

UNA FAMIGLIA DI PITTORI PUGLIESI NEL 700

A torto si considera la figura preminente di questa famiglia come persona amica di Luca Giordano (1) — che sarebbe poi stato il suo diretto maestro — perchè l'abate Matteo Niccolò Bianchi, tesoriere della Collegiata di Casalnuovo (2), in Casalnuovo nato il 21 settembre 1695, non aveva ancora visto altra città fuori di Casalnuovo, cui era legato anche a ragione del suo ufficio religioso, avanti il 1725, anno in cui per la prima volta visitò Roma quando già da venti anni Luca Giordano era morto.

Vero è che scomparso Ribera, Luca Giordano proteiforme (3) e Francesco Solimena trascinano nella loro orbita la pittura del

(1) GIUSEPPE GIGLI, *Scrittori manduriani*, Manduria 1896, p. 292: «E pensò di recarsi a Roma culla dei più grandi capolavori della pittura.

«Aveva allora trent'anni ed era canonico e tesoriere del capitolo.

«In Roma cominciò a conoscere i principali artisti di quel tempo e con Francesco Solimene si strinse d'amorosa amicizia.

«Conobbe pure Luca Giordano, e di questi due artisti seguì in qualche modo la maniera di dipingere». A proposito di queste citazioni mi si potrebbe accusare di poca scrupolosità nella ricerca diretta delle fonti. Ma non sono possibili informazioni documentarie più precise perchè manca ora *assolutamente* qualsiasi documento che informi direttamente della vita e della attività del Nostro.

(2) L'odierna Manduria in provincia di Taranto.

(3) Abbastanza vasta la critica e la letteratura intorno a questo pittore: Tra le opere principali a riguardo: B. DE DOMINICI, *Vite dei pittori napoletani*, Napoli, 1742. E. PETRANONE, *Luca Giordano*, Napoli, 1919. A. BORRELLI, *Luca Giordano, l'Anonimo e Bernardo De Dominicis*, Napoli, 1917. CECI, *Saggi di una Bibliografia per la storia delle arti figurative nell'Italia Meridionale*, Bari, 1911. CECI, *Documenti per l'arte napoletana del sec. XVIII*, in «Napoli Nobilissima», XIV, 1905. A. DE RINALDIS, *Luca Giordano*, Firenze, 1922. A. DE RINALDIS, *La pittura del 600 nell'Italia Meridionale*.

settecento meridionale, ma il Bianchi, realizzatore pensoso e qualche volta tormentoso, non aderì a repertori formalistici pronti a risolversi in una vacuità stopposa di costruzioni senza sostanza, senza peso, ricche di colori grassi, affondati in scenari barocchi, bituminosi; costruzioni teatrali, spoglie di un sano intuito della forma.

Il suo temperamento positivista, incentrato nel naturalismo, gli dette l'intuizione della linea corposa, definitrice di piani, creatrice di sostanza sempre, mai soltanto di forma, onde tra i pochissimi artisti del settecento che non trascurarono il « disegno » — s'intende che vanno esclusi i pittori di scuola veneta, i Tiepolo, i Piazzetta, i Guardi, i Longhi, etc. — Matteo Bianchi ebbe a servirsi di variazioni cromatiche soltanto se, proiettate su impalcature solide di linee e di tagli, potessero conferire allo schema, il movimento e la vita. Anche se a volta le sue figure sembrano stare per svanire nelle tonalità ombrate, nelle pause buie e bituminose, la soluzione del passaggio è sempre trovata in un tratto, in un tocco reciso, in una linea, giammai nella confusione indecisa di tinte sfumate.

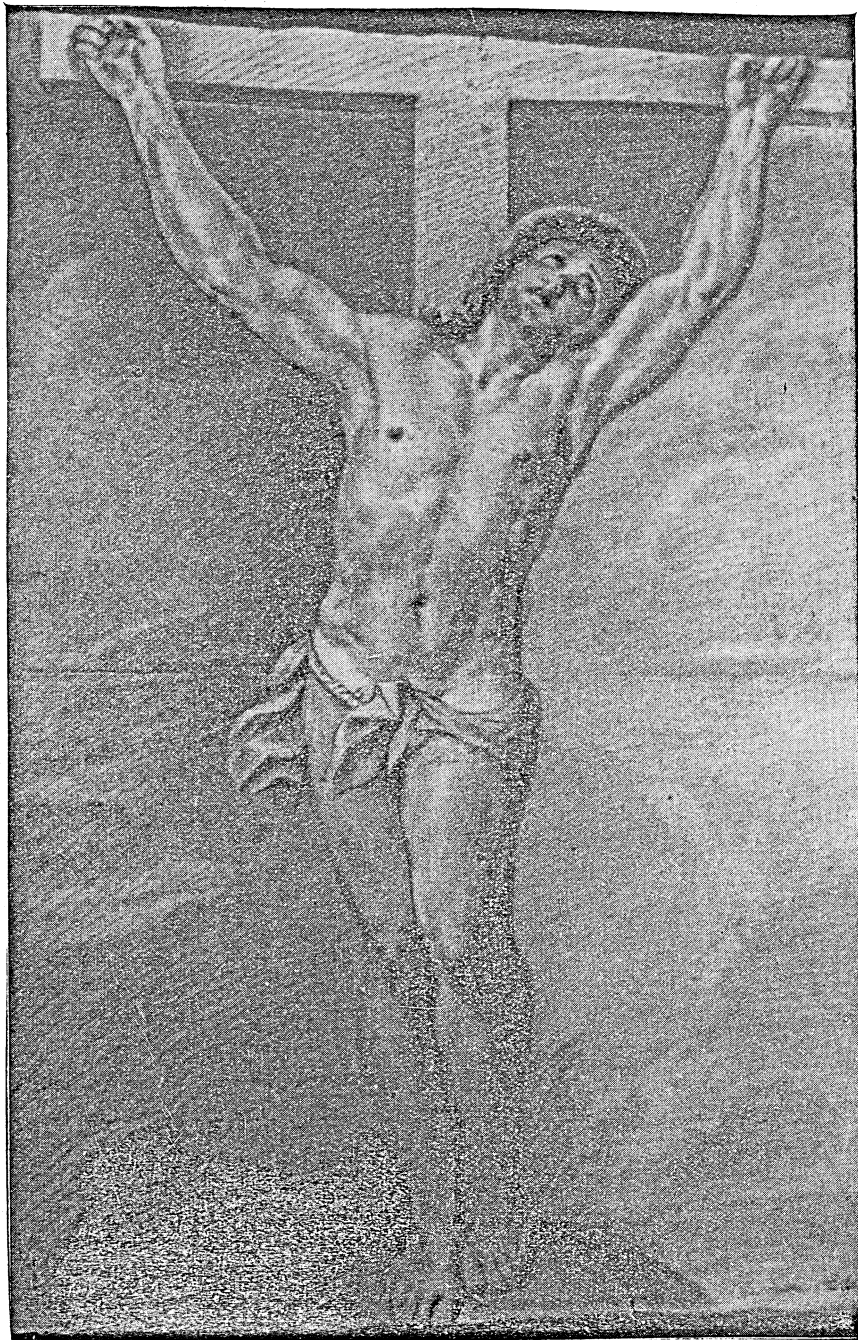
Ma più che queste caratteristiche, lo differenziano dalla scuola del Giordano il modo di fondare la figurazione su piani sottilissimi e spesso evanescenti, la creazione di spazi — mai riscontrabili nella pittura del Giordano — amplissimi che sovrastano il nucleo centrale, la concentrazione delle luci sulla figura preminente. (Principio questo, studiato in perfetto accordo con la precedente disposizione).

Era nato in Puglia e quella dolcezza propria delle nostre pianure, la tristezza umile, quel senso di tormentoso visibilissimo in lui anche se dipinge allegorie spigliate, madonne gentili, bimbi freschi e sbarazzini, giovani dolci e sorridenti, non debbono andar confusi — per dirla con l'espressione dell'abate Francesco Solimena che gli fu amico e forse maestro (1) — con « quelle molte cose che in pittura una vien dall'altra e ciascun artefice prende da un medesimo luogo come un certo buono già stabilito per legge ».

Forse sotto l'influsso di pitture di un artista molto mediocre — tele nel Duomo di Manduria (2) — svolse la sua prima attività,

(1) Che effettivamente stringesse amicizia con il Solimena lo dimostrano dei disegni e qualche quadro forse proprio del Solimena, che il maestro gli ebbe a donare e che furono proprio trovati nella sua casa dopo la morte. Oggi tali opere sono accanto a vari disegni del Bianchi nella raccolta Arnò.

(2) Joannis Atheniensis 1624? Veder TARANTINI, *Manduria Sacra*, Manduria, 1909.



Matteo Niccolò Bianchi — *Disegno* — Raccolta Arnò (Manduria).

fino al 1725. Questo tirocinio svilupperà le sue tendenze, ed inciderà in lui i principi indelebili della sua produzione, principi che debbono esser di guida a chi tesse il disegno della sua opera — uso di particolari rossi, collocazione studiata di rapporti tra giallo e celeste etc. —. Nel 1725 va a Roma. Ritorna in Casalnuovo, in un anno che per ora è impossibile precisare, ma certo dopo un lungo periodo di vita romana. Il terzo periodo si conclude con la sua morte avvenuta il 28 dicembre 1779.

Ha lasciato nella sua casa un autoritratto di tecnica primitiva. Il colore è forte ed ha una funzione preponderante nella ricerca dell'espressione: incominciano gli studi intorno al valore della luce interpretato e sfruttato come energia capace di imprimere il moto ad ogni atteggiamento della figura. Si può credere che il Bianchi si sia qui abbandonato al bisogno irrefrenabile di colorire. Ho visto altrove quella faccia: volto malizioso, benevolo dei buoni campagnoli di Puglia. Arguto, profondo, inafferrabile nella mobilità dello sguardo.

Il pittore è giovane e sorride. Il quadro è dell'epoca che precede il successo del *S. Barbato*. Bel primo periodo!

Egli vive con gioia, umilmente e con esuberanza tra noi, e dal nostro ambiente riceve la personalità, la sensualità marcata della concezione, la carnalità acuta della tavolozza. È in questa comunione del suo spirito con la natura dei luoghi, la ragione di quel modo di render drammatica la materia pittorica, di quella torbida sensibilità per i più leggeri rapporti cromatici, di quel colorismo spesso forzato, adattato a schemi luministici, di quella pennellata che conservò grassa e strisciata anche dopo certe raffinatezze apparse nella sua pittura in seguito agli insegnamenti delle scuole di Roma e di Napoli.

I disegni della Raccolta Arnò (1) son tutti posteriori a questo periodo e risentono l'influenza delle ricerche d'intenso chiaroscuro proprie del Piazzetta e di altri. Son quasi tutti a sanguigna e di molta delicatezza. Parlerò (2) in un altro studio di questi disegni

(1) Ricca raccolta di oggetti d'arte antica e locale in Manduria.

(2) Nella Raccolta Arnò si conserva un piccolo blocco di disegni di Matteo Niccolò Bianchi. Ivi sono i bozzetti dei quadri più importanti da lui eseguiti. Un accurato studio di tali disegni potrebbe rivendicare al nostro pittore varie opere. Non mi è stato ancora possibile esaminare tale raccolta, spero però di poter dare fra non molto, se la benevolenza dei proprietari lo consentirà, notizia di tali disegni e documentazione fotografica.



Matteo Nicolò Bianchi — *Disegno* — Raccolta Arnò (Manduria).

che meglio di ogni altra opera chiariscono la tessitura fondamentale dei temi principali di Matteo Niccolò Bianchi, qui mi limiterò a dare la riproduzione di un *Crocifisso* disegnato con molta cura e con tormentosa umanità, assieme al *Ritratto di bambino* delicatissimo e morbido in ogni particolare.

Nel 1730 doveva essere sicuramente a Roma come partecipante ad un concorso indetto da Benedetto XIII per un quadro rappresentante un *Episodio della vita di S. Barbato* (1).

La partecipazione sortì esito felice, perchè gli procurò la particolare benevolenza del Papa ed il conferimento, avvenuto il 4 aprile 1730, del titolo di conte palatino e di cavaliere dello Speron d'oro (2).

« Tibi ex nunc de coetero omnibus, et singulis privilegiis, gratiis, favoribus, honoribus, praerogativis et indultis, quibus aliis similes milites et equites laureati, ac sacri palatii et aulae Lateranensis Comites, tam de iure, quam de consuetudine utuntur, aut aliter fruuntur, potiuntur, et gaudent. Ac uti, frui, potiri et gaudere possis, et valeas, eademque facultatem, auctoritatem concedimus et impartimur ».

Certo le raffinatezze cromatiche delle scuole lo sedussero, e, se nessuna notizia ci è pervenuta intorno alla sua attività in Roma, quanto egli produsse al suo ritorno in Casalnuovo è buon documento delle virtuosità apprese.

Da questo momento non troveremo più in lui la fresca ingenuità tecnica dell'*Autoritratto*, il calore del suo spirito giovanile.

Egli ora appare preoccupato intorno alla cura diligente dei passaggi, delle estensioni luminose. Ha appreso a fermare in lente cadenze gli atteggiamenti delle sue donne (3), a studiare languide pose, a svolgere abilmente fluenti drappaggi, ad arrestare in marcate battute la luce su equilibri di linee e di masse che imprimono alla scena effetti ritmici.

I sensi del corpo (4) presentano tutte le caratteristiche cui

(1) Per quante ricerche siano state fatte non è stato possibile ritracciare tale lavoro che ho forti motivi di ritenere perduto.

(2) Il documento, prima in casa Arnò, ora è andato smarrito. Notizie in G. GIGLI, *op. cit.*

(3) Su questa scuola particolarmente: A. DE RINALDIS, *op. cit.*

(4) Tale opera trovavasi, Don Michele Imperiale junior, principe di Francavilla, nel castello Imperiale di Francavilla Fontana, ed aveva compagne dello stesso artista altre tele pregevoli a detta di PIETRO PALUMBO, *Storia di Francavilla Fontana*, Noci, 1901, vol. I, p. 196. La fuga del Principe Imperiale

testè accennavo. Ma non si può dire che a questo lavoro manchi l'impronta di una schietta personalità. È evidente l'intenzione di dare un risalto plastico alla figura centrale mediante la convergenza ed il condensamento delle masse luminose al centro del quadro. Le ricerche intorno alla proiezione della luce, iniziate con l'*Autoritratto*, hanno trovato pieno sviluppo in questa opera che forse è la migliore tra quelle eseguite dal Bianchi.

La freschezza dei bambini ricciuti, così spoglia di ogni vacuità rococò, così dolce, così piena di vitalità, e quell'armonioso contatto di piccole vite esuberanti, il sano senso del colore, fanno riapparire e rendono evidente il substrato robusto della natura di questo artista in quell'improvviso impeto di forza smorzato dalla delicatezza della realizzazione.

Il modellamento del collo della donna, attenuato ed esattissimo nella curva e nella giuntura al busto, imprime al movimento, attenuato con i morbidi giochi della luce, un ritmo di grazia irriproducibile. Il soave senso di maternità, il dolce abbandono della figura centrale, la carnosa pienezza dei putti rendono questo dipinto una delle più pregevoli opere del settecento meridionale.

Molto inferiore a questo grande quadro è la tela di piccole dimensioni raffigurante *La vergine col bambino che dà la palma del martirio a S. Lorenzo* (1). L'attribuzione che si fa di questa opera al Bianchi è dovuta all'aver rinvenuto in un piccolo album di schizzi del pittore un bozzetto che si assomiglia. Molte ragioni però attinenti alla iconografia ed al taglio stesso del quadro mi fanno dubitare di questa paternità.

L'uso nebuloso che qui si riscontra, del colore, la costruzione in lieve salienza della figura non furon proprie del Bianchi.

Alla sua morte legò in testamento *Il martirio dei SS. Cosimo e Damiano* ad un suo nipote, affermando di aver dipinto questa tela in tardissima età, vegliardo di ottantatrè anni.

Ciò induce a credere che nel 1778 era ancora in condizioni

determinò la spogliazione del Castello onde le varie opere del Bianchi andarono disperse. Dopo molte traversie in Genova mi è stato possibile rintracciare *I cinque sensi del corpo* proprietà del signor Giuseppe Indelicato.

Dice dunque il Palumbo che accanto a questo quadro notavansi nel castello: *Olindo e Sofronia, Angelo Custode, San Martino, La samaritana, Sisara, Sansone, Giuditta, Abramo, La scala di Giacobbe, La fuga in Egitto, San Sebastiano.*

(1) Nella raccolta Arnò.

di maneggiare i pennelli. È dunque preferibile l'opinione del Marti(1) e del Gigli(2) secondo cui il Bianchi sarebbe morto il 28 dicembre 1779 anziché il 1777, opinione che sembra prediligere il De Giorgi(3).

Ma l'opera di Matteo Niccolò non fu circoscritta al lavoro di concezione e di creazione(4). Dicono che egli fosse anche ottimo restauratore di quadri e di affreschi. Non mi è stato però possibile accertare, con qualche attendibilità, lo svolgersi di questa sua attività nelle chiese di Francavilla, di Manduria, di Carovigno e di Oria dove molto probabilmente Egli ebbe a lavorare, nè in alcun'altra chiesa.

Certo se fosse possibile un esame accurato dell'album di disegni del Bianchi, album che sembra riporti i bozzetti della maggior parte dei quadri, sarebbe facile forse determinare con maggior sicurezza quali lavori egli effettivamente creò, quali invece restaurò soltanto. Si potrebbe così aver notizia precisa intorno alle due opere nella Chiesa di S. Anna in Carovigno che l'Andriani (Carbina e Brindisi) attribuisce ad un Bianchi, che potrebbe anche andar confuso con uno dei nipoti di Matteo Niccolò, caposcuola di quella famiglia di pittori. Le cognizioni che, d'altro canto, abbiamo intorno alla sua vita, sono così scarse ed incerte che non si può dare notizia sicura di tutti i lavori che egli eseguì dopo esser tornato da Roma(5) o, per meglio dire, dopo il suo soggiorno, cosa di cui non si può seriamente dubitare, nella capitale partenopea(6). Da questo momento sappiamo solo con certezza che la sua vita non trascorse felicemente, per l'ingratitude dei contemporanei e le disavventure familiari.

Nella Cappella del Santuario di Pasano poggia sulla parete sinistra, deturpata da volgari restauratori, squarciata dagli spigoli di una porta, una grande tela firmata da Pasquale Bianchi nipote di Matteo.

Questo dipinto, datato 1778, fu per certo eseguito in Man-

(1) G. MARTI, *Ruderi e monumenti della penisola salentina*, Lecce, 1932, p. 109.

(2) G. GIGLI, *Scrittori manduriani*, Manduria, 1896, p. 298.

(3) C. DE GIORGI, *La provincia di Lecce, Bozzetti di viaggio*, vol. I, Lecce, 1882.

(4) C. DE GIORGI, *op. cit.*, p. 99.

(5) Nulla di preciso può sapersi intorno alla data del suo ritorno da Roma poichè nella Collegiata, nel Municipio etc. manca qualsiasi documento.

(6) F. A. PRIMALDO COCO, *Cenni storici di Sava*, Lecce, 1915, p. 285.

duria e poi mal adattato nella parte superiore, alla volta della Cappella. Pasquale che aveva avuto a maestro lo zio, dovè ri-



Matteo Niccolò Bianchi — *I cinque sensi del corpo* — Proprietà Indelicato (Bologna).

correre a lui per certe ricerche sottili nelle inflessioni dei polsi, nella mollezza armoniosa dei movimenti della dolce pastorella.

Certo il nucleo centrale del quadro, come quello in cui converge l'attenzione dell'osservatore, fa particolare mostra di studio

di luci e di tecnica che non sono riscontrabili nella figura della Santa inginocchiata a destra della Madonna. Santa Lucia è dura, tenta di piegare il collo con naturalezza per trovare un atteggiamento supplice, ma le ombre s'inturgidano alla nuca, l'irrigidiscono e la contraggono.

Non più candore di pannilini nella Madonna, non soavità gentile. Qui i piani del panneggiamento, appiccicato sulla gamba destra, gonfio ed ingessato in altri punti, sono totalmente sbagliati e se l'imperizia dei restauratori non consente di dare giudizi precisi, certo non giunge ad occultare i difetti originari.

Credo dunque che con la collaborazione a questo quadro si concluda l'attività, feconda di opere e di allievi, dell'abate Matteo Niccolò Bianchi, buon artista del nostro 700 pittorico.

Nell'Italia Meridionale e specialmente nelle Puglie, si veniva formando intanto una folta schiera di pittori (1) che, smarrita nell'imperversare delle maniere tizianesche, raffaellesche, ribेरiane fuse a ricordi del Veronese, del Rubens, del Rembrandt e perfino del Dürer finì poi per disperdere le proprie forze ed irretirsi (2) in costruzioni vuote ed inutili. Tra questi artisti vanno annoverati non ultimi i nipoti del Bianchi, Diego e Pasquale, che da lui ebbero i primi insegnamenti e forse la fede che non permise al loro spirito di cadere totalmente nel convenzionalismo. Firmata, come ho detto, da Pasquale è una delle due tele della cappella del Santuario di Pasano. È evidente l'identità di autore tra questa opera ed una tela della cappella che sta a sinistra nel Duomo di Manduria. È questa tela di grandi dimensioni e rappresenta *La Cena dei Pellegrini*. Ancor qui non manca la ricerca intensa, intuitiva, della luce, degli atteggiamenti, dell'espressione. Questi elementi sono sviluppati nel quadro, ma senza ordine e senza disciplina. Pasquale capì, al contrario di Diego, gl'insegnamenti dello zio ma non seppe assimilarli. È così che sciupa i volti contadineschi, affamati, brutali dei viandanti, battuti da luci fiammeggianti e rosastre sotto cui le mani si rattrappiscono, i panneggi diventano falsi e taglianti, l'ansia si fa avidità e violenza. L'originalità della concezione rimane soffocata dalla tecnica molto deficiente dei particolari, qualche personaggio guarda agitato, altri è bestiale e sconvolto, altri ancora disperato e volgare. Il cerchio dei convitati si

(1) Vincenzo Filotico, Leonardo Olivieri, Domenico Carelli, Saverio Lillo, Oronzo Tiso, Liborio Riccio, Andrea Cunavi, il Longhi, il Franceschini, etc.

(2) E. PETRACCONE, *op. cit.*, p. 63.



Pasquale Bianchi — *Madonna della Pastora* — Cappella del Santuario di Pasano (Sava).

stringe, opprime le figure di centro, intorbida la scena ed affolla la tela. È un racconto agitato, confuso, mozzo nei periodi, incolto nella forma, ma vivace nel complesso ed incisivo.

Pasquale Bianchi si rivela qui con tutti i suoi difetti — e sono innumerevoli — e con i suoi pregi: animo caldo, passionale, mente disordinata ed ignorante.

I difetti poi sono accentuati ed i pregi diminuiti nella *Peste di Roma* della stessa Cappella del Duomo: bianchi bituminosi e pesanti nelle ombre, colorismo grasso, a tinte piene, pacchiano, rossi matti e schiacciati, gialli violenti, grovigli di persone rigide impettite come figurine di carte da gioco. I restauratori hanno poi deturpato ancora di più questa tela aggiungendo colori grumosi e contorni marcati di terra d'ombra.

Più su ho detto della *Madonna della Pastora con S. Francesco di Paola e S. Lucia* (1). Rimpetto a questa opera, nella stessa cappella di Pasano, v'è un'altra tela priva di firma, ormai infracidita e cadente. Risente della maniera tedesca negli atteggiamenti degli animali, macerati dal lavoro, tagliati a scarpellate sotto le mascelle, scheletrici, pulitissimi (2). La scena riposa in una tonalità acerba, oppressa dai grandi angeli pesanti, cartacei del piano superiore. Le pieghe dell'abito di S. Vito s'infossano profondamente, s'induriscono in cordoni disposti senza cura, senza criterio, senza abilità.

Sebbene, come accennavo poc'anzi, l'opera dei restauratori abbia molto alterato l'effetto del quadro e si notino grandi differenze tra il dipinto dell'*Incoronata* e quello della *Pastora*, pure l'atteggiamento identico delle figure che stanno a sinistra di ambedue i quadri, la positura delle spalle, il movimento delle mani uguale in S. Francesco di Paola come in S. Eligio, mi spingono a credere che le due figure siano opera di Pasquale, l'alunno migliore dello zio. Il resto del quadro dovè essere dipinto da altri e quasi con certezza da Diego (3) fratello di Pasquale con cui tenne bottega.

Diego si riconosce per la scheletricità della costruzione, per la maniera tedesca di rendere gli animali — tanto diversi qui dalle pecorelle bistorte e stoppose della *Madonna della Pa-*

(1) Per il titolo del quadro. F. A. PRIMALDO COCO, *op. cit.*, p. 285.

(2) MAX ROOSES, *Storia della pittura dal 1400 al 1800*, Milano, 1913, p. 364.

(3) Non credo possano sorgere divergenze se si considera Diego essere la stessa persona di Didacus così come si firma nel piccolo quadro posto sull'ultimo altare a destra nel Duomo di Manduria « Didacus Biaco inven. et ping. ».

stora — per l'uso frequente e sconsiderato di terra d'ombra, per la tavolozza che fu sempre sudicia ed annebbiata.

Di lui nel Duomo e nella Collegiata di Manduria qualche lavoro che presenta identità iconografiche con la *Incoronata* di Pasano.

È notevole un piccolo quadro in fondo al transetto del Duomo. Opera corretta nel disegno e nell'architettura, non lodevole nel colore che presenta e rinnova tutti i difetti dei seguaci del Bianchi maggiore.

PASQUALE DEL PRETE