come abbiamo detto, si attribuisce a Finoglio. Anche questi affreschi sono assai guastati da ritocchi,

E siamo giunti finalmente alla pala d'altare della pittoresca Chiesetta di S. Maria della Serra, presso Tricase, che rappresenta l'*Assunta adorata da quattro Santi* e deve considerarsi la più tarda fra le sue opere ad olio (1) (fig. 32).



Fig. 32. - P. FINOGLIO. *Assunta adorata da quattro Santi*.  
Tricase: Madonna della Serra.

(Fot. Ceccato)

Maria occupa di sè gran parte della superficie del quadro, con le braccia spalancate e con il manto, fermato sul petto, che s'apre alle spalle. Sei puttini nudi e non belli, tenendosi per mano,

(1) La tela misura m. 1,77 x 2,77 di altezza. È in discreto stato di conservazione, tranne nella parte inferiore, dove, nel centro, è stata danneggiata dalla sovrapposizione del ciborio in pietra.

formano intorno al suo capo una strana rosa, che non manca di un certo sapore grottesco, per il fatto che quelli, che sono in alto, vi appaiono capovolti.

Sotto, in primo piano, si vedono i Santi inginocchiati: Antonio da Padova, che indica la Madonna al riguardante ed impugna lo stelo di giglio, Tommaso d'Aquino, con una mano sul petto, Giovanni Evangelista, di profilo, e Francesco d'Assisi con lo sguardo levato e le mani conserte.

A terra, nel mezzo, sotto la base del calice dell'Evangelista, è un cartiglio iscritto.

Si tratta di una fra le meno pregevoli opere del nostro fecondo pittore, tradizionale nella composizione ed alquanto segnata nel chiaro-scuro. L'atteggiamento concitato di Maria rende più statico quello dei Santi, fra cui, se alcuno ha tipo di convenzionale realismo, altri non manca di una certa nobiltà di espressione.

La policromia si afferma ancora, per la consueta esuberanza di violacei e di lilla, di ardesia metallico, di verdi e di marroni brillanti, di rossi affocati, che risplendono contro l'alone del cielo dorato, sfumantesi in verde.

Ma l'importanza di questa tela sta nel fatto ch'essa è l'unica a darci, oltre la firma e la data, l'indicazione del discusso luogo di nascita del pittore.

E diamo ora, per finire, un rapido sguardo alle opere di bottega ed a quelle di dubbia attribuzione, esistenti in Puglia.

La mano del maestro è riconoscibile con sicurezza nella pala dal terzo altare di destra della Chiesa di S. Francesco da Paola, in Bitonto, ma la totale ridipintura, a cui la tela fu sottoposta nel '700, ed il suo deplorabile stato di conservazione, non mi hanno consentito di includerla nel presente studio. Rappresenta la *Madonna con il Putto, fiancheggiata da S. Giovanni Battista e da un Santo Apostolo, e con il busto del committente* (1).

Di dubbia attribuzione appare invece la tela sul primo altare di destra della Chiesa di S. Francesco d'Assisi, anche in Bitonto,

(1) La ridipintura si estende su quasi tutta la tela e fu eseguita con sensibilità tipicamente settecentesca, in contrasto con quella del maestro, mediante uno spesso strato di colori biaccosi. Ma, dove la lustra patina rosea, distesa sulle carni, è caduta, appare ancora il bruno colorito originario, dal chiaroscuro contrastato. Proprio finogliesche sono le parti rispettate dal ritocco: la figura vivace del committente ed alcune zone dell'abito della Vergine e dello sfondo.

Il diffuso sfaldamento della superficie dipinta e le conseguenti larghe cadute di colore furono proprio dovute alla trazione esercitata dal nuovo strato di materia cromatica, sulla già indebolita superficie secentesca.

che non ho potuto bene osservare anche per lo stato di sudiciume e le difficili condizioni di luce in cui essa si trova.

Nella folla di Santi, che, in primo piano, insieme con la Madonna, è in adorazione della Trinità, sono finogliesche alcune figure, come quella del giovinetto nudo, a destra, e quelle di alcuni Vescovi e pontefici; e S. Orsola ha i capelli ricadenti a ciocche sulle tempie. Ma la inconsueta distribuzione della scena, la levigatezza della pasta cromatica, qualche tipo, che non trova riscontro nel repertorio del Finoglio, e soprattutto la maggior trasparenza delle ombre un pò sfumate ed il tono dorato, che dà unità alla policromia intensa, mi fanno pensare a provenienza veneta. Ed in ciò sono confortato anche dalla qualità della tela, ch'è spessa ed intessuta a spiga.

Sicuramente di bottega sono invece la *S. Lucia*, di proprietà Ramunni, nel castello di Conversano, e la *Sacra Famiglia*, nella Chiesa Matrice di Palo del Colle. Si tratta di opere eseguite da aiuti, molto vicini al maestro, che ne riprodussero gli aspetti d'arte più evidenti, come l'intensità del colore e quel modo di panneggiare, tormentato e cartaceo, per ottenere maggior lustro di riflessi nelle vesti di seta (1). Ma, a malgrado delle rozze ridipinture, l'imitazione è denunciata proprio dalla goffaggine del panneggiato, oltre che dall'incertezza di anatomia e di espressioni e dalle brutte e volgari estremità.

Alle opere perdute o, per lo meno, fin'ora non rintracciate, accennerò nell'elenco in appendice (2).

\*  
\* \*

Se si considera la pittura di Paolo Finoglio come puro fatto d'arte, si è costretti subito ad ammettere che, nella Scuola napoletana del '600, egli non occupa un posto d'eccezione. A differenza di Battistello e di Ribera, incapace di creare quei modi tipici di espressione, che ebbero larga risonanza e furono elevati a carat-

---

(1) La tela con *S. Lucia*, che per altro è la migliore, fu copiata sulla figura di Sofronia, nel cielo della Gerusalemme.

L'indicazione delle due tele di Bitonto e di quella di Palo del Colle mi venne gentilmente fornita dalla dott. Maria Luceri della Soprintendenza di Bari.

(2) Cfr. a riguardo *Atti della Comm. Conservatrice dei Monum. e Belle Arti delle Prov. di Terra di Lavoro*, Anno XXII, 1891, Caserta, Tip. Nobile, pp. 60 e 461 e *Ambr. Caracciolo di Torchiarolo* « Un principe ed una quadreria napoletana ai principi del sec. XIX » Napoli, Tip. Fr. Giannini, 1917, pp. 27 e 29.

teristica del secolo, il nostro pittore s'innesta perfettamente, con Stanzioni e Cavallino, quale satellite nell'orbita degli astri maggiori. E quando sull'orizzonte partenopeo s'accende la girandola variopinta di maestra Artemisia, anch'egli, come gli altri, ne viene giocondamente attratto.

Ma se guardiamo alla sua arte, come alla più schietta espressione del gusto e della psicologia dell'ambiente, in cui nacque e si formò pittore, dobbiamo riconoscergli indiscusso prestigio, anche di fronte ai maggiori esponenti della Scuola, di lui più valenti, ma meno rappresentativi.

In una città ancora ellenistica, clamorosa e festante, in un mondo fisico d'eccezione, fra gente sensuale ed entusiasta, il napoletano Finoglio non intese, con la sua pittura, innovare alcunchè, costruire o dar luogo a meditazioni, ma soltanto narrare, con tutta la mimica di cui era capace, una bella favola di forme e di colori.

I napoletani, contemplativi e naturalmente filosofi, nel campo del pensiero capaci delle maggiori astrazioni, nel campo dell'arte si compiacquero invece a preferenza di manifestazioni concrete e facilmente sensibili, come di una base solida, su cui poter agevolmente sognare.

Al fatto d'arte compiuto, di fronte a cui il godimento è realizzabile soltanto in virtù di penetrazione intuitiva ed interpretativa, che bisogna conquistare, essi preferirono lo spettacolo, la scenografia, che viceversa si offre, come tema d'immaginazione.

E Finoglio, pittore, fu scenografico e spettacolare.

Questa sua posizione deliberata è ancora più evidente, osservando i rapporti con gli artisti contemporanei.

Scolaro del Caracciolo, cioè del più nobile dei pittori napoletani, in luogo di penetrarne le ricerche di luminismo plastico, egli si limita ad assimilarne i mezzi esteriori di espressione: schemi iconografici e compositivi, criteri di illuminazione, magistero di scorci, modi di panneggiare, al solo scopo di costituirsi un repertorio decorativo. Il chiaro-scuro, infatti, in Finoglio ha la semplice funzione di dar evidenza di rilievo alle forme, senza la preoccupazione di determinar volumi plastico-luminosi. La luce vi è sempre meridiana, violenta, vero proiettore nascosto fra le quinte, ed ignora quelle possibilità altamente drammatiche di luce illividita, che costituisce il maggior fascino nelle opere del maestro. Ed in quanto al panneggiare, mentre in Battistello sono le carni che si vestono di stoffa, sempre pronte però a denunziare, anche attraverso di esse, il loro tondeggianti plasticismo, in Finoglio, sono piuttosto

le sete ed i velluti che si drappeggiano e s'increspano sui corpi, per il piacere di fremere e brillare di vita propria.

Ammiratore di Ribera, ne sviscera i modi ed i virtuosismi espressivi, ma si guarda di accodarsi a lui nelle morbose manifestazioni di pietismo spagnolesco. Finoglio non intende fare alcuna professione di fede, nè additare ai peccatori le vie del cielo, attraverso il raccapricciante spettacolo del dolore e dell'espiazione. Come tutti i napoletani, e proprio in virtù di quella caratteristica preferenza per le forme evidenti e concrete, egli ritrae *naturalisticamente* i modelli e le cose. Ma ciò non lo rende affatto un *naturalista*; chè quelle forme sono state aggruppate e messe in posa con senso di decorativismo fantastico, spesso antitetico alla realtà. Il naturalismo di Finoglio è simile a quello di Ruoppolo, di Belvedere e di Giordano, pittore di nature morte, che riproducono il vellutato di una pesca, la trasparenza di un chicco d'uva per dar luogo all'iperbolico effetto di una cascata grondante colore o di fuoco artificiale, che esplode stille di frescura.

Ed infatti, uno degli strumenti più tipici del realismo iberiano, la pennellata rorida, fioccosa ed aggrumata agli orli, che sedusse un poco Cavallino e molto i Fracanzano, come il mezzo più adatto alla definizione della pelle stirata, delle rughe e delle barbe setolose, lasciò indifferente Finoglio, che, pur modellando a tutto colore, si tenne fedele all'ampia e morbida stesura, di marca battistelliana.

Il paesaggio, inoltre, — tema prediletto dei naturalisti — nel nostro pittore, non è mai la riproduzione oggettiva e disinteressata della natura circostante, ma, quando non è ridotto alla semplice funzione di un fondale, si manifesta come l'espressione soggettiva di uno stato d'animo.

Contemporaneo di Stanzioni e di Cavallino, non fu preoccupato di aspirazioni mistiche. In fondo, in Finoglio non si può parlare di religiosità, ma, tutt'al più, di fervore; e ciò anche nei limiti strettamente compatibili con un quadro d'altare. Ecco che le sue « sacre conversazioni » diventano gruppi di creature giovani e fiorenti, disposte più alla soddisfatta, reciproca contemplazione della propria bellezza, che all'adorazione della Divinità. Ed è questa sorta di incosciente paganesimo, che, armonizzando costantemente le sue intenzioni con la sua realtà pittorica, lo sottrae agli squilibri ed ai contrasti, che si manifestano in alcune opere dello Stanzioni.

Influenzato da Artemisia, egli, in fondo, poco le deve, ché, per una innata sensibilità del colore, già prima dell'arrivo in Napoli della pittrice, era stato in grado di mostrare in pieno le sue

possibilità di effetti cromatico-luminosi. La maestra non fece che rivelarlo a sè stesso. Anzi, se nella Gentileschi il dominio dei mezzi tecnici a volta si riduce fine a sè stesso e, appagato dallo splendore di un guardaroba d'eccezione, prevale sugli altri valori compositivi, nel Finoglio, l'equilibrio è meglio serbato; ed il gusto napoletano per la ritrattistica assicura alle sue figure un tipo più umano e più maschio.

E credo che anche qui sia il caso di parlare di quelle « refluente » artistiche, che il Longhi ha messo in chiaro, a proposito dei rapporti fra Artemisia ed i contemporanei napoletani.

A contatto con la pittrice toscana, la posizione iniziale del Finoglio è identica a quella del Cavallino. Ma mentre quest'ultimo, in virtù di una squisitezza d'animo quasi femminile, pervasa di trepidazioni e d'incanti, e di una maggiore profondità d'intenti, riesce a trasfigurare la sostanza cromatica, smaterializzandola attraverso la luce, per raggiungere conquiste di alto lirismo, l'altro — che pur lo sorpassa nel disegno — insiste proprio nella resa tutto virtuosismo della materia preziosa, perchè non aspira che alla più umana coreografia.

Ma peccheremmo di eccesso nel ridurre la personalità del Finoglio al livello di un semplice, se pur fantasioso, decoratore. Egli è un pittore, dotato di rapida assimilazione e padrone dei suoi mezzi, che costruisce anatomie eccellenti ed impeccabili scorci, che ha il senso del monumentale e, modellando a tutto colore, riesce a dare alle sue creazioni un'efficacia di chiaroscuro a volte degna dello stesso Caracciolo.

Nè la sua entità artistica resta inosservata nel gruppo dei pittori contemporanei: ne risentono palesemente Francesco Guarino da Solofra ed a volte Andrea Vaccaro, e su di essa, oltre gli ignoti imitatori ed aiuti di bottega, si forma Carlo Rosa da Bitonto, l'unico fra i minori pugliesi del '600 che sia degno di qualche rilievo.

Ma Paolo Finoglio è soprattutto un autentico regista — ed in questo non v'è chi lo superi — eloquente, fantasioso, conoscitore profondo del gusto del suo pubblico e di tutte le furbizie del mestiere, che, facendo abilmente giocare i protagonisti e le masse corali, con le risorse di una grande orchestra di toni e di splendori, apre soddisfatto il sipario sulla più spettacolosa scenografia che l'arte napoletana conosca.

*Bari, Febbraio 1938.*

MARIO D'ORSI



## ELENCO DELLE OPERE DEL FINOGLIO FINORA NOTE.

*Opere di sicura attribuzione***Anteriori al 1626**

- Napoli - Chiesa dei SS. Raffaele e Margherita a Materdei (sacrestia):  
*Arcangelo e Tobia*, tela
- Napoli - Chiesa della Salute:  
*Annunciazione*, tela  
*Adorazione dei Pastori*, tela
- Napoli - Chiesa di S. Maria della Rotonda:  
*Annunciazione*, tela
- Napoli - Chiesa del S. Monte dei Poveri:  
*Annunciazione*, tela

**1620-26**

- Napoli - Certosa di S. Martino (Capitolo):  
*Circoncisione*, tela  
*S. Francesco di Paola*, tela  
*S. Francesco d'Assisi*, tela  
*S. Bernardo*, tela  
*S. Romualdo*, tela  
*S. Domenico*, tela  
*Profeta Elia*, tela  
*S. Basilio*, tela  
*S. Brunone*, tela  
*S. Benedetto*, tela  
*S. Agostino*, tela
- Napoli - Certosa di S. Martino (Cappella di S. Martino):  
*Visione di Cristo al Santo agonizzante*, affresco  
*Liberazione dell'ossesso*, affresco  
*Il fanciullo risuscitato*, affresco  
*Salvazione dalla tempesta*, affresco  
*Messa miracolosa*, affresco  
*Moltiplicazione dell'olio*, affresco  
*La mucca invasata*, affresco  
*Caduta degli idoli*, affresco  
*La fanciulla paralitica*, affresco  
*Cinque virtù*, affreschi  
*Incendio del Trono di Valeriano*, affresco  
*Trasporto del cadavere del Santo*, affresco
- Napoli - Certosa di S. Martino (Cappella di S. Ugo):  
*Il fanciullo risuscitato*, tela
- Napoli - Certosa di S. Martino (Capitolo):  
*S. Martino*, tela
- Strasburgo - Museo delle Belle Arti:  
*S. Bruno innanzi al Crocefisso*, tela

**Posteriori al 1630**

Napoli - Chiesa di Donna Romita:

*Madonna con S. Teresa ed un Apostolo*, tela

Napoli - Chiesa dei SS. Bernardo e Margherita a Fonseca:

*Vergine e Putto con Santi e concerto d'angeli*, tela

Bari - Pinacoteca Provinciale:

*Nozze di S. Caterina*, tela

**Posteriori al 1634**

Napoli - Chiesa di S. Lorenzo Maggiore (Sacrestia):

*Immacolata ed angeli*, tela firmata

Pozzuoli - Duomo:

*S. Pietro consacra vescovo S. Celso*, tela firmata

**Posteriori al 1636 (?)**

Monopoli - Cattedrale:

*Battaglia di Clavijo*, tela

Monopoli - Chiesa di S. Angelo:

*Madonna, Putto e SS. Eligio e Trifone*, tela

Conversano - Chiesa di S. Benedetto:

*S. Benedetto e S. Savino*, tela

Conversano - Chiesa dei SS. Cosmo e Damiano:

*Martirio dei SS. Medici*, tela

*S. Domenico ridona la vista ai ciechi*, tela

*Madonna, Putto e S. Rosa da Viterbo*, tela

*Miracolo di S. Antonio da Padova*, tela

*Battesimo di Valeriano*, tela

Conversano - Castello:

*Rinaldo ed Armida*, tela

*Rinaldi ed i Messi*, tela

*Congedo di Rinaldo da Armida*, tela

*Partenza di Rinaldo*, tela

*Duello fra Raimondo di Tolosa ed Argante*, tela

*Duello fra Tancredi e Clorinda*, tela

*Rinaldo fa strage degli infedeli (?)*, tela

*Olindo e Sofronia*, tela

*Battesimo di Clorinda*, tela

*Erminia e Tancredi ferito*, tela

**1650**

Conversano - Castello:

*Incontro di Giacobbe e Rachele al pozzo*, affresco

*Sottomissione di Giacobbe a Labano*, affresco

*Incontro di Giacobbe ed Esaù*, affresco

*Isacco benedice Giacobbe*, affresco

*Partenza di Giacobbe e Rachele dalla casa di Labano*, affresco

Conversano - Chiesa dei SS. Cosma e Damiano, affreschi *datati*:

*Trinità e Santi (Apoteosi)*

*Miracolo dell'invasato*

*Martirio dello staffile*

*Intervento dell'angelo del Signore*

*Martirio delle frecce*

*Martirio dell'annegamento*

*Secondo intervento dell'angelo*

*Martirio della lapidazione,*

*I Santi guariscono gli infermi*

*Decapitazione dei SS. Medici*

*Elemosina di S. Chiara*

*Profeti, Patriarchi, Sibille, Virtù e Putti*

*S. Francesco d'Assisi e S. Chiara.*

Tricase - Chiesa di S. Maria della Serra:

*Assunzione della Madonna e Santi, tela datata e firmata*

1655 (?)

Conversano - S. Benedetto:

*Quattro virtù, affreschi*

### *Opere di dubbia attribuzione e di bottega*

Bitonto - Chiesa di S. Francesco da Paola:

*Madonna, Putto e Santi, tela*

Bitonto - Chiesa di S. Francesco d'Assisi:

*Trinità, Madonna e Santi, tela*

Conversano - Castello:

*S. Lucia, tela*

Napoli - Certosa di S. Martino (Chiesa delle donne):

*S. Bruno adora la Madonna, tela*

Palo del Colle - Chiesa Matrice:

*Sacra Famiglia, tela*

### *Opere perdute o non ancora rintracciate*

Napoli - Certosa di S. Martino:

*Fatti della vita di S. Martino, due tele*

Orta di Atella - Collezione Mastropaolo:

*Pesca miracolosa, tela*

Napoli o Trocchia - Collezione Caracciolo di Torchiarolo:

*Salomone, tela*

*Ercole, tela*

*Samaritana al Pozzo, tela*

*Incontro di Giacobbe e Rachele, tela.*