

PAOLO FINOGLIO, PITTORE NAPOLETANO

Il cenno che il De Dominici dedica a Paolo Finoglio, pur essendo breve, privo di dati biografici sicuri e superficiale, come giudizio critico, contiene espressioni tanto lusinghiere, che avrebbero dovuto destare un maggiore interesse da parte dei moderni critici (1).

Invece una strana indifferenza — se non il completo silenzio — ha sempre circondato il nome di questo pittore; e fonti e scrittori si sono limitati a ripetere poche notizie frammentarie, spesso variate soltanto da inesattezze (2).

Nè maggior fortuna ci offrono i documenti: tre quadri firmati, fra cui uno solo datato; la data in un ciclo di affreschi; qualche carta d'archivio. Così che, per un tentativo di ricostruzione bio-

(1) B. DE DOMINICI, *Vite*, ediz. 1840-46, III p. 287-89. Eppure il biografo, fra i suoi iperbolicamente apprezzamenti, riconosce che chi volesse occuparsi di questo « artefice... sarebbe obbligato a scrivere un intero volume ».

Egli scrive: Paolo Domenico Finoglia, ma il nome esatto è Paolo Finoglio o Finolio, come appare nei tre dipinti firmati ed in una ricevuta di suo pugno. Il nome Domenico non ricorre mai.

(2) Cfr. ST. TICOZZI, *Diz. dei pitt. dal rinnovam. delle B. A. fino al 1800*, vol. I, Milano tip. V. Ferrario 1818, p. 200; L. LANZI, *St. della pitt. in Italia...* IV ediz. T. II, Firenze, F. Marchini, 1822, p. 276; AD. SIRET, *Dict. hist.*, T. I, 1883, Louvain, libr. *Encycl. de Périchon*, 1848, p. 391; W. ROLFS, *Gesch. der Mal. neap.*, Leipzig, verlag von E. A. Seemann, 1910, p. 278; P. A. CORNA, *Diz. della St. dell'A. in Italia*, C. e C. Tarantola Piacenza, p. 244; A. DE RINALDIS, *Pin. del M. N. di Napoli*, catalogo, Napoli, Richter, 1911, p. 405; THIEME-BECKER, *Allgem. Kunstl. Lex.*, vol. XI, Leipzig, 1915, p. 588 (V. A. C.); A. M. BESSONI-AURELJ, *Diz. dei pittori italiani*, II ediz., Soc. Ed. Dante Alighieri 1828, p. 297; A. DE RINALDIS, *La pitt. del '600 nell'It. Merid.*, Pantheon Verona, 1929, pp. 24-25.

grafica, dobbiamo in gran parte affidarci all'esame diretto delle opere.

Finoglio nacque certamente in terra di Napoli; forse, come riferisce il De Dominicis, in Orta di Atella, il piccolo casale di Aversa che già aveva dato i natali, pochi anni prima, ad un pittore assai più noto di lui, a Massimo Stanzioni. Non mi è stato possibile appurare questa affermazione perchè, purtroppo, i registri parrocchiali esistenti in quella borgata, non sono anteriori al 1615. Ma egli stesso si firma « neapolitano »; ed il suo temperamento, la qualità della sua arte e, soprattutto, la sua educazione sono strettamente legati all'ambiente pittorico del '600 napoletano (1).

E l'anno di nascita deve porsi intorno al 1590, perchè la tela con la *Circoncisione*, nella sala del Capitolo della Certosa di

(1) Due opinioni differenti, ma entrambe non suffragate da alcun documento, sono quella che fa nascere Finoglio in Puglia — avanzata forse per la prima volta da M. NUGENT, *Alla Mostra della pitt. ital. del '600 e '700 ecc.*, Soc. ed. toscana, San Casciano 1935, p. 20, e seguita da L. DELOGU, *La pitt. ital. del '600*, Nemi, Firenze, p. 45, e l'altra che lo dice addirittura spagnuolo, sostenuta per contro da alcuni scrittori pugliesi: G. A. DI TARSIA - MORISCO, *Mem. stor. della città di Conversano ecc.*, Conversano, 1881, p. 186; NORBANUS APPULUS, *Il Castello di Conversano ecc.*, Off. Tip. G. Mongelli, Conversano, pp. 30-44, e G. BOLOGNINI, *Storia di Conversano ecc.*, Tip. ed. Canfora e C., Bari 1935 XIII, pp. 293-95.

Il Di Tarsia-Morisco, discendente dal pittore in linea femminile, ci narra dello spagnuolo Finoglio, espatriato per un delitto, accolto prima in Napoli dai monaci di S. Martino e poi nel sicuro castello del conte di Conversano. Ma in tutto questo avventuroso racconto, l'unica cosa accertata è la suddetta parentela. In un codice cartaceo, a fogli non numerati di cm. 15×20, che registra i matrimoni celebratisi nella parrocchia di Conversano dal 1 ottobre 1669 al 30 di settembre 1689, nel rovescio del f. 134, sono infatti notate le nozze, avvenute il giorno 19 novembre 1684, fra Giov. Antonio Tarsia, figlio di Giovan Battista e di Beatrice Finoglio, con Teresa Accolti. E' debbo alla grande cortesia del prof. Domenico Ramunni, proprietario del codice e del castello di Conversano, di aver potuto sincerarmene. Ma tutto il resto è opera di fantasia. Non ponendo mente alla palese imitazione con le vicende accertate od immaginate nella vita di altri pittori del secolo, e trascurando la considerazione che il De Dominicis — autentico raccoglitore ed amplificatore di notizie sensazionali — non solo non ne fa parola, ma definisce il Finoglio « uomo da bene e buon cristiano », resta il fatto incontestabile dell'educazione schiettamente napoletana del pittore, della sua lunga permanenza e delle numerose opere eseguite in Napoli, ufficialmente apprezzate e pagate, e degli atti pubblici, a cui lo stesso pittore intervenne quale testimone, a sfatare la leggenda.

In quanto poi all'opinione, formulata dai precedenti scrittori pugliesi circa la discendenza artistica di Finoglio dallo Zurbaran e l'influenza esercitata su di lui dal Velasquez, lascio alla cronologia il compito di mostrarne l'infondatezza.

S. Martino, in Napoli, sicuramente anteriore al 1626, si mostra opera d'artista già formato, padrone del suo stile e che aveva già dovuto verosimilmente superare i trent'anni (1).

Poche parole il De Dominicis dedica alla giovinezza dell'artista: da fanciullo, studiò lettere; condotto a Napoli « per lo genio che egli avea alla pittura » fu messo a bottega con Battistello Caracciolo, presso cui fece molto profitto. Ma poco dopo gli riuscì assai vantaggiosa la scuola del « cavalier Massimo » (2).

Che Finoglio sia stato discepolo di Battistello può ritenersi sicuro: lo dimostrano, oltre l'amicizia che legò le famiglie dei due pittori, le tante affinità compositive, che si notano nelle loro opere e soprattutto una palese identità di tipi e di schemi, pur se tradotti con sensibilità spesso antitetiche.

Improbabile, invece, risulta la discepolanza con lo Stanzioni, del resto quasi suo coetaneo; ed i fugaci ed intermittenti punti di contatto, che si riscontrano con l'arte di quest'ultimo — come con quella di altri pittori locali — possono facilmente spiegarsi con il programma che il trinomio Battistello - Ribera - Gentileschi tracciò comune a tutta la pittura napoletana, dopo il 1630. In verità, a pensarci bene, una qualche deviazione stanzionesca può anche accertarsi nelle opere giovanili e vedervi il tributo che un pittore esordiente pagava allo stile di un suo collega già in voga. Ma, in tal caso, bisogna invertire l'ordine cronologico, proposto dal De Dominicis, e far precedere, nella formazione del Finoglio, questo

(1) V. SPINAZZOLA, in *La Certosa di S. Martino, Nap. Nob.*, XI, p. 162 e nella *Guide du Musée et de la Chartreuse de S. Martino*, G. B. Paravia, 1910, p. 64, afferma che la tela è datata al 1620. La notizia è riportata da THIEME - BECKER, *op. cit.* A malgrado di tutti i miei sforzi non sono riuscito a scorgere questa data, a meno che essa non sia segnata nel rovescio della tela, che non ho potuto far rimuovere.

Ma la ricevuta, trovata nel vol. 2142 dei *Monasteri soppressi* nell'Archivio di Stato di Napoli, fu pubblicata da N. FARAGLIA in *Notizie di artisti che lavorarono nella Chiesa di S. Martino sopra Napoli...*, Arch. stor. per le prov. napol., A. XVII, fasc. III 1892, p. 658-59, ed è così concepita: « Io Paulo finoglio per la presente declaro haver ricevuto dal Rdo Pe don Bartolomeo Candia, per mano del R.do P.e don Berardino Attanasio, docati 50 et sono a complimento di ducati 100 attesi; l'altri li ho ricevuti in più e diversi partiti, et detti sono per il prezzo di un quadro dela circoncisione fatto di mia mano, et posto nel capitolo dentro la chiesa di Santo Martino supra Napoli del ordine certociensi... Ogi li 24 di maggio 1626 Io Paulo finoglio affirmo ut supra... ».

(2) DE DOMINICI, *op. cit.*, p. 287.

influsso di Stanziona, tiepido e fugace, alla decisa e duratura ispirazione battistelliana.

In un periodo, che più o meno coincide con il decennio 1620-30, fu operoso in S. Martino: le opere della Certosa, infatti, non presentano ancora tracce di Artemisia.

Nel 1632 era certamente a Napoli: tenne al fonte battesimale, ai 27 di novembre, il piccolo Giacomo Russo, figliuolo di Ambrosio e di Chiara Caracciolo, la primogenita del suo maestro (1).



Fig. 1. - P. FINOGLIO. *Annunciazione*. Napoli: S. Maria della Salute.
(Fot. R. Pinac. Napoli)

Dopo il 1634 eseguì la tela con l'*Immacolata* per la cappella Buonaiuti nella napoletana Basilica di S. Lorenzo Maggiore (2).

(1) L'atto, desunto dal libro II, f. 23 dei Registri dell'ex parrocchia della Carità (ora S. Liborio) fu pubblicato da L. SALAZAR, *Doc. inediti intorno ad artisti nap. del sec. XVII*, in *Nap. Nob.* 1895, IV, p. 187.

(2) La cappella di patronato dei Buonaiuti, che è la prima a sinistra, fu tutta ricostruita dal 1626 al 1634. Il DE LELLIS, contemporaneo del pittore, nelle aggiunte manoscritte alla *Napoli Sacra* del D'ENGENIO, vi notò la tela del Finoglio. Cfr. G. FILANGIERI PR.PE DI SATRIANO, *Doc. per la St., le A. e le Industrie per le prov. nap. ecc.*, Napoli, Tip. Acc. Scienze, vol. II, 1884, p. 167.

Intorno al 1636, su invito di Giangirolamo Acquaviva, conte di Conversano, il pittore si trasferì in Puglia, dove lavorò molto ed a lungo. Ma l'assoluta identità fra queste opere e le altre numerose, che si trovano nelle chiese di Napoli, provano che la permanenza in Conversano fu interrotta da frequenti e non brevi viaggi nella capitale (1).

Nel 1650 pose la data ad un ciclo d'affreschi in Conversano e firmò la tela dell'altar maggiore della Chiesa di Santa Maria

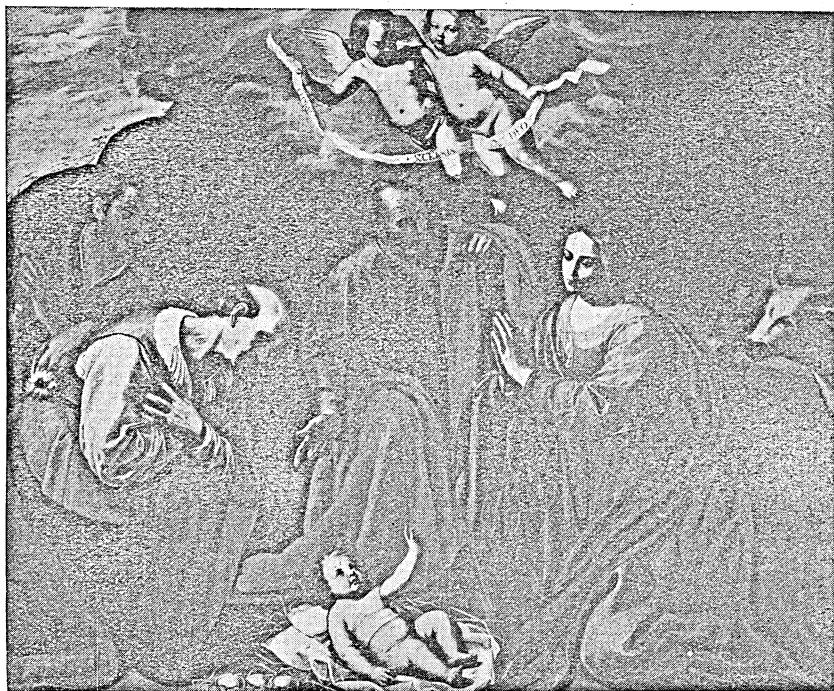


Fig. 2. - P. FINOGLIO. *Adorazione dei pastori*. Napoli: S. Maria della Salute.
(Fot. R. Pinac. Napoli)

della Serra, presso Tricase. Sono gli ultimi dati sicuri intorno alla sua attività (2).

(1) Al 1636 si fa risalire l'inizio della Chiesa dei SS. Cosma e Damiano, fatta costruire dagli Acquaviva in Conversano e tutta ornata dal Finoglio, al quale qualcuno attribuisce anche l'architettura e, più verosimilmente, i begli stucchi decorativi.

(2) È nella tela di Tricase che il pittore si firma « Paulus Finolius neapolitanus pingebat 1650 » dando pieno attestato della sua origine. E s'intende facilmente che, a tante leghe dalla metropoli, anche un nativo di Orta d'Atella non poteva che classificarsi napoletano. URBANUS APPULUS, *op. cit.*, p. 34,

Al De Dominici riferirono che il Finoglio fosse morto di peste a Napoli, nel 1656 (1). Avrebbe avuto circa sessantasei anni. La notizia non è suffragata da prove, ma non è in contrasto con i documenti finora pervenutici.

In un primo gruppo di opere napoletane, anteriori alla *Circoncisione* di S. Martino e quindi per lo meno al 1626, come ho detto, si notano più facilmente influssi stanzioneschi.

La serie si apre con la piccola tela dell'*Arcangelo e Tobia*, nella Sacrestia della Chiesetta dei SS. Raffaele e Margherita da Cortona a Materdei (2). Le due mezze figure riempiono quasi tutto il campo e sono legate fra loro con l'atteggiamento e con lo sguardo. L'Arcangelo, dai capelli ramati, ha un giubbetto giallo-oro ed un manto della stessa tinta, avvolto intorno alle gambe e drappeggiato alla cintura; il Tobiolo ha capelli neri e ricciuti, e stringe al petto un enorme pesce — il vero protagonista del quadro — che brilla di riflessi metallici ed iridati, contro il farsetto nero del fanciullo.

Nel fondo, le colline brune degradano verso sinistra. Nel cielo dorato, le nuvole bianche e fiocose si riscaldano di toni ambrati.

Nei riccioli del Tobiolo, ricadenti sulle tempie a guisa di fedine, già si manifesta una delle più singolari caratteristiche del tipo finogliesco, ma nel resto vive un'aria contenuta, che ondeggia proprio verso il bolognesismo partenopeo di Stanzioni.

fra le tante opere d'architettura attribuite al Finoglio in Conversano, pone anche il Campanile della chiesa di S. Benedetto, datato al 1655. Questa attribuzione, sebbene fondata come le altre soltanto sulla tradizione, mi lascia pensieroso, ché il bel campanile, tutto in mattoni e pietra viva, ad ordini sovrapposti adorni di pilastri e colonne, mentre non trova riscontro, almeno che io sappia, in altre similari costruzioni pugliesi, chiama subito alla memoria il prototipo dei campanili napoletani, quello del Carmine.

(1) DE DOMINICI, *op. cit.*, p. 289-90: « ...dove menasse e terminasse i suoi giorni, non mi è riuscito insin ad ora rintracciare. Diceami solamente l'altre volte nominato Nicola Marigliano, aver udito dire dal Marullo, che Domenico Finoglia era morto giovane in Orta, donde gli solea mandare de' cocomeri con altre frutta; né poteva altro attestare, se non che avere inteso dire, che il Finoglia fusse morto di peste a Napoli nel 1656. Onde conviene contentarsi di queste poche notizie di sì eccellente artefice... »

(2) La tela misura m. 1,25 × m. 1 di altezza. Non ne conosco la provenienza, dato che nessuna fra le antiche Guide napoletane, che si occuparono della Chiesa, fondata fra il 1759 ed il '69, ne fa menzione.

Seguono le due tele laterali nel presbiterio di S. Maria della Salute: l'*Annunciazione* e l'*Adorazione dei pastori* (1) (figg. 1 e 2). Nel primo quadro, gran parte della scena è occupata dalla luminosa figura dell'Arcangelo, che, pur inginocchiato sulle nuvole, sembra



Fig. 3. - P. FINOGLIO. *Annunciazione*. Napoli:
S. Francesco delle Monache.
(Fot. Ceccato)

irrompere impetuosamente da destra, seguendo la scia della candida Colomba e dei due cherubini quasi abbracciati, che agitano una

(1) Le tele rettangolari misurano m. 2,45 × m. 2 di altezza. Sono ricordate soltanto da C. T. DALBONO, *Guida di Napoli e dintorni*, Napoli, Morano, 1903, p. 348, ma senza attribuzione. Probabilmente furono eseguite intorno al 1621, anno in cui, passati Chiesa e Convento dai PP. Agostiniani ai Riformati, vennero fatti nuovi accomodamenti e restauri. Cfr. G. A. GALANTE, *Guida Sacra*

lunga ciarpa violacea. La Vergine, inginocchiata a sinistra, ancor raccolta nella preghiera, si volge al richiamo con dolce atto timoroso.

La composizione è impiantata diagonalmente; ed il dinamismo del gruppo centrale è bilanciato dalla posizione estatica di Maria e dai due putti, in alto a destra, che parlucchiano come monelli, indifferenti alla scena.

Un prezioso vaso di vetro soffiato, in terra, e la curva di un cortinaggio oscuro, in alto a sinistra, sono le uniche notazioni di ambiente, oltre la semplice sagoma dell'inginocchiatoio.

Nel secondo quadro, il piccolo Gesù, sdraiato in un nido di paglia, a terra, in primo piano, è il centro della composizione. Intorno, su due piani paralleli, si dispongono le quattro figure adoranti, in ginocchio, alternate in facile giuoco prospettico. In alto, vola una coppia di cherubini con il rituale cartiglio. A destra, si sporgono le teste dei due animali del Presepe. Nell'altro lato, il profilo ondulato dello speco, orlato di rovo, si staglia sul cielo nuvoloso.

In entrambe le composizioni, stanzionesco è il tipo della Vergine, il modo di ombreggiare le carni — specie nell'*Annunciazione*, dove la testa appare quasi di profilo per la crudezza dei tagli luminosi sul fondo oscuro — come stanzionesca è la tradizionale colorazione delle sue vesti, in scarlatto squillante e blu di Prussia un pò acidulo. La dinamica costruzione diagonale mi fa pensare ad un gusto particolare di Francesco Guarino da Solofra, nelle sue opere mature (1).

Nell'*Adorazione* lo schema è tolto da Battistello (2).

Ma la personalità di Finoglio già trova modo d'affermarsi nella violenta illuminazione laterale, che ha i raggi concentrati di un proiettore; nello splendore serico della tunica dell'Annunziatore, di giallo intenso e d'azzurro, tormentata e vibrante di pieghe; nella cura compiaciuta con cui egli si attarda nel fermaglio pre-

della città di Napoli, Napoli, Stamp. del Fibreno 1872, p. 404-5 e la bibliografia da lui indicata e C. PADIGLIONE, *La Chiesa di S. Maria della Salute ecc.*, Napoli, tip. comm., 1895. Debbo le due riproduzioni fotografiche alla cortesia del prof. Sergio Ortolani, direttore della Pinacoteca del Museo Nazionale di Napoli, il quale curò il restauro delle tele.

(1) Cfr. la *Madonna del Suffragio* sull'altare maggiore della Chiesa del Purgatorio in Gravina.

(2) Cfr. la tela dello stesso soggetto sull'altare della quarta cappella a sinistra in S. Maria degli Incurabili a Napoli.

zioso, nel vaso costruito di sola luce, nel cestello delle uova e, soprattutto, nel realismo con cui sono accarezzate le rughe, le

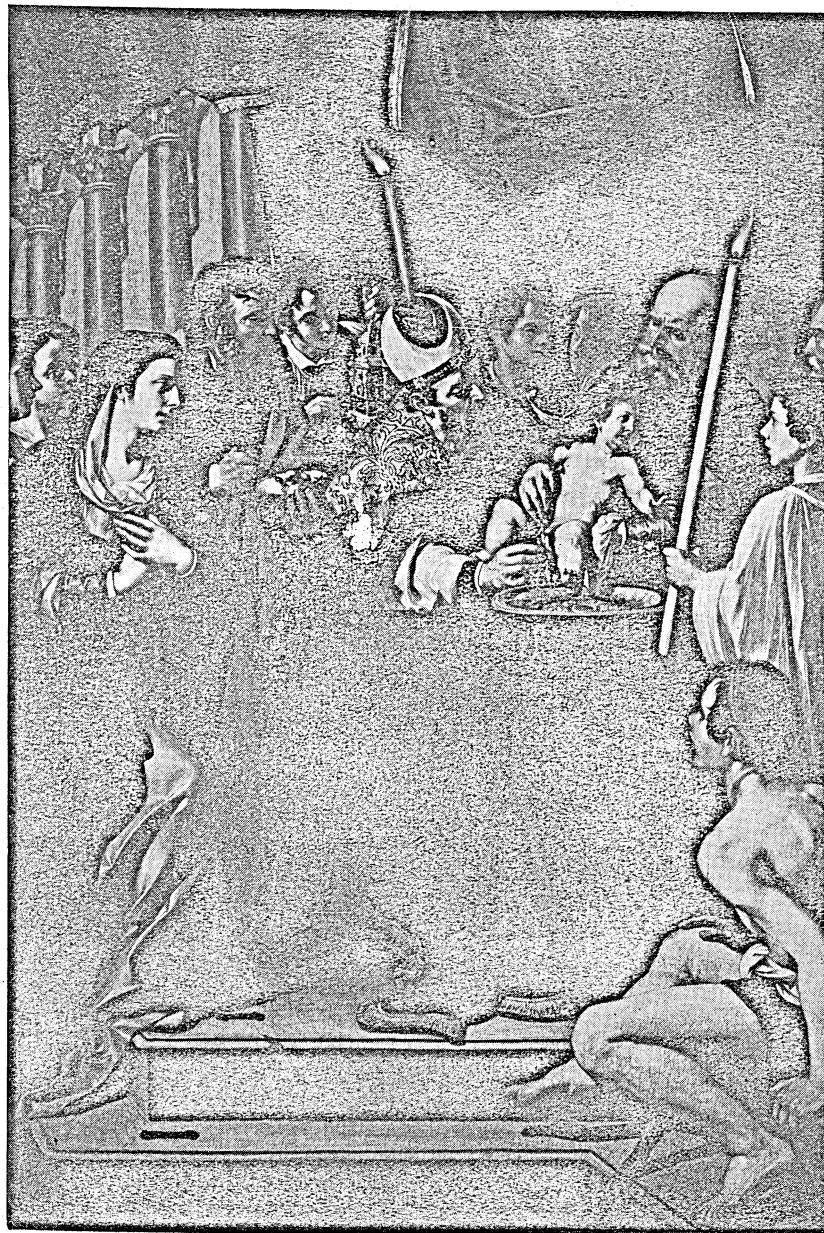


Fig. 4. - P. FINOGLIO. *Circoncisione*. Napoli: Certosa di S. Martino.
(Fot. Anderson)

vene, i tendini nella testa dei vecchi e nelle mani conserte del pastore.

E quelle grottesche teste d'animali, sbozzate nel legno, non sono che l'anticipazione dei grossi cavalli da giostra paesana, che vedremo nel ciclo della *Gerusalemme* in Conversano.

Posteriori di qualche anno alle tele della Salute, sono l'*Annunciazione* in S. Francesco delle Monache (fig. 3) e la replica di questo quadro, che si trova in un deposito del Sacro Monte dei Poveri (1).

La Vergine, ancora tradizionalmente abbigliata di rosso e d'azzurro, è ancora stanzionesca nel tipo e nell'atteggiamento, ma già tende, per l'ampliarsi della chioma increspata, alla definitiva iconografia finogliesca, che vedremo completa soltanto in S. Lorenzo Maggiore. Ma il bell'adolescente, mascherato da arcangelo, ha già raggiunto lo schema da cui il pittore non amerà più distaccarsi; e lo vediamo dal solido corpo di ragazzo meridionale, dall'acconciatura dei capelli, dalla veste complicata di tuniche, di ciarpe, di sboffi alle maniche, pretesti squisiti per l'esibizione del più ricco campionario di sete e di colori. Infatti, se il manto scarlatto dell'Eterno, tagliato crudamente sulla tunica nera, appare un po' sordo per mancanza di mezze tinte, forse anche asportate dal restauro, fioriscono nelle vesti angeliche preziosi riflessi di viola, di bianco avorio, di verde pavone.

La notazione di ambiente si è ridotta al solo indispensabile inginocchiatocio, ancor più semplificato.

E siamo alle opere di S. Martino.

Non possedendo alcun dato sicuro per la cronologia di questi dipinti, iniziamone l'esame dalla già citata *Circoncisione* (fig. 4),

(1) L'*Annunciazione* in S. Francesco delle Monache — Chiesa conosciuta anche con il nome di S. Maria della Rotonda — è sull'altare della seconda cappella a destra. Misura m. 2,05 × 3,10 di altezza. È alquanto danneggiata da un'antico restauro. Anch'essa passò inosservata alla maggior parte delle guide napoletane; il solo GALANTE (*op. cit.* p. 145) la ricorda, attribuendola però ad Andrea Malinconico. La Chiesa venne rifatta nella prima metà del secolo XVII e riconsacrata nel 1646. La replica, di minor formato, è confinata in una stanzetta buia attigua alla sala delle riunioni del Sacro Monte (accesso dal cortile del palazzo dell'Arch. del Banco di Napoli, in via Tribunali 213). È in cattivo stato di conservazione, ma in compenso non sembra tocca da restauro. Se ne ignora la provenienza.

che, se è esatto quanto riferisce lo Spinazzola, quale lavoro del 1620, potrebbe effettivamente costituirne il primo saggio (1).

Finoglio e Battistello dovettero attendere contemporaneamente alle due tele del Capitolo, chè il discepolo fu come suggestionato dalla compagnia del maestro (2). Nell'*Adorazione dei Magi*, Caracciolo presenta « caratteri di plasticità brunita e livida » ed un inconsueto sovrapporsi di troppe figure in un campo ristretto; nella *Circoncisione*, Finoglio più che mai addossa le sue grandi figure le une alle altre e rinunzia, una volta tanto, alla sua polichromia esuberante: si appaga di colorir di viola cupo la veste di Maria, di rosso mattonoso il pesante cortinaggio, per non turbare la grave sinfonia dei neri e dei bruni dominanti. Perfino lo splendore argenteo della mitra e quello del broccato in bruno su oro, del piviale, sono ridotti al minimo. E lo storpiato, seduto in primo piano, è una quinta di nudo, ch'egli ha tolto di peso dagli affreschi del maestro.

Ma la sua rinunzia non oltrepassa questo limite: il chierichetto, che regge il cero, è gemello di quelli che rivedremo nella cappella di Sant'Ugo, qui in S. Martino, nel Duomo di Pozzuoli e poi in Conversano, anch'essi con pesanti riccioli ricadenti sulle orecchie e vestiti di cotte fluidamente pieghettate ed orlate di pizzo ad ago. Il vecchio Simeone lo ritroveremo identico sotto gli ampî e lussuosi paramenti di tutti i santi finoglieschi. E così i Leviti e così gli adolescenti spettatori e le fanciulle. Nè il pittore

(1) R. LONGHI in *Battistello*, Arte, A. XVIII, 1915, p. 123, toglie decisamente questa tela al Finoglio e pone in dubbio l'autenticità del documento pubblicato dal Faraglia. La giustificazione di tale dubbio è fornita da un altro documento, pubblicato dallo stesso, che attribuisce ad un ignoto Alberto De Rubeis di Roma la tela con l'*Adorazione dei Magi*, anche nel Capitolo, che è certamente di Battistello. Ma io son sicuro che, questa volta, l'incredulità dell'illustre critico sia infondata e ciò proprio per i caratteri stilistici del dipinto, cioè per quelle medesime ragioni di cui egli tanto acutamente si è servito per dimostrare di Battistello un dipinto, che pareva doversi attribuire all'ignoto pittore romano. E scrivo « pareva » perchè ritengo la notizia del Faraglia, circa l'esistenza di questo discusso De Rubeis, come pittore, dovuta ad imperfetta interpretazione del documento, che, tra l'altro, è di seconda mano e non firmato di pugno dell'artista, come invece lo è la ricevuta del Finoglio.

(2) Fra i vecchi scrittori napoletani non manca chi attribuisce anche questa *Circoncisione* al Caracciolo. Cfr. ad es.: R. TUFARI, *La Certosa di S. Martino in Napoli*, Napoli, tip. G. Ranucci, 1854, p. 97 e la bibliografia citatavi. Il GALANTE, *op. cit.* p. 418, la dice d'ignoto autore. Non ne parla invece il ROLFS.

trascura di mostrare il suo talento d'orafo nel piatto sbalzato, nella navicella per l'incenso, nel prezioso turibolo, diligentemente copiato da un pezzo del Tesoro della Certosa; nè smentisce la sua insensibilità per gli sfondi nella superflua architettura, piatta come un fondale.

Nella stessa sala del Capitolo sono dieci lunette dipinte ad olio — cinque per ogni lato — con i Santi fondatori di Ordini religiosi.

Quasi tutte le fonti sono d'accordo nell'attribuirle al nostro pittore, ma tutte, sulla scorta del De Dominicis, insistono nel vedervi, per la prima volta, un'indiscutibile imitazione della maniera del Ribera (1). Che Finoglio, come del resto la maggior parte dei secentisti napoletani, abbia molto assimilato dallo Spagnoletto è fuori discussione. Tornerò più tardi sull'argomento, anche per mettere in chiaro come venne inteso da lui il famoso naturalismo del maestro spagnuolo. Ma non vedo perchè proprio queste lunette debbano considerarsi le opere maggiormente influenzate, quando in esse la corrente riberiana è amalgamata e dosata nella stessa misura in cui appare nei dipinti precedentemente esaminati — la *Circoncisione*, ad esempio — ed in quelli eseguiti di poi (2).

(continua)

MARIO D'ORSI

(1) DE DOMINICI, *op. cit.* pp. 288-89; GALANTE, *op. cit.* p. 418; THIEME-BECKER, *op. cit.* p. 588; ROLFS, *op. cit.* p. 278. SPINAZZOLA, *op. cit.* p. 64, etc.

Il TUFARI (*op. cit.* p. 294, nota 162) mette in evidenza la contraddizione in cui cade il CELANO, citando prima il Corenzio e poi il Finoglio quale autore delle stesse lunette, e l'errore del SIGISMONDO e del PARRINO, che dall'attribuzione a Corenzio passano niente che a Tintoretto.

(2) La spiegazione è fornita dalle stesse parole del De Dominicis: « Dicono quei monaci.... ch'egli il (Finoglio) si trovò a dipingere in quel sacro luogo nello stesso tempo che vi dipingeva ancora lo Spagnoletto, e che, osservando egli il di lui tremendo impasto di colore, e i belli vecchi che dipingeva, cercò d'imitarlo ne' Santi fondatori... ».

I belli vecchi! Ecco il segreto: per tutti i commentatori del passato, Ribera fu lo specialista di quelle mezze figure di vegliardi calvi e barbuti, dall'anatomia macabramente contrastata su sfondi di bitume. E queste tele del Capitolo ci presentano proprio dei vecchi calvi e barbuti, campegianti quasi da soli, chè le coppie di putti o l'angelo, che in alcune ne completano la composizione, hanno compito di mero riempitivo. La somiglianza quindi è soprattutto esteriore.