

VINCENZO PUGLIESE

GIACOMO DE VANIS: UNA RARA FIGURA
DI NOBILE DILETTANTE DI PITTURA
DEL CINQUECENTO PUGLIESE *

È quasi un quarto di secolo ormai - dalla prima segnalazione fatta dallo Jurlaro della *Natività* autografa in San Benedetto a Brindisi¹ - che il nome di Giacomo de Vanis è entrato a far parte dei fatti della pittura pugliese del XVI secolo. Ma in questo non breve lasso di tempo, in verità, le ricerche sono state tutt'altro che prodighe di opere o di notizie documentarie riferibili a questo curioso personaggio della nobiltà brindisina, evidentemente «dilettante» e «praticante» di pittura. Sicché non si

* Le foto 1, 2, 3, 4, 5, 6, 9, 10 e 15 sono dell'Archivio della Soprintendenza per i Beni A.A.A.S. della Puglia. La foto 11 è della Soprintendenza per i Beni A.S. di Venezia, la foto 17 è del Museo Civico di Padova; ringrazio, rispettivamente, la Soprintendente di Venezia, dott.ssa G. Nepi Scirè, e il dott. D. Banzato per avermele cortesemente fornite. La foto 18 è stata gentilmente fornita dal sig. G. Gernone.

¹ R. JURLARO, *Un pittore salentino del '500 è stato scoperto a Brindisi*, in «Il Tempo» (23 luglio 1965), p. 7.

può dire che oggi egli ci appaia molto meno estraneo di quanto lo fosse al tempo di quella sua prima comparsa².

L'evanescente profilo biografico - e, insieme, artistico - del de Vanis si riassume purtroppo in brevissime battute: il 5 marzo 1560 partecipa come testimone a una cerimonia di battesimo nella sua città; l'anno prima, intanto, firma e data la *Visitazione* (fg. 1) nella brindisina chiesa di San Paolo, opera che Jurlaro aveva già proposto di ascrivergli in forza di concordanze stilistiche, prima che il restauro, tutt'ora in corso, ne mettesse in luce l'iscrizione autografa con la datazione³; infine, nel 1570, dipinge la *Natività* (fg. 2) già citata. E questo è quanto!

In entrambe le opere un cartiglio apposto in calce attesta l'identità dell'esecutore: «*Nobilis Jacobus de Vanis de Brundisio*

2 L'esigua bibliografia relativa al de Vanis, posteriore all'iniziale segnalazione di cui alla nota precedente, consiste essenzialmente nei seguenti interventi: M. S. CALÒ, *La pittura del Cinquecento e del primo Seicento in Terra di Bari*, Bari 1969, pp. 126-7, p. 166; R. JURLARO, *Storia e cultura dei monumenti brindisini*, Brindisi 1976, p. 62, p. 103; M. GUASTELLA, *Raffigurazione della Natività nella pittura a Brindisi*, in *Rassegna nazionale del Presepe nell'arte e nella tradizione*, Brindisi 1986, pp. 15-8, in particolare le pp. 15-6; M. GUASTELLA, *Schede per un gruppo di dipinti raffiguranti l'avvento di Cristo*, in *Rassegna nazionale del Presepe nell'arte e nella tradizione*, Brindisi 1987, in particolare le p. 24 e p. 26; G. CARITO, *Il restauro delle opere di Jacopo De Vanis. Ricchezza di pittore*, in «Quotidiano» (24 dicembre 1988), p. 12.

3 La notizia documentaria del 1560 è riferita da Jurlaro in P. CAGNES, N. SCALESE, *Cronaca dei Sindaci di Brindisi. 1529-1787*, a cura di R. JURLARO, Brindisi 1978, p. 22. L'ascrizione della *Visitazione* al de Vanis è in JURLARO, *Storia e cultura*, cit., p. 103, dove anche si propone di anettere al «corpus» del pittore altri due dipinti brindisini, l'*Annunciazione*, già nella chiesa del Cristo e poi nella sede della biblioteca «A. De Leo», e la *Madonna del dolce canto* della chiesa di Santa Lucia. Ma riguardo a queste due ultime proposte condivido i dubbi espressi già dal Guastella relativamente al solo dipinto della De Leo (*Schede per un gruppo*, cit., p. 24) e consiglio, dunque, di escludere per il futuro il loro riferimento al de Vanis. Il restauro in corso ha invece confermato l'autografia della *Visitazione*, riscoprendo l'iscrizione in calce all'opera: «*Nobilis Jacobus de / Vani(s) Brundisinus: pinxit 1559*»; ne ha dato tempestiva notizia il CARITO, *Il restauro*, cit.

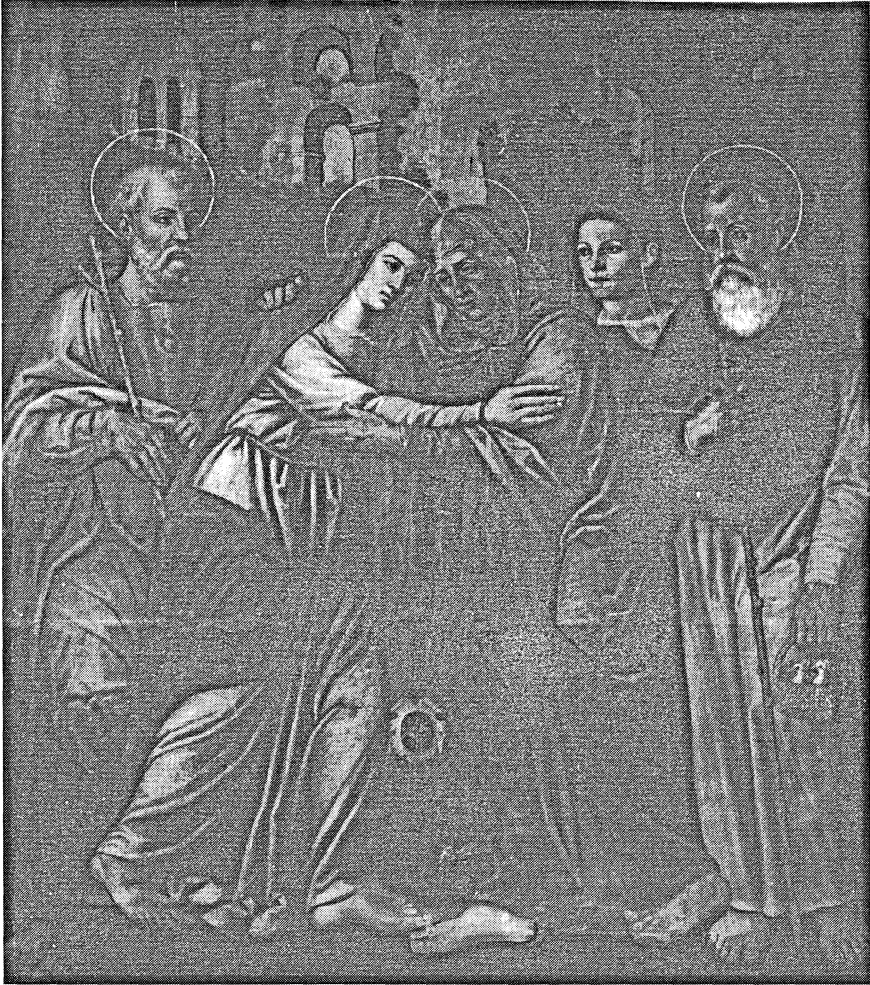


Fig. 1. Brindisi, chiesa di San Paolo, G. DE VANIS, *Visitazione*.

[o «*Brundisinus*», a seconda del caso] *pinxit...*». Nel dipinto piú tardo questa formula è preceduta da una lapidaria sentenza latina: «*Ne sutor supra crepidam*», su cui torneremo piú avanti; qui, invece, converrà soffermarsi sul primo dato certo dell'artista, da lui stesso esibito, si direbbe, con consapevole rilievo, ossia quello della sua nobiltà.

Non è del tutto eccezionale, anche se non comune per il Cinquecento, la figura del pittore di nobili origini. Del Savoldo, a esempio, il grande maestro bresciano con cui, come vedremo oltre, il de Vanis rivela interessanti punti di contatto, la leggenda accreditata dalle antiche biografie, ma riguardata non senza qualche sospetto dalla critica, tramanda che fosse di famiglia aristocratica e avesse praticato l'arte per intima vocazione, non per la necessità di procacciarsi il sostentamento quotidiano⁴. Come lui, non mancano, sempre nel corso del XVI secolo, altri esempi sporadici di pittori d'estrazione aristocratica: significativo quello di Giovan Battista Paggi che rifiutò addirittura d'isciversi alla corporazione dei pittori genovesi, nel 1590, protestando che la sua attività non era un mestiere né una mercatura esercitata

4 Sul problema della presunta nobiltà del Savoldo, ventilata non dai suoi diretti contemporanei, che tacciono riguardo a questo punto, ma dalle fonti seicentesche, a partire da quell'Ottavio Rossi cui si deve la notizia della nobiltà del pittore e della sua «virtuosa pittura, con la quale non mercenariamente esercitandosi fece opere lodatissime», cfr. le considerazioni di A. BOSCHETTO, nella bella monografia sull'artista, *Giovan Gerolamo Savoldo*, Milano 1963, in particolare alle pp. 19-21. A questo testo si rinvia per un'opportuna conoscenza del pittore e della precedente bibliografia su di lui, avvertendo della necessità d'integrarlo con i successivi, in verità rari, interventi sull'argomento, in particolare quelli di A. BALLARIN, *Gerolamo Savoldo*, Milano 1966; di S. FREEDBERG, *Painting in Italy. 1500 to 1600*, London 1971, ed. it.: *La pittura in Italia dal 1500 al 1600*, Bologna 1988, in particolare pp. 407-11; di V. SGARBI, *Savoldo tra Giorgione e Caravaggio: l'Annunciata di S. Domenico di Castello a Venezia*, in «Paragone» (1984), n. 409, pp. 62-9.

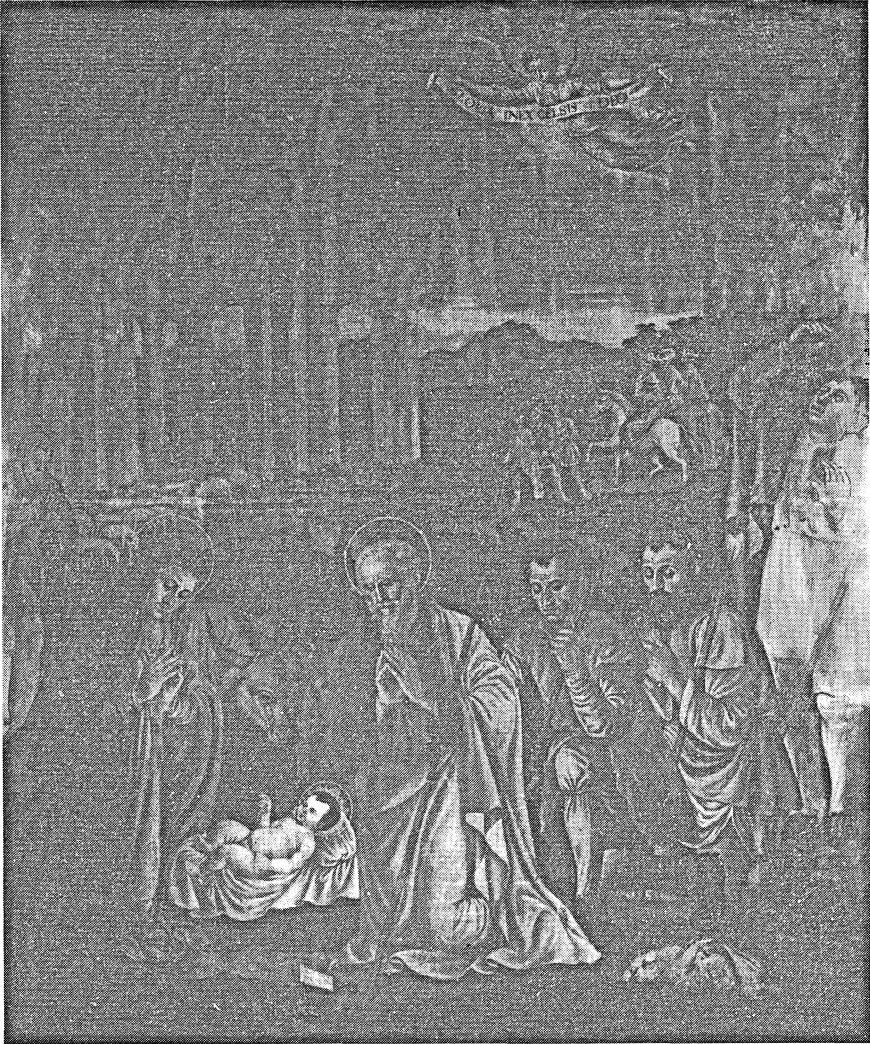


Fig. 2. Brindisi, chiesa di San Benedetto, G. DE VANIS, *Natività*.

a fini di lucro e venali. Evidentemente un simile fenomeno, vero o inventato che sia dalla fantasia dei posterì, rappresenta il riscontro, sul piano sociale e culturale, del grande movimento d'idee, avviato principalmente a Firenze e quindi nel resto d'Italia dal pensiero umanistico e neoplatonico, che mirò a riscattare la pratica artistica e, soprattutto, quella pittorica dalla sua condizione artigianale per promuoverla, con patenti teoriche e speculative, al rango di arte liberale⁵. Grazie a questo processo la figura del pittore subì un notevole cambiamento dei suoi caratteri costitutivi, assumendo una piú netta dignità culturale e, di riflesso, una maggiore considerazione sociale. Ciò fu accompagnato, d'altronde, da un singolare fenomeno parallelo: quello per cui alcuni «spiriti» estroversi e versatili del ceto dominante che provassero curiosità per la pratica pittorica non sentirono

5 Si comprenderà, spero, come sia impossibile fornire in questo contesto una bibliografia esaustiva su un argomento così complesso quale il fenomeno della diversa considerazione delle «arti visive» di cui fu responsabile il rinascimento italiano e, particolarmente, fiorentino. A livello puramente orientativo, per una guida alle implicazioni e teoriche e sociologiche di questa articolata problematica si suggerisce la lettura dei seguenti contributi: L. VENTURI, *History of Art Criticism*, New York 1936, ed. it. *Storia della critica d'arte*, Torino 1964, pp. 94-115; J. SCHLOSSER MAGNINO, *Die Kunstliteratur*, Wien 1924, ed. it.: *La letteratura artistica. Manuale delle fonti della storia dell'arte moderna*, Firenze 1977, in particolare pp. 120-85; A. BLUNT, *Artistic theory in Italy. 1450-1600*, London 1940, ed. it.: *Le teorie artistiche in Italia dal Rinascimento al Manierismo*, Torino 1966, in particolare pp. 15-70; E. PANOFSKY, *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der alteren Kunsttheorie*, Leipzig-Berlin. 1924, ed. it.: *Idea. Contributo alla storia dell'estetica*, Firenze 1975, in particolare pp. 33-52; A. HAUSER, *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, München 1953, ed. it.: *Storia sociale dell'arte*, Torino 1971, in particolare le pp. 293-368; W. TATARKIEWICZ, *History of Aesthetics, III: Modern Aesthetics*, Warszawa 1970, ed. it.: *Storia dell'Estetica, III: L'Estetica moderna*, Torino 1980, in particolare pp. 47-151; F. BOLOGNA, *Dalle arti minori all'industrial designer*, Bari 1972, in particolare pp. 13-42; A. HAZUSER, *Soziologie der Kunst*, München 1974, ed. it.: *Sociologia dell'arte*, 3 vol., Torino 1977, in particolare I, pp. 308-13; A. CONTI, *L'evoluzione dell'artista*, in *Storia dell'arte italiana*, Einaudi, parte I, vol. II: *L'artista e il pubblico*, Torino 1979, pp. 117-263, in particolare pp. 174-85.

piú come indecoroso per i propri natali il fatto di maneggiare i pennelli e realizzar quadri - purché saltuariamente, s'intende, e comunque non a scopi venali - ma anzi furono legittimati a coltivare questo loro interesse ai fini di un maggiore arricchimento della propria preparazione culturale.

Questo laborioso cambiamento di schemi mentali, di pregiudizi, di convenzioni sociali, che solo per esigenze di sintesi può essere enunciato quasi con l'assiomaticità astratta dei teoremi, ma che nel corso della storia fu ben lungi dall'attuarsi secondo un progresso costante e uniforme, incontrando, piuttosto, deroghe e resistenze a seconda dei codici di comportamento, delle riserve ideologiche e delle preclusioni di classe delle diverse realtà sociali, ebbe, com'è ormai ampiamente noto, le sue battute d'avvio e i suoi principali punti di forza in alcune innovative e risolutive petizioni di principio degli intellettuali rinascimentali. Agli albori di questo processo stanno le entusiastiche argomentazioni adoperate dall'Alberti, nel suo *De pictura*, per innalzare quest'arte al di sopra delle altre, quando, a giustificazione del fatto che i giovani durino fatica nell'apprendere a dipingere e dedichino a questo obbiettivo «ogni... opera e studio», egli afferma: «tiene in sé la pittura forza divina», sia perché ha la prerogativa di tramandare il ricordo visivo degli uomini - non solo degli assenti, ma anche degli scomparsi, assolvendo, in tal modo, nei secoli, a una funzione commemorativa storica e civile -, sia perché gode del sommo privilegio di fornire alle genti le immagini degli dei da loro venerati («questo certo fu sempre grandissimo dono ai mortali»), sia perché, infine, nel raffigurare gli esseri animati e nell'offrirli alla vista degli altri uomini, quasi riproduce o ricalca, su scala minore, la potenza creatrice di Dio, sicché «... qual sia pittore maestro vedrà le sue opere essere

adorate, e sentirà sé quasi giudicato un altro iddio»⁶.

Forte di queste considerazioni e invocando, altresí, l'autorità degli antichi - con esempi, in realtà, non sempre storicamente attendibili e fondati - presumendo che presso di loro la pittura fosse stata in altissima stima e venisse praticata dagli uomini piú eletti e saggi, tanto da essere inclusa persino nei programmi educativi dei giovani («tu conoscerai i buoni pittori sempre stati appresso di tutti in molto onore, tanto che molti nobilissimi cittadini, filosofi ancora e non pochi re, non solo di cose dipinte, ma e di sua mano dipignerle assai si dilettavano»⁷), l'Alberti poteva concludere che «l'arte del dipingere sempre fu ad i liberali ingegni e agli animi nobili dignissima. E quant'io, certo cosí estimo ottimo indizio d'uno perfettissimo ingegno essere in chi molto si diletta di pittura»⁸.

-
- 6 Le citazioni e i concetti qui riportati in forma sintetica sono tratti dal libro II, § 25 di L. B. ALBERTI, *De pictura*, a cura di C. GRAYSON, Roma-Bari 1975, pp. 44-6.
- 7 ALBERTI, cit., II, § 27. L'autore attinge a Plinio, a Diogene Laerzio, a Svetonio, a Tacito, ad Ammiano Marcellino e a Lampridio la notizia che «Socrate, Platone, Metrodoro, Pirro furono in pittura conosciuti» e che «Nerone, Valentiniano e Alessandro Severo imperadori furono studiosissimi in pittura».
- 8 ALBERTI, cit., II, § 28. In realtà i §§ 25-9 del secondo libro del *De pictura*, sono i piú fortemente caratterizzati dai toni apologetici di quest'arte, diversamente dalle altre parti del trattato che, invece, sono dedicate all'analisi degli aspetti tecnici e teorici della pittura. Particolare interesse, ai fini del nostro specifico discorso circa la «nobiltà» della pittura e il suo esercizio non a fini venali bensí in vista del conseguimento di superiori valori culturali e morali, ha l'affermazione che l'autore fa nel § 29 quasi come conseguenza logica delle riflessioni poco prima svolte circa l'alta considerazione riservata nell'antichità dagli spiriti liberi e dotti alla pittura e circa il giovamento che essi ne avrebbero avuto. Egli conclude: «E poi ammonisco chi sia studioso di dipingere imparino questa arte. Sia a chi in prima cerca gloriarsi di pittura questa una cura grande ad acquistare fama e nome, quale vedete gli antichi avere aggiunta. E gioveravvi ricordarvi che l'avarizia fu sempre inimica della virtú. Raro potrà acquistare nome animo alcuno che sia dato al guadagno». L'esempio degli antichi serve dunque all'Umanista per indicare, quale scopo essen-

Si era ancora nel 1436, ma già queste dichiarazioni, sorrette dal tipico entusiasmo radicale del neofita, si sarebbero rivelate vevoli ad aprire la strada alla promozione della pittura - e, in subordine, delle altre arti visive - al rango di arte liberale, mettendola, in tal modo, al livello della cultura «ufficiale» che, per l'addietro, s'era elitariamente mantenuta in esclusivi ambiti letterari-filosofici⁹. La loro conseguenza e, insieme, il loro movente fu - com'è stato varie volte osservato - l'ascesa sociale

ziale, anche per la pittura, il conseguimento della fama e della memoria presso i contemporanei e i posteri; solo a livello secondario si fa accenno al guadagno, degnato appena di considerazione. In sostanza, in questa sua visione già, senza dubbio, ideologizzata del pittore, è come se l'Alberti non tenesse alcun conto, astrattamente, dei bisogni economici dell'artista e tendesse a proiettarlo in una luce da «intellettuale puro», cosa che, però, poteva difficilmente adattarsi a chi non fosse stato aristocratico o dell'alta borghesia e, insomma, libero da problemi di sopravvivenza; come un de Vanis, appunto.

- 9 La carica innovatrice, starei per dire, rivoluzionaria, delle affermazioni dell'Alberti sulla pittura, cioè la «modernità» della sua appassionata difesa della natura «liberale» di quest'arte e della sua profonda utilità pedagogica, può essere, forse, colta in modo più evidente mediante il confronto con il pensiero di molti altri umanisti della generazione immediatamente anteriore all'Alberti o pressoché contemporanei a lui i quali, nonostante l'ampiezza e la modernità delle vedute, restavano, su questo punto, ancorati ad antiche riserve. Si pensi, a esempio, che persino un intellettuale colto e di vasta esperienza come Pier Paolo Vergerio, in stretto contatto con i circoli culturali fiorentini, al momento di trattare questo argomento nell'ambito del suo trattato sull'educazione dei giovani - quel *De ingenuis moribus*, composto tra il 1400 e il 1402 e considerato dagli studi moderni «un germoglio dell'umanesimo fiorentino» - non trovava di meglio che assumere un atteggiamento neutrale e lasciare accortamente la disputa ad altri: «Le discipline che i Greci solevano insegnare ai loro ragazzi erano quattro: le lettere, la ginnastica, la musica e il disegno, chiamato da essi anche arte figurativa... La quarta, ossia il disegno, al giorno d'oggi non si usa insegnarla come arte liberale, eccetto per ciò che riguarda la calligrafia (non essendo in fondo lo scrivere se non un disegnare); quanto al resto è cosa tutta propria dei pittori. Ciò non pertanto, come osserva Aristotele, la conoscenza del disegno era a costoro non solo d'ornamento, ma anche d'utilità. Poiché negli acquisti, che quei popoli facevano con sommo diletto, di vasi e tavole dipinte e sculture, era ad essi di grande aiuto la conoscenza di quell'arte, sia per non essere ingannati nel prezzo, sia perché con quell'aiuto facilmente

dell'artista, il suo distacco dalla modesta condizione artigianale e corporativa in cui, sino ad allora, era stato relegato e la sua assunzione ad un ruolo e a dei compiti piú dignitosi ed apprezzati sotto il profilo intellettuale. Naturalmente, questa «promozione» rischiò, anche, di farne una figura «atipica» e dunque difficilmente inseribile nella pur sempre rigida articolazione della struttura produttiva e sociale. Difatti diede poi adito, in non poche circostanze, a reazioni emblematiche da parte di alcuni artisti, oscillanti tra i sensi di frustrazione e la crisi d'identità, allorché essi si trovarono nel disagio estremo di verificare, nella propria esperienza di vita, un divario troppo insostenibile tra l'ormai comunemente accettata rivalutazione ideale e teorica della loro figura, da una parte, e gli effettivi limiti e condizionamenti del proprio pratico operare, dall'altra¹⁰.

distinguevano il bello e l'aggraziato, che nasce dalla natura come dall'arte; argomenti sui quali spetta agli uomini eminenti discutere e giudicare». Tolgo la citazione da E. GARIN, *Educazione umanistica in Italia*, Bari 1949, ed. consult. 1970, p. 95.

- 10 Su questo aspetto, anche per le evidenti connessioni con il «mito» dell'artista melanconico o «saturnino», in cui non di rado sfocia la disillusione o lo «scacco» sociale del pittore, oltre ai testi già citati alla precedente nota 5, si consultino: A. HAUSER, *Der Manierismus*, München 1964, ed. it.: *Il manierismo. La crisi del Rinascimento e l'origine dell'arte moderna*, Torino 1965 (la cui posizione andrà riconsiderata alla luce del recente saggio di A. PINELLI, *La maniera: definizione di campo e modelli di lettura*, in *Storia dell'arte italiana*, Einaudi, parte II, vol. II, tomo I, *Cinquecento e Seicento*, Torino 1981, pp. 89-181); R. e M. WITTKOWER, *Born under Saturn*, London 1963, ed. it.: *Nati sotto Saturno*, Torino 1968. Ancora, per i condizionamenti esterni sul lavoro dell'artista, derivanti e dalla committenza e dalle istituzioni, anche per un periodo posteriore a quello qui in discussione, si vedano N. PEVSNER, *Academies of Art. Past and Present*, Cambridge, Univ. Press, 1940, ed. it.: *Le accademie d'arte*, Torino 1982; F. HASKELL, *Patrons and Painters. A Study in the relations between Italian Art and Society in the age of the Baroque*, London 1963, ed. it.: *Mecenati e pittori. Studio sui rapporti tra arte e società italiana nell'età barocca*, Firenze 1966; L. SALERNO, *Immobilità politica e accademia*, in *Storia dell'arte italiana*, Einaudi, parte II, vol. II, tomo I: *Cinquecento e Seicento*, Torino 1981, pp. 449-522.

Intanto, quelle stesse idee dell'Alberti determinavano pure, come s'è già accennato, un altro fenomeno nuovo e complementare a quello dell'avanzamento sociale dell'artista. Nobilitando prima di tutto la disciplina pittorica in sé, esse comportavano esplicitamente l'obbligo per le classi superiori di rivedere le loro posizioni rispetto alla pittura, di accostarsi ad essa non più come a un genere materiale di occasionale consumo, bensì come ad una vera «arte liberale», da coltivare, quindi, col massimo rispetto e semmai da praticare personalmente, alla stregua delle altre di più antico e consolidato prestigio, al fine di arricchire e completare la propria educazione.

Naturalmente, durante il XV e il XVI secolo, la maggior parte di coloro che godevano privilegi di sangue accolsero solo parzialmente tale invito, nel senso che s'interessarono, sí, più da vicino alle teorie e ai fatti dell'arte - il che diede, come si sa, grandi risultati sul piano della committenza e del collezionismo - senza, però, cimentarsi personalmente con i colori e coi pennelli. Pochi vi si provarono o comunque fornirono pubbliche attestazioni delle loro capacità in questo campo e, tra quei pochi, il de Vanis: caso, a quanto ne so, più unico che raro nella Puglia del Cinquecento, talché, solo per questo aspetto, che non mi sembra peraltro sia stato adeguatamente rilevato, la personalità dell'artista meriterebbe una più attenta considerazione nella storia dell'arte regionale.

Aristocratico e colto, il de Vanis doveva verosimilmente conoscere il libro dell'Alberti e ancor più doveva conoscere - alcuni indizi su cui torneremo più oltre inducono a crederlo, anzi lo confermano - un altro trattato a lui più vicino nel tempo, per non dire contemporaneo, il celebre *Dialogo di Pittura* dato a

stampa da Paolo Pino a Venezia, nel 1548¹¹. In quest'opera, che costituisce l'avvenimento piú importante della letteratura artistica del Cinquecento prima dell'apparizione delle *Vite* del Vasari, l'autore, pittore anch'egli e, singolarmente, allievo del Savoldo, riprende sotto forma di dialogo le riflessioni sviluppate un secolo prima dall'Alberti e traccia, in ordine con la mentalità dei tempi e con l'esempio di alcuni illustri personaggi, specialmente di Michelangelo e di Tiziano, un profilo ideale dell'artista, elegante, raffinato, amico dei letterati e uomo di cultura egli stesso, baciato dal successo e dal benessere economico, che certamente doveva contribuire ad accorciare le distanze tra i pittori e i ceti dominanti dell'epoca e che, senza alcun dubbio, per quanto riguarda il de Vanis, doveva confermarlo nella legittimità e nella decorosità dei suoi interessi artistici.

Considerata sotto questa particolare prospettiva, la figura del nostro nobile brindisino già colpisce per la sua ammirevole «modernità», per la sua condizione di piena sintonia con i raggiungimenti piú progressisti della cultura a lui contemporanea. Un'apertura mentale che si apprezza ancor piú quando si consideri che, ad onta delle posizioni intellettuali testé richiamate, la spagnolesca nobiltà del regno di Napoli, nel Cinquecento,

11 *Dialogo di pittura di messer Paolo Pino*, «nuovamente dato in luce, in Vinegia per P. Gherardo MDXLVIII»; se ne consiglia la lettura nelle principali edizioni critiche moderne a cura di R. e A. PALLUCCHINI, Venezia 1946; di E. CAMESASCA, Milano 1954; di P. BAROCCHI in *Trattati d'arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma*, I, Bari 1960. Sull'opera e sul suo autore, oltre alle ampie note introduttive dei curatori, premesse alle edizioni critiche testé citate, si vedano: SCHLOSSER MAGNINO, cit., pp. 239-43; ancora P. BAROCCHI, in *Scritti d'arte del Cinquecento*, a cura di P. BAROCCHI, già Milano-Napoli 1971, poi Torino, Einaudi, 1978, III, pp. XXXV-XXXVI; F. BOLOGNA, *La coscienza storica dell'arte d'Italia*, Torino 1982, pp. 94-9; L. GRASSI, *Teorici e storia della critica d'arte*, Roma 1985, pp. 187-8.

si dimostrava ancora notevolmente refrattaria, per senso d'onore e di casta, a trattare alla pari con artisti, pur non rinunciando, ovviamente, a servirsi dei loro prodotti a fini devozionali, celebrativi e propagandistici¹².

12 Su questo punto fin troppo scontato è il richiamo ai giudizi lasciatici dallo stesso Vasari, dunque da un artista del Cinquecento che aveva avuto esperienza diretta di Napoli, sull'ambiente partenopeo e, in particolare, sulla nobiltà locale, descritta come piuttosto insensibile al mecenatismo artistico. Questo limite è particolarmente sottolineato, e a più riprese, dal biografo aretino nella vita di Polidoro da Caravaggio laddove egli scrive che «Polidoro verso Napoli prese il cammino, dove arrivato, essendo quei gentiluomini poco curiosi delle cose eccellenti di pittura, fu per morirvisi di fame ... Avvenne che stando egli in Napoli e veggendo poco stimata la sua virtù, deliberò partire da coloro che più conto tenevano d'un cavallo che saltasse, che di chi facesse con le mani le figure dipinte parer vive» (G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architetti*, a cura di G. MILANESI, Firenze 1906, rist. anast. Napoli 1981, V, pp. 150-1). Riguardo ai giudizi del Vasari e ai caratteri della committenza meridionale del tempo, restano particolarmente illuminanti le acute considerazioni di G. PREVITALI, *La pittura del Cinquecento a Napoli a nel Vicereame*, Torino 1978, pp. 6-7. Ma, a parte il freddo atteggiamento di patronato artistico, che certamente andò modificandosi e migliorando sul volgere del '500 e soprattutto nel '600, anche presso la nobiltà napoletana, il tratto peculiare e persistente che mi sembra distinguere questa nobiltà e quella affine e «consanguinea» della Spagna, ancora nel XVII secolo, è quell'oltranzistico orgoglio di casta, quel sussiego scostante, che molto più difficilmente che presso l'aristocrazia del resto d'Italia e d'Europa doveva favorire un rapporto, non dico, ovviamente, paritetico, ma di affabilità e di familiarità con gli artisti. La «purezza del sangue» e i titoli dovevano tracciare qui un solco abbastanza netto tra le due parti, destinato ad accentuarsi proprio nelle situazioni in cui l'ufficialità e il protocollo dettavano legge. L'esempio più emblematico, a questo proposito, mi pare sia l'esplicito disappunto e l'altezzosa disapprovazione dimostrati da Filippo IV di Spagna alla zia, l'infanta Isabella, arciduchessa delle Fiandre, perché questa aveva incaricato Rubens di trattare, come agente diplomatico, i negoziati di pace tra l'Inghilterra e la Spagna, al fine di ristabilire una tregua duratura nei Paesi Bassi dilaniati dalle guerre. E, si badi, si era già nel XVII secolo, nel 1627-28 per la precisione, e si parlava di un pittore universalmente famoso come Rubens. Eppure il re scriveva: «Ho l'obbligo di dire che sono stato molto dispiaciuto che come agente in un affare cosí importante sia stato scelto un pittore. Ciò sarà visto come un gravissimo affronto alla nostra monarchia, poiché l'onore deve inevitabilmente risentirne quando un uomo di sí basso rango è il delegato cui gli ambasciatori devono far visita

Aristocratico colto, che non può essere passato alla pittura casualmente, senza aver prima recepito e condiviso, invece, attraverso un processo di affinamento culturale, le teorie umanistiche intorno alla nobiltà dell'arte, il de Vanis ci appare dunque meritevole di trovare un suo posto accanto ai più illustri intellettuali che, su versanti meglio noti, come quelli delle lettere e della speculazione erudita e filosofica, il Salento seppe produrre durante il Rinascimento.

Ma ogni medaglia ha il suo rovescio e, nel nostro caso, proprio l'aspetto della nobiltà dei natali su cui abbiamo attirato l'attenzione costituisce, involontariamente, il limite della personalità artistica del de Vanis, la chiave di lettura che ci permette, tra l'altro, d'intendere un dato sintomatico qual è quello dell'estrema rarità delle opere di sua mano sin qui rintracciate.

Se non abbiamo a che fare, infatti, con un pittore di professione, che lavora per commesse e dietro ricompensa, per assicurarsi la vita, bensì con un uomo che per vezzo d'aristocratico e per diletto esegue dipinti, dobbiamo accettare, seppure contro voglia, l'idea che le occasioni offertesi a questo singolare personaggio di dare prova del suo estro siano state molto meno frequenti di quelle che toccano ad un qualsiasi artista di mestiere; quando a tutto ciò aggiungeremo, poi, il naturale decurtamento inflitto dal tempo a qualunque *corpus* pittorico, anche di autori di massima fama, avremo un'immagine più realistica delle aspettative che è lecito nutrire riguardo a future scoperte di

e colui che porta innanzi affari di rilevanza così ampia», ho tradotto liberamente da J. E. MULLER, *Velázquez*, Paris 1974; ed. London 1976, p. 71. Sull'episodio cfr. anche H. TREVOR ROPER, *Princes and artists*, London 1976, ed. it.: *Principi e artisti*, Torino 1980, p. 183. Si può ben comprendere, pertanto, come, in un «clima» ideologico siffatto, la figura di un nobile dedito alla pittura, come il de Vanis, rivesta un interesse tutto particolare sotto il profilo sociologico e di costume.

opere del de Vanis.

Aspettative opportunamente ridimensionate, dunque, non tali però da irretire la ricerca, anzi, ritengo, da spronarla, per naturale reazione, innanzi tutto in direzione di un vaglio sistematico del patrimonio figurativo cinquecentesco superstite in Brindisi e nel limitrofo territorio. Perché il buon senso induce a credere che, per quanto pittore «a tempo perso», si fa per dire, il de Vanis non abbia lasciato tracce così sparute di sé da consistere in un'unica carta d'archivio e in due soli dipinti.

E per dar prova di un ottimismo niente affatto gratuito e contribuire a smuovere una situazione di stallo più che ventennale, desidero qui rendere nota finalmente una terza opera del nostro, questa suggestiva *Incredulità di san Tommaso* (fg. 3). Il rinvenimento ha più di un risvolto interessante. Innanzi tutto - e non è cosa da sottovalutare, specie in vista di un futuro allargamento del raggio di ricerca - esso si presenta «fuori piazza», come si direbbe in gergo bancario, in quanto legato ad un luogo, come Barletta, che, sulle prime, sembrerebbe completamente al di fuori del presumibile raggio d'azione dell'artista.

Allo stato attuale delle conoscenze non sono ancora in grado di fornire spiegazioni utili sulle vicende che possano aver condotto questo dipinto alla sua sede attuale, l'antico convento già di Santo Stefano, poi intitolato a San Ruggero. Dato, però, che la storia di questo monumento non mi è del tutto estranea per essermene interessato, tempo fa, in ordine agli arredi interni dell'annessa chiesa e, in particolare, alle tele di Cesare Fracanzano che adornano i due altari laterali, posso quanto meno assicurare che nelle sante visite e negli altri documenti, dal Seicento in poi, non è mai attestata nel tempio la presenza di un simile dipinto, benché in passato l'edificio contasse un nu-

mero di altari piú elevato di quello odierno¹³.

È certo, d'altronde, che le dimensioni e l'aspetto del nostro inedito corrispondono all'incirca a quelli di una media pala d'altare. Si può supporre, allora, che esso provenga da un'altra chiesa, a seguito di una soppressione e della conseguente dispersione della suppellettile, ovvero che sia frutto di una donazione; non recente però, perché le attuali religiose escludono, a loro memoria, quest'ultima ipotesi.

Le congetture formulabili a questo proposito sono varie e spero un giorno di trovare la giusta spiegazione; per ora non resta che contentarsi del fatto che, custodita accuratamente nei locali della clausura, l'opera abbia eluso non solo le ricognizioni degli studiosi ma anche - ciò che piú importa - i danni del tempo e i rischi di distruzione.

Ma veniamo a considerarla piú direttamente. Si tratta di un dipinto ad olio su tela in uno stato di conservazione, tutto sommato, non preoccupante, con manifesti segni di allentamento dal telaio e di inaridimento del colore e delle vernici protettive, però esente da lacune pittoriche. Al margine inferiore, verso sinistra, proprio sotto la figura inginocchiata di Tommaso, ritroviamo fortunatamente il solito, piccolo cartiglio su cui sono iscritte firma e data: «*Nobilis Jacobus de / Vanis de Brundisio / pinxit 1569*» (fg. 4). Dico fortunatamente perché l'indicazione ci permette di fissare un ulteriore punto fermo nella labile cronologia dell'artista (siamo a un anno prima della *Natività* di san Benedetto), non già perché esso sia indispensabile per individuare la paternità dell'opera. Pure senza alcun sostegno epigrafico,

¹³ Cfr. V. PUGLIESE, *Dipingere San Nicola. L'arte pugliese tra committenti e limiti, in Il segno del culto. San Nicola. Arte, iconografia e religiosità popolare*, Bari 1987, pp. 47-100, in particolare le pp. 68-72.

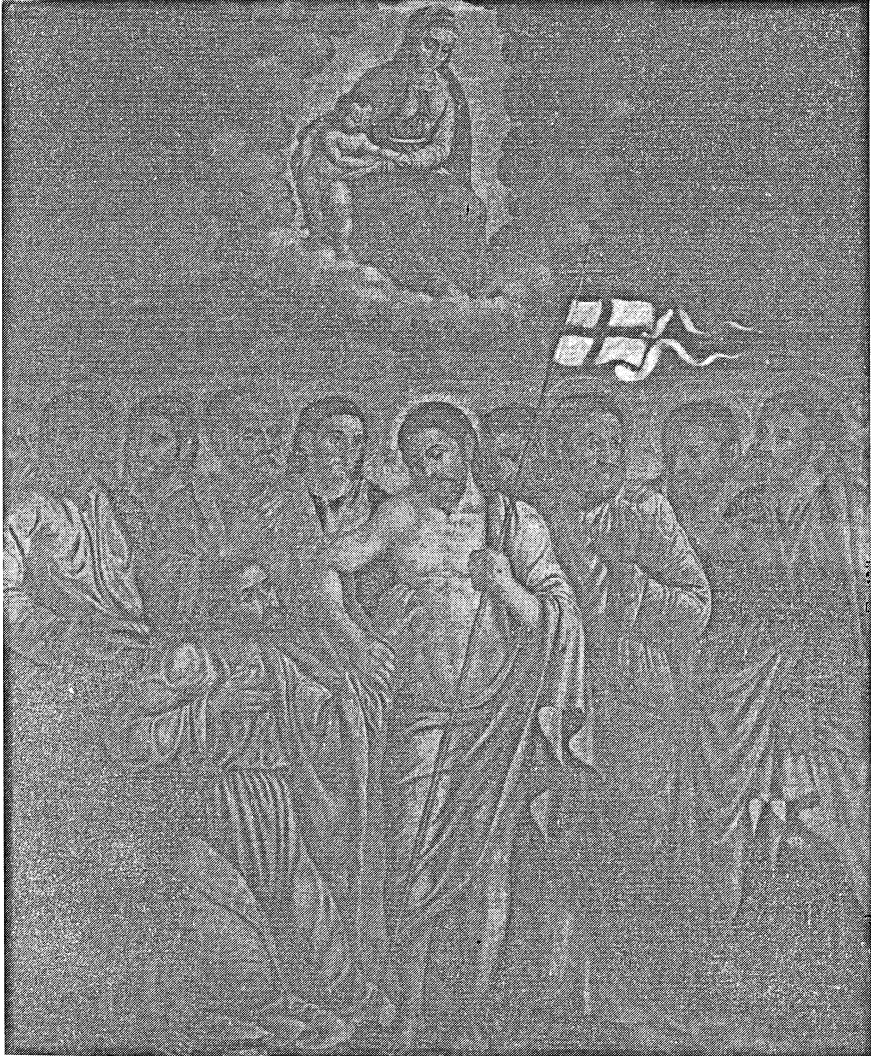


Fig. 3. Barletta, convento di San Ruggero, una volta Santo Stefano, *Incredulità di san Tommaso*.

infatti, non si potrebbe evitare di pensare al de Vanis, tanto sono clamorose e inequivocabili le caratteristiche formali del testo pittorico.

La flagrante autografia consente di risparmiare, a me e a chi legge, tutta una serie di confronti tra dettagli figurativi minuziosi cui, in casi diversi, si è costretti a ricorrere per motivare un'attribuzione. Tuttavia, non posso astenermi dal porre in rilievo alcune componenti essenziali che, riscontrabili nelle altre due tele già note, servono - come dire? - a dar conto delle peculiarità del linguaggio del pittore, di certe sue inflessioni caratteristiche e costanti, almeno per quanto attiene l'arco di tempo coperto dai tre dipinti sino ad oggi rintracciati.

Potrei additare certe evidenze minori e però piú facilmente intelligibili, anche dai meno avvezzi ai tirocini attribuzionistici, come la presenza delle severe teste barbute racchiuse da sottilissime aureole (la somiglianza tra la testa canuta dell'ultimo apostolo di destra e quelle dei personaggi virili della *Visitazione* e del san Giuseppe della *Natività*, a esempio, non richiede alcun commento); potrei altresí proseguire con la rispondenza tra il disegno della mano del Cristo che impugna il vessillo, larga, un po' rude, e quella del pastore appoggiato al bastone, nella *Natività*; oppure potrei segnalare la palmare affinità che esiste tra la soluzione delle pieghe del mantello che scendono dal braccio del Redentore, con gli orli ad onde speculari e simmetriche, e quella, analoga, dell'immagine del san Giuseppe della tela brindisina posteriore di un anno.

Ma è a fattori anche d'ordine piú generale che intendo riferirmi. Per cominciare, a quell'attitudine a porre i personaggi tutti in prima fila sulla scena, riducendo o annullando affatto le relazioni spaziali tra loro e con l'ambiente che li circonda, che è poi un *topos* del de Vanis, già notato a proposito della *Visi-*

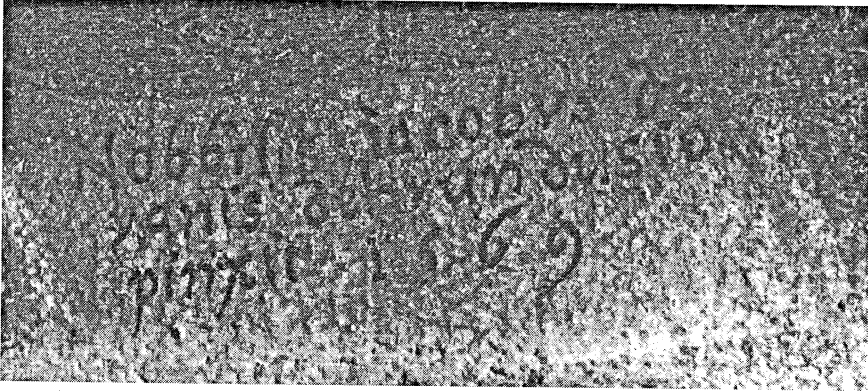


Fig. 4. G. DE VANIS, particolare della fig. 3.

*tazione*¹⁴. Salvo che nella nostra tela, piú tarda di dieci anni rispetto a quell'altra, questo limite mi pare maggiormente corretto o mascherato, al punto, in ogni caso, da non dar luogo a incongruenti sovrapposizioni di gambe e di piedi delle diverse figure che occupano un posto arretrato o «aggettante» nell'impianto generale della scena.

Non dubito che questo scarso «respiro» spaziale, o questa debolezza prospettica, come vogliamo chiamarla, sia da imputarsi, almeno in parte, al diletterantismo di base del pittore, come si è indotti comunemente a credere. Ritengo, però, che esso resterebbe difficilmente spiegabile sino in fondo solo sulla base di questa carenza individuale e se non si tenesse conto, invece, di

¹⁴ GUASTELLA, *Schede per un gruppo*, cit., p. 26.

un fattore generale di ben piú rilevante portata, quale l'inevitabile e non tenue influenza che dovettero esercitare, anche sulla cultura visiva del nostro, i lunghi secoli di pittura bizantina e bizantineggiante fiorita nella regione e specialmente nel Salento, di cui, a tutti gli effetti, Brindisi faceva e fa parte integrante.

Fin troppo ovvio, a tale proposito, sarebbe il richiamo al cospicuo repertorio di affreschi chiesastici e rupestri che presero forma durante il medioevo e la prima età «moderna» in città e nell'entroterra brindisino e che diffusero e inculcarono nelle abitudini visive di questi luoghi il loro spiccato iconismo astratto e rigorosamente antispaziale¹⁵. Ma ancor piú appropriato di un simile generico richiamo si rivela, nel nostro caso, il preciso riferimento a quello stadio evolutivo in cui praticamente culminò siffatto consumo secolare di arte «orientale», stadio che, venendo a coincidere dappresso con gli estremi cronologici dello stesso de Vanis, non poté non interferire in qualche modo con la sua educazione pittorica.

Alludo al fenomeno del largo successo, registrato soprattutto nella prima metà del 1500, prevalentemente nei centri costieri e meridionali pugliesi, da opere di artisti cretesi o «veneto-cretesi» alcuni dei quali, stanziatisi addirittura *in loco*, in alcune città

15 Cfr. A. CHIONNA - G. LODOLO, *Gli insediamenti rupestri nel Brindisino: un patrimonio da salvare*, Brindisi 1972; V. PACE, *La pittura delle origini in Puglia (secc. IX-XIV)*, in *La Puglia fra Bisanzio e l'Occidente*, Milano 1980, pp. 317-400 (con bibliografia); V. PACE, *Pittura bizantina in Italia meridionale (secc. IX-XIV)*, in *I Bizantini in Italia*, Milano 1982, pp. 429-94; A. CHIONNA, *Beni culturali di S. Vito dei Normanni*, Fasano 1988, in particolare il cap. *Gli insediamenti rupestri del territorio di S. Vito*, pp. 13-45 (con bibliografia); M. S. CALÒ MARIANI, *Considerazioni sulla cultura artistica nel territorio a sud-est di Bari tra XI e XV secolo*, in *Società cultura economia nella Puglia medievale*, a cura di V. L'ABBATE, atti del convegno di studi *Il territorio a sud-est di Bari in età medievale*, Conversano, 13-15 maggio 1983, Bari 1985, pp. 385-428.

portuali come Otranto e, forse, anche Barletta, vi tennero una fiorente bottega¹⁶. Eredi, per un verso, di una rigida e cristallizzata tradizione iconica ma, allo stesso tempo, soggetti al dominio politico di Venezia anche per un lungo periodo - Creta, ad esempio, fu «veneta» dal 1212 sino al 1669, quando venne assorbita nell'Impero ottomano - questi artisti sudditi del singolare *Commonwealth* della Serenissima, formato in pratica da lembi costieri, da isole, da avamposti portuali e da fortezze disseminate in tutto il Mediterraneo orientale, avvertirono fortemente in patria l'attrazione della scuola pittorica lagunare e vi si trasferirono, indotti a ciò non solo dal desiderio di successo e dalla naturale azione di richiamo esercitata spesso in campo artistico dalla capitale sulla «periferia», bensì - occorre sottolinearlo - anche da più profonde e serie motivazioni psicologiche ed esistenziali. Delle quali la prima dovè essere senza dubbio l'allarme costantemente alimentato dal pericolo turco, quel turco che, paradossalmente, costituiva il necessario e principale interlocutore commerciale della repubblica di San Marco, ma, al tempo stesso, il diretto confinante e, quindi, il naturale aggressore dei suoi eterogenei e sparsi possedimenti, dai limiti discontinui e perennemente modificati.

Si è soliti, per spiegare la diaspora di artisti e di prodotti figurativi orientali nel nostro occidente, risalire nel ricordo a quella data esiziale, quel 1453, che segnò la caduta di Costantinopoli in mano ai musulmani e ciò, senza dubbio, per la scon-

¹⁶ Su questo fenomeno cfr. ora il recente intervento di C. GELAO, *Tra Creta e Venezia. Le icone dal XV al XVIII secolo*, nel catalogo della mostra *Icone di Puglia e Basilicata dal Medioevo al Settecento*, Bari 9 ottobre 11 dicembre 1988, a cura di P. BELLI D'ELIA, Milano 1988, pp. 31-41, e le schede relative alle singole opere, dal n. 43 al n. 66, sempre a cura di C. GELAO.

volgente risonanza che un simile avvenimento ebbe per tutta l'Europa cristiana come traumatico atto di annientamento di una tradizione e di una civiltà millenaria che, sul piano ideale, benché ormai al suo estremo declino politico, continuava ad essere partecipe, se non protagonista, della storia occidentale. Meno pronti, o perlomeno meno espliciti, si è nel cogliere tutta una serie di relazioni che, durante il XVI secolo, - cioè nel periodo che ci interessa - pure intercorrono tra lo stesso fenomeno di spostamento di artisti e di circolazione di idee e motivi orientali lungo le coste adriatiche, da un lato, e, dall'altro, l'endemica condizione di ribollimento militare, non di rado sfociante in violenti scontri di portata europea, cui si trovò a sottostare il Mediterraneo, specie il vicino Oriente, segno di una critica instabilità politica di quest'area.

Un rapidissimo accenno a date e ad eventi essenziali potrà essere utile a meglio comprendere questa realtà: nel 1501 Venezia perdeva Durazzo, in territorio albanese; il 1522 segnava, a sua volta, la conquista riportata dal sultano Solimano dell'isola di Rodi, la prestigiosa sede dell'antico Ordine Ospedaliero di san Giovanni che, a seguito di questa perdita, veniva pertanto costretto a vagare da Creta a Messina, da Civitavecchia a Viterbo e persino a Villafranca e a Nizza alla ricerca di una nuova base, prima d'insediarsi - e, agli inizi, non del tutto di buon grado - in Malta, nel 1530, su proposta dell'imperatore Carlo V. Nel 1551 si assisteva all'occupazione turca di Tripoli e quindi, nel 1564, al drammatico assedio portato a Malta dalla flotta della mezza luna. Infine, nel 1570, era la volta di Cipro. Sotto gli sguardi allarmati delle maggiori potenze europee, specie della Spagna, malamente soccorso da un tentativo di Lega cristiana freneticamente sollecitato dalla Serenissima, il piú orientale avamposto dei territori di San Marco, dominio veneto dal 1489,

capitolava sotto l'assalto delle galere della Sublime Porta¹⁷.

Si tratta come si vede, di un riepilogo schematico di episodi che esige di essere proiettato su una situazione piú generale di latente conflitto, costellato di scaramucce, di azioni di disturbo, di scontri e d'incursioni piratesche reciprocamente inferte dagli opposti blocchi europeo e musulmano. Già cosí, però, esso può servire, saldandosi e intrecciandosi a motivazioni di natura opposta, diciamo cosí, positive, - come il desiderio di tentare la fortuna nella capitale o di approfittare della libertà di girare nei territori sottoposti allo stesso dominio e accomunati da molteplici legami culturali - a spiegare il flusso di «madonneri» can-

17 Un panorama amplissimo degli eventi richiamati qui nel testo, in una rievocazione quanto mai avvincente degli interessi materiali e delle passioni ideali che agitarono il bacino mediterraneo durante il Cinquecento, è nell'ormai «classico» lavoro di F. BRAUDEL, *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*, Paris 1949, ed. it.: *Civiltà e imperi del Mediterraneo nell'età di Filippo II*, Torino 1976, del quale si consultino, particolarmente, vol. II, parte II, cap. IV e cap. VII; parte III, capp. I-IV. Non mi pare superfluo avvertire che lo splendido testo del Braudel, universalmente considerato un caposaldo della storiografia moderna, presenta riferimenti alquanto limitati agli sviluppi figurativi dell'epoca (e non potrebbe essere diversamente, dato il taglio prescelto dall'autore); cionondimeno questo non dovrebbe costituire un motivo d'ostacolo a che gli storici dell'arte, specialmente meridionali, ne intensifichino la lettura e la consultazione piú di quanto sinora sembra sia stato fatto. La penetrante analisi dei vari aspetti della civiltà mediterranea condotta da Braudel, la ricchezza di documentazione fornita e la straordinaria capacità di rievocare, accanto alle coordinate generali (sociali, economiche, istituzionali, culturali, politiche e militari) dei vari stati e dei vari popoli uniti dal Mediterraneo nel XVI secolo, persino le «sfumature» psicologiche, le reazioni d'opinione e di stati d'animo degli uomini e delle popolazioni di allora di fronte al mutare delle condizioni materiali e delle strutture sociali della propria esistenza, costituiscono, tutte insieme, un eccellente presupposto per comprendere meglio anche la portata e il significato dei sincroni fenomeni artistici. Per ulteriori notizie sulle vicende dell'ordine Ospedaliero di san Giovanni, poi di Malta, e il suo forzato passaggio da Rodi a quest'isola, si veda anche quanto scritto da L. BUTLER, *The Order of St. John in Malta: an Historical Sketch*, in *The Order of St. John in Malta*, catalogo della mostra, Valletta 2 aprile - 1 luglio 1970, pp. 23-46.

dioti e orientali che, nella prima metà del 1500, s'intensifica in direzione di Venezia e di altri territori della Repubblica meno esposti ai pericoli di un'invasione - in pratica, quelli posti piú ad occidente nel bacino adriatico - per diramarsi, poi, da qui verso altri luoghi, magari politicamente indipendenti dalla Serenissima ma legati ad essa da rapporti commerciali e sensibili al fascino della sua civiltà figurativa, vedi il caso della Puglia.

Gli artisti non amano la guerra, è stato giustamente osservato a proposito di una situazione di disagio e di disastri bellici simile a quella descritta benché pertinente a un'altra area europea, e mi pare che il principio possa ritenersi valido, anzi riconfermato, anche nel nostro caso¹⁸.

A Venezia, com'è noto, gli artisti cretesi e i loro affini si ritrovarono al crocevia di indirizzi pittorici diversi ma tutti di eccezionale portata: il corrusco aggiornamento del lirismo giorgionesco avviato da Tiziano e l'inquieto ed «eccentrico» intimismo lottesco; l'eleganza intellettuale e il magico fascino materico della colonia dei «lombardi» piú o meno integrati nell'ambiente lagunare (capeggiata sino al 1528 dal vecchio Palma, e composta dagli Asola, dai Licinio, dal Cariani e soprattutto dal riservato Savoldo) e la grinta «avanguardistica» del manierismo di radice romana¹⁹.

Ne sortirono con risultati singolari e affatto diversi. Alcuni, i piú recalcitranti ad abbandonare la propria tradizione, trovarono

18 L'osservazione è di PREVITALI, cit., p. 96, e riguarda, com'è noto, la diaspora dei pittori fiamminghi del secondo Cinquecento causata dalle disastrose guerre civili dei Paesi Bassi.

19 Sulla vivace situazione pittorica a Venezia in questo periodo, cfr., oltre al testo già citato del Freedberg, J. STEER, *Venetian painting*, London 1970, pp. 73-168, il catalogo della mostra *Da Tiziano a El Greco. Per la storia del Manierismo a Venezia, 1540-1590; Venezia settembre-dicembre 1981*, Milano 1981, con ampia bibliografia.

in particolari fasce del mercato veneziano - quello della produzione dei cartoni per i mosaici di rivestimento delle chiese o del consumo privato di icone - il loro sbocco congeniale, accontentandosi appena di occidentalizzare nel segno e nel colore i loro prodotti; altri, all'opposto, cambiarono completamente pelle, adeguandosi ai canoni estetici incontrati di cui, però, vuoi per la novità dell'impatto, vuoi per i condizionamenti della propria cultura di base, offrirono una versione originalissima e riconoscibile per le forzature compositive, per l'astrattezza e il fulgore cromatico e per la tensione lineare. Tra questi due estremi si collocarono, poi, coloro che, evidentemente per una irresolvibile crisi d'identità la cui portata psicologica è forse ancora lontana dall'essere stata pienamente percepita, elaborarono un linguaggio ibrido e «sdoppiato», volta a volta più caratterizzato in senso «bizantino» o «europeo» a seconda delle necessità del momento e dei gusti della committenza.

A parte, comunque, la diversità delle risposte elaborate dall'incontro con la cultura veneta, l'importanza di questa corrente di artisti cretesi e orientali per l'area adriatica costituisce un dato ormai ampiamente riconosciuto ed, anzi, rivalutato dalla critica.

Essi funsero, tra l'altro, da veicolo collaterale e di rinforzo, rispetto alla diretta diffusione di dipinti di autori propriamente veneti, di motivi iconografici e di stilemi familiari alla scuola lagunare, contribuendo così a improntare ulteriormente a un «venetismo» di massima il gusto di diverse aree, tra cui appunto la fascia costiera pugliese.

È a questa temperie peculiare della civiltà figurativa cinquecentesca della nostra regione, che annovera tra gli episodi principali la presenza a Otranto e a Barletta, tra il primo e il secondo quarto del secolo, di pittori come Angelo e Donato

Bizamano, ma che già a Brindisi, verso lo scadere del XV secolo, trova le prime avvisaglie nella squisita tavola dell'Hodegitria, oggi nel Museo provinciale, di raffinata fattura cretese²⁰, e magari in chissà quali altre successive accessioni poi andate disperse e a noi ignote, è a questa temperie, dicevo, che occorre dunque correlare la cultura figurativa del de Vanis. Beninteso, non nel senso di cercare dirette dipendenze o derivazioni dai modi di questo o quel particolare artista candiota, ché sarebbe affatto vano perché il de Vanis è ben lontano dai bizantinismi espliciti, dalle crisografie e, insomma, da tutti gli idiotismi tipicamente egei, bensì in un senso più remoto e di fondo e cioè in una evidente familiarità e in una comune inclinazione - un'inclinazione che si direbbe propria dell'ambiente, meccanica e perciò incorreggibile - a leggere e a tradurre tendenzialmente in termini di superficie e di bidimensionalità le più significative conquiste spaziali della moderna cultura rinascimentale e manierista, anzi, di un preciso settore di questa cultura che è quello veneto.

A Brindisi, come nelle altre città costiere della regione, di certo non mancarono, nel Cinquecento, anche opere di schietta mano veneta. Ancor oggi, la presenza, nella chiesa di Santa Maria degli Angeli, dello splendido omonimo dipinto (fg. 5) costituisce una delle reliquie più significative di un flusso d'importazione di tele «forestiere» dal nord nel capoluogo pugliese maggiore di quanto sia possibile supporre sulla scorta delle rarissime risultanze attuali. Questo dipinto - sia detto per inciso - meriterebbe uno studio specifico a sé, a chiarimento della sua elevata qualità stilistica e del suo interessante linguaggio da

20 Cfr. il catalogo della mostra *Icone di Puglia e Basilicata*, cit., p. 140, scheda n. 45, a cura di GELAO.



Fig. 5. Brindisi, chiesa di Santa Maria degli Angeli, Ignoto pittore (tedesco?), primi anni del sec. XVII, *La Madonna degli Angeli*.

entroterra veneto sfumato già in un manierimo paraveronesiano in cui certe sagaci notazioni naturalistiche e ritrattistiche e certi nervosismi grafici nei contorni evocano pure i modi di certi pittori del nord-Europa acclimatatisi nelle calli veneziane.

Ebbene, se non a questa - che è un po' piú tarda - ad altre tele di piú diretto ambito lagunare il de Vanis deve aver guardato, ma come attraverso il filtro ottico dei cretesi immigrati, da cui i piani spaziali della pittura, i coni prospettici, venivano ad essere compressi e quasi schiacciati. Ciò che mancò, in definitiva, a lui e a quegli altri, fu l'intelligenza e la restituzione, nell'illusorietà pittorica, di quella profondità atmosferica di cui pure l'arte veneta offriva esempi magistrali.

Il nostro tentò qualche progresso in questa direzione e lo si vede se si osservano in sequenza le tre opere lasciateci: la *Visitazione* del '59 è ancora completamente imbastita su un unico proscenio in cui si serrano tutti i protagonisti, con un timido fondale architettonico alle spalle; nell'*Incredulità* di dieci anni dopo, invece, è già una piú ragionata distribuzione del folto gruppo di figure e si coglie un accenno embrionale a creare uno «scarto» spaziale tra la zona inferiore e superiore del dipinto mediante l'inserimento, in alto, del medaglione di nubi sfrangiate con l'immagine della Vergine e del Figlio che, nelle ridotte dimensioni, sottintendono evidentemente un arretramento e una distanza, seppur vaga, rispetto al nucleo principale della scena²¹;

21 L'invenzione del gruppo della *Vergine col Bambino* incorniciato nell'ovale sulfureo di nubi ha qui degli accenti tipicamente veneti, anche nel rapporto dimensionale «sfalsato» rispetto al gruppo delle figure sottostanti; un effetto abbastanza affine, senza che intenda con ciò stabilire un rapporto diretto, mi sembra di poter segnalare nella cosiddetta pala Alighieri di Battista del Moro, per la chiesa di San Fermo Maggiore, a Verona, del 1541 circa, per la quale cfr. il catalogo della mostra *Palladio e la Maniera. I pittori vicentini del Cinquecento e i collaboratori del Palladio*.

la *Natività* del '70, infine, è ordita secondo una chiara ed articolata sequenza di piani compositivi che diventano, insieme, altrettanti piani narrativi.

Oltre questi risultati, in realtà abbastanza modesti, il de Vanis, tuttavia, non riesce ad andare e gli restano decisamente preclusi il fascino e la magia dei larghi orizzonti paesistici.

Non lo colpisce - o è troppo estrapane alla sua *forma mentis* - il sottile problema della rappresentazione del rapporto uomo-natura; ciò che gli interessa, piuttosto, è, in termini riduttivi ed essenziali, la semplice narrazione di fatti religiosi per scopi religiosi e devozionali: di nuovo si fa avvertire, a questo punto, il prepotente influsso della tradizione figurativa locale e il condizionamento dei gusti del pubblico destinato al consumo di quelle immagini.

Fatti religiosi: per quella tradizione e per quei gusti ciò vuol dire, innanzi tutto, personaggi e attori di antichi e immutabili drammi sacri per i quali l'ambientazione o il paesaggio riveste solo valore accessorio e può addirittura essere eliso.

Ma nella raffigurazione di tali personaggi - e qui sí - il linguaggio del de Vanis si fa piú genuinamente veneto.

Sotto questa prospettiva, lascerei dunque cadere quelle rade, episodiche notazioni - tra l'altro, troppo fugaci per non mancare di estemporaneità - fatte in passato a proposito di certi rimandi dello «stile» del de Vanis alla lezione di Marco Pino e, per altri versi, alla scultura rinascimentale pugliese²².

1530-1560, Venezia 1980, a cura di V. SGARBI, pp. 41-2. L'impianto del gruppo divino ritorna, ancor piú fedelmente, nella piú tarda pala eseguita da Jacopo da Ponte per la chiesa degli Angeli di Feltre e raffigurante la *Madonna col Bambino e i SS. Crescenzo e Antonio al di sopra del torrente Colmeda in piena*, cfr. E. ARSLAN, *I Bassano*, Milano 1960, pp. 139 e 167, fg. 174.

22 CALÒ, *La pittura del Cinquecento*, cit., p. 126; le stesse notazioni sono richiamate

Queste ipotesi di lettura, comprensibili per il tempo in cui apparvero, oltre vent'anni fa, in un momento, quindi, ancora distante da una piú ampia conoscenza, non dico del nostro artista che è, ancor oggi, un enigma, ma dello stesso manierismo napoletano e meridionale, non hanno piú motivo di essere riproposte ai giorni nostri. Non bastano, evidentemente, le rappresentazioni di ruderi «rabescati» di tralci vegetali per far istituire rapporti coi modi del grande maestro senese che operò a Napoli, tra l'altro, solo dalla metà del 1500 in poi e la cui influenza sul nostro ambiente regionale non poté concretamente farsi sentire, io credo, che dopo l'ottavo decennio; troppo tardi, in ogni caso, per risultare in qualche modo formativo per il de Vanis²³. D'altra parte, il ricorso a fondali di architetture antiche

da GUASTELLA, *Schede per un gruppo*, cit., con l'aggiunta di riferimenti alla «produzione napoletana del pittore cinquecentesco Silvestro Buono».

- 23 Sull'incidenza di Marco Pino sull'ambiente meridionale e la riconsiderazione di alcuni problemi anche cronologici concernenti l'attività dell'artista vedi le recentissime riflessioni di N. BARBONE PUGLIESE, «*La Madonna del Suffragio* di S. Antonio a Manduria e gli inizi di Fabrizio Santafede», in «*Prospettiva*», 50 (1987), pp. 56-70, con bibliografia. Considero necessario far notare, alla luce di questo contributo e delle precedenti osservazioni del PREVITALI (cit., pp. 53-60), che il primo incarico pittorico che lega il senese al Regno di Napoli è la decorazione di Montecassino, documentata per il 1557-58, e che, prescindendo dagli affreschi cassinesi andati purtroppo distrutti, «l'opera piú antica tra quelle meridionali che ci sia dato di identificare è il *Battesimo di Gesù* ... nella quinta cappella a destra nella chiesa di S. Domenico Maggiore a Napoli» (PREVITALI) collocata sull'altare di G. P. Crispo la cui iscrizione votiva riporta la data 1564. Altrettanto necessario mi pare sottolineare che le opere piniane presenti in Puglia si datano agli avanzati anni '70: le dubbie *Natività* di Ruvo e di Bitonto sono, infatti, datate rispettivamente 1576 e 1577, mentre per la *Trinità* della Pinacoteca provinciale di Bari è generalmente accolta la proposta di cronologia della Borea al 1578 circa (CALÒ, cit., pp. 121-3 e P. BELLI D'ELIA, *Bari. Pinacoteca Provinciale*, Bologna 1972, p. 42). L'unica eccezione sembrerebbe costituita dall'autografa e pregevole *Circoncisione* della cattedrale di Monopoli che, in base ad indizi esterni (ossia la morte avvenuta nel 1569 del vescovo Fabio Pignatelli, fondatore dell'altare omonimo),

invasa da vegetazione è un espediente caro a tutta la pittura rinascimentale, prima ancora che manierista, e anzi, come tematica ricca di particolare suggestione che già la lezione del Mantegna aveva caricato di profonde valenze evocative e simboliche, fu, in anticipo e meglio che altrove, sviluppato proprio dalla scuola veneta, cui in effetti attinge anche il de Vanis con toni inconfondibili²⁴.

Poco a che fare con le intellettualissime e astratte invenzioni di rovine antiche dell'ultimo manierismo tosco-romano hanno, dunque, le quinte di ruderi nella *Visitazione* e nella *Natività* brindisine (fg. 6); semmai, riflettono, a un grado ovviamente più debole, il delicato lirismo e l'inflessione «romantica» dei fondali di certi quadri lagunari verso gli anni '20 e '30: quelli, a esempio, bellissimi del Savoldo, in cui le vestigia classiche, sfaldandosi e

viene anticipata a questa data; ma anche questa cronologia - che, tra l'altro va accolta con tutte le riserve del caso, in attesa di una più puntuale definizione - non incrina, comunque, le opinioni qui espresse nel testo circa l'impossibilità di credere a un'influenza piniana sul de Vanis.

- 24 Cfr. E. CAMESASCA, *Mantegna*, Milano 1964 e, molto più recente, G. ROMANO, *Verso la maniera moderna: da Mantegna a Raffaello*, in *Storia dell'arte italiana*, Einaudi, parte II, vol. II, tomo I: *Cinquecento e Seicento*, Torino 1981, pp. 5-85, in part. I §§ 1-3: *Il mito di Mantegna, Mantegna tra gli «antiquari», e I Trionfi di Cesare*. Il rapporto coll'antico o, se si preferisce, la sua «reinvenzione» impegnò, com'è noto, tutta la riflessione del Mantegna, non solo al livello dell'ambientazione paesaggistica; mi piace, in riferimento a questo particolare aspetto, richiamare le parole del Castelfranco: «E in quest'epoca di architetture dipinte compiutissime, che vanno dalla visibilità minuta degli sfondi fiamminghi ai saggi di nuova urbanistica delle prospettive urbinati, le architetture del Mantegna pongono l'accento sul grande pezzo archeologico superstite e isolato, e soprattutto sul rudero, un rudero polito di blocchi sconnessi dai secoli ma ancora nitidi nel loro taglio come se appena venuti dalla bottega del tagliapietra. E il pezzo romano emerge tra le architetture tre-quattrocentesche, quali delle città d'allora, come se egli volesse imporre anche architettonicamente la coesistenza delle due civiltà diverse» (G. CASTELFRANCO, *Note su A. Mantegna*, in «Bollettino d'Arte» (gennaio-marzo 1962), pp. 23-39, in partic. pp. 24-5.



Fig. 6. G. DE VANIS, particolare della fig. 2.

sgretolandosi impalpabilmente nella melanconia delle luci crepuscolari o dei meriggi umidi, segnano l'identico clima sentimentale, trasognato ed estatico, delle figure che li popolano e ne acuiscono l'incanto (fig. 7)²⁵.

25 Particolarmente rappresentativi, tra i quadri del bresciano, la *Maddalena* della National Gallery di Londra, la *Santa Margherita* dei Musei Capitolini di Roma, il *Pastore con flauto* già collezione Contini Bonacossi quindi «Paul Getty Museum»



Fig. 7. Malibú (U.S.A.), «P. Getty Museum», G. G. SAVOLDO, *Pastore con flauto*.

Tutt'al piú, vi si potrà leggere in trasparenza un'eco abbastanza vivace di certe «tavole» con rilievi di monumenti antichi che corredevano quei trattati architettonici che andavano per la maggiore nella prima metà del XVI secolo, prime fra tutte le illustrazioni del *Terzo Libro* di Sebastiano Serlio, dedicato alle «*Antiquità di Roma*» e stampato proprio a Venezia nel 1540, in cui le immagini di ruderi di templi, di acquedotti e di possenti porticati in fuga prospettica, quest'ultimi non di rado in «ordine rustico» e invasi emblematicamente dalla vegetazione spontanea - non si dimentichi, del resto, che nelle teorizzazioni del Serlio e degli altri trattatisti rinascimentali l'ordine rustico e l'opera rustica implicano una maggiore «valenza naturalistica» rispetto agli altri ordini architettonici -, cooperavano con le descrizioni e i concetti dell'autore a dimostrare l'assunto teorico dichiarato già nello stesso frontespizio del libro: «*Roma quanta fuit ipsa ruina docet*» (fg. 8)²⁶.

Non fa alcuna meraviglia, d'altronde, che la maniera del de Vanis sia tutta improntata alla pittura veneta, considerato quanto fosse di casa tale pittura in Puglia, ai tempi del nostro.

Il restauro, ancora in atto, della *Visitazione*, la sua prova piú antica, conferma come queste scelte di stile fossero chiare nel pittore fin dagli inizi. Liberando il dipinto dalle pesanti «riprese»

di Malibú, USA, le *Natività* rispettivamente della collezione Albertini di Roma e della collezione Crespi Morbio di Milano, tutti, ovviamente, commentati e riprodotti da BOSCHETTO, cit., alle tavv. 45, 48, 50, 74-5.

26 Sul Serlio cfr. SCHLOSSER MAGNINO, cit., pp. 406-9; G. SUMMERSON, *The Classical Language of Architecture*, London 1963, ed. it.: *Il linguaggio classico dell'architettura*, Torino 1970, BOLOGNA, cit., pp. 102-3; R. DE FUSCO, *Il codice dell'architettura*, Napoli 1968; R. DE FUSCO, *L'architettura del Cinquecento*, Torino 1981, *passim*, in particolare le pp. 100-2 per la valutazione serliana dell'«opera rustica» rispetto agli altri ordini» secondo lo schema del rapporto/opposizione tra «opera di natura» e «opera di artefice».



Fig. 8. Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, frontespizio de *Il terzo libro* di Sebastiano Serlio Bolognese, nel qual si figurano, e descrivono le antiquità di Roma ..., Venezia 1540.

successive e dal mortificante strato di vernici ossidate, l'intervento conservativo ha restituito migliore leggibilità al testo pittorico, purtroppo danneggiato non poco dalle abrasioni delle antiche «puliture» (e di questo aspetto occorre, tra l'altro, tener conto nel giudicare attualmente delle qualità del de Vanis). Laddove la stesura si presenta però più integra, si coglie chiaramente un uso del colore «alla veneta»: con colpi risoluti e ampi del pennello e caratteristici accordi cromatici: ad esempio, l'aranciato e il verde intenso e luminoso delle vesti di Zaccaria.

Pure veneteggianti sono le fisionomie dei personaggi. E qui, sí, ritengo sia da recuperare come unica indicazione valida l'osservazione fatta in passato circa alcune attinenze del de Vanis con il Savoldo²⁷. Argomentando, anzi, meglio quella rapida impressione, direi che non solo al Savoldo ma anche ad altre figure «minori» gravitanti intorno al maestro bresciano nell'ambiente lagunare - come un Giovanni da Asola o il più giovane e meno dotato Paolo Pino - si accosti il de Vanis nelle cadenze più peculiari del suo linguaggio²⁸. Da essi prende il modo di panneggiare con grandi pieghe nervate e mosse, la cura nel disegnare le mani larghe e quadrate e i lineamenti marcati dei visi; da essi l'abitudine di «rialzare» con tocchi di luce giallastra le parti in rilievo delle dita, delle unghie, delle rughe, dell'anatomia dei volti. Penso che non esistano precedenti migliori per quelle teste canute di vecchioni dalle carni brunite e dalle barbe fluenti

27 CALÒ, cit., p. 127, sinteticamente nota «cadenze settentrionali (dal Bassano al Savoldo)».

28 Per Giovanni da Asola, che nel periodo finale lavorò insieme al figlio Bernardino, cfr. la voce biografica in *Dizionario enciclopedico Bolaffi dei pittori e degli incisori italiani*, VI, 1974, p. 23, con bibliografia; M. LUCCO, in *Proposte di restauro: dipinti del primo cinquecento nel Veneto*, catalogo della mostra, Castelfranco Veneto 1978, pp. 101-6.

rifinite minutamente nei peli, a punta di pennello, che ricorrono in tutte e tre le tele del brindisino (figg. 9-10) del vasto campionario reperibile nei dipinti del bresciano (figg. 11-3)²⁹ nonché nelle opere di Giovanni da Asola. Di quest'ultimo, l'anta d'organo con l'*Assunzione* per la chiesa di San Michele a Murano del 1526 (fg. 14), si presterebbe addirittura a fungere non solo da piú che plausibile fonte d'ispirazione per il gruppo degli apostoli dell'inedita tela barlettana qui segnalata (fg. 15), ma da modello stesso dell'intera articolazione compositiva dell'opera, con la sua divisione in due registri sovrapposti e la sua sintetica riduzione del contesto ambientale a un cielo senza orizzonti, strisciato dalla luce.

Nell'ultima opera del de Vanis, la *Natività*, questo «savoldismo» si fa ancora piú sensibile. La luce serotina, gli effetti di lume riflesso, persino le fogge dei vestiti dei pastori inginocchiati e le loro pose presuppongono la necessaria conoscenza delle trattazioni di questo tema sacro lasciateci dal Savoldo, specie del dipinto ora alla «Sabauda», dove una figura di adorante realizza, si direbbe, il prototipo dei due personaggi inginocchiati alle spalle di Giuseppe (fg. 16), nella tela brindisina. Di rincalzo, l'enfasi data alle quinte architettoniche di rovine e al cielo gravido di nubi sotto i balenii del tramonto richiama un'altra suggestiva natività, *L'adorazione dei pastori* del Museo civico di Padova (fg. 17), attribuita all'Asolano.

A questo stadio dell'attività del de Vanis, il suo orientamento verso quella «moderna versione lombarda della lingua veneta»

²⁹ Si vedano, in particolare, i *Santi eremiti Antonio e Paolo* delle Gallerie dell'Accademia di Venezia (fg. 11), il *Profeta Elia* della Kress Collection, nella National Gallery di Washington (fg. 12), il *San Girolamo* della National Gallery di Londra (fg. 13), cfr. BOSCHETTO, cit., schede alle tavv. 10-1, 13 e 76.



Fig. 9. G. DE VANIS, particolare della fig. 1.



Fig. 10. G. DE VANIS, particolare della fig. 2.

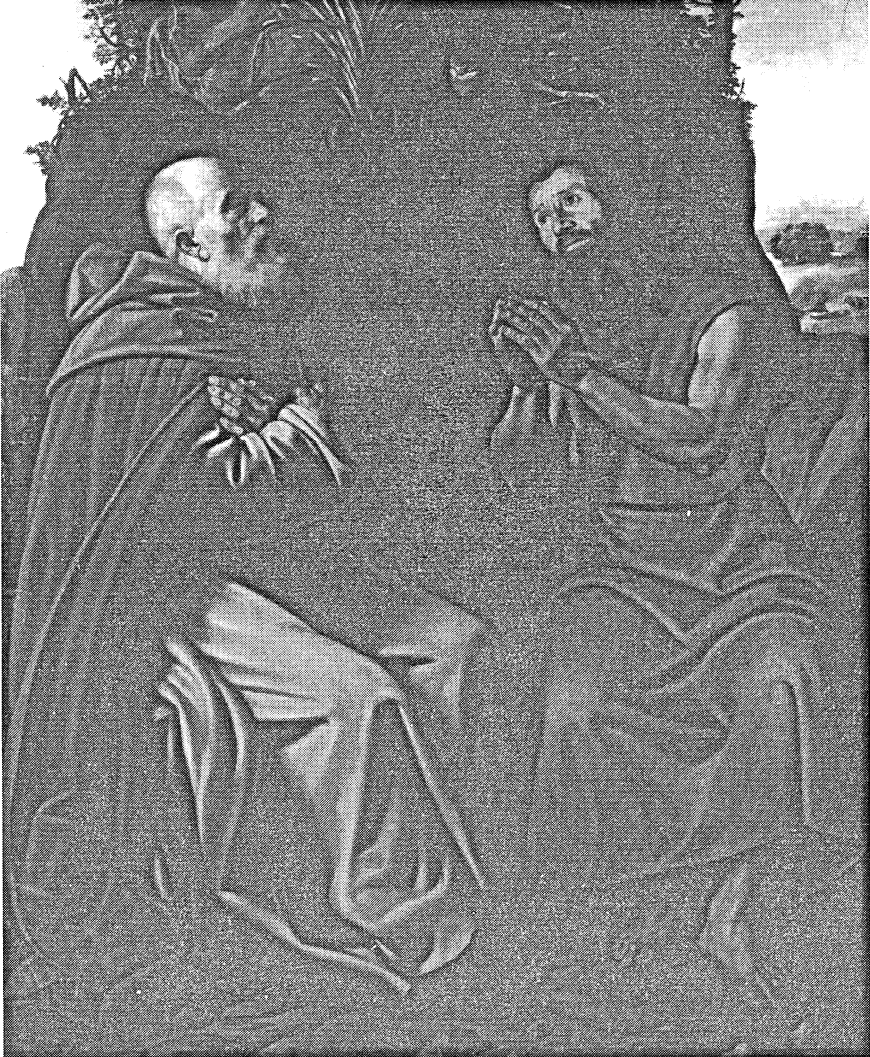


Fig. 11. Venezia, Galleria dell'Accademia, G. G. SAVOLDO, *Santi eremiti Antonio e Paolo*.

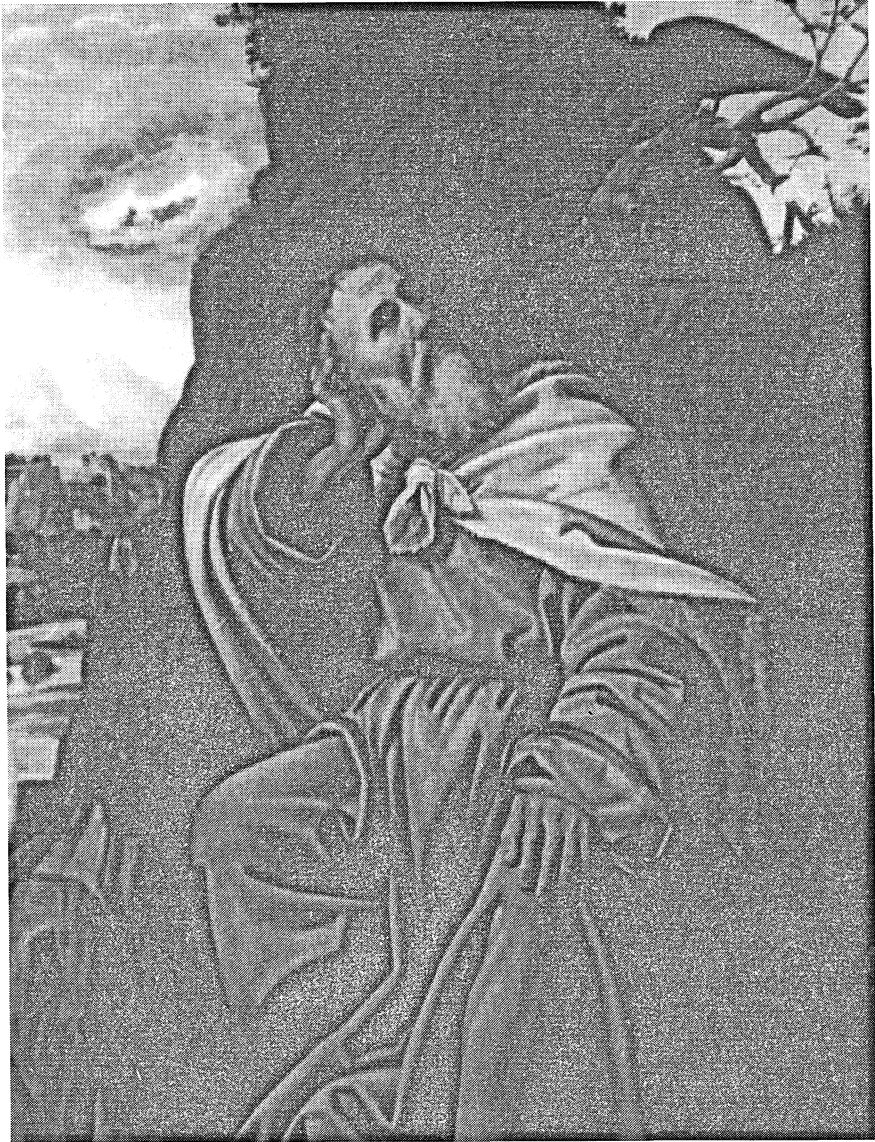


Fig. 12. Washington, National Gallery, G. G. SAVOLDO, *Profeta Elia*.

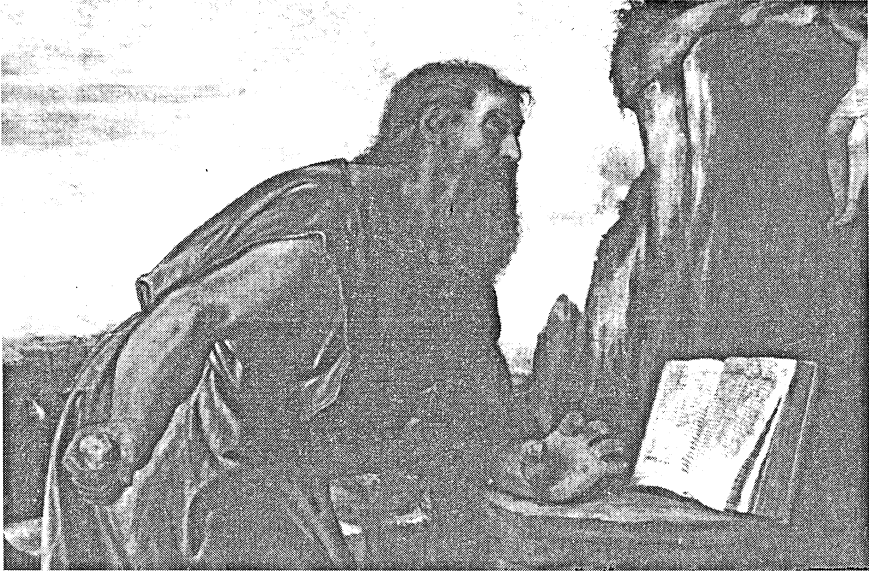


Fig. 13. Londra, National Gallery, G. G. SAVOLDO, *San Girolamo*.

elaborata dal Savoldo³⁰ sembra progredire, evidentemente, oltre la casuale «citazione» di singoli particolari figurativi, sino al recepimento della poetica intimista e delicatamente patetica del bresciano, del suo ritmo narrativo lento e pacato, che regola espressioni assortite e gesti bloccati e immoti. Questa staticità, unita alla chiusa volumetria delle figure, può aver suggerito, nelle passate osservazioni, un parallelismo con i presepi lapidei di Stefano da Putignano. Ma, a onta della relativa contiguità cronologica e topografica che esiste tra queste sculture e gli ambiti d'esperienza del de Vanis, pur senza escludere che egli

³⁰ Mutuo l'espressione da SGARBI, cit., p. 64, che però l'adopera a proposito degli immediati precedenti del Savoldo stesso (Palma il Vecchio, Cariani, ecc.).



Fig. 14. Venezia. Museo Correr, GIOVANNI D'ASOLA, *Assunzione*, pinta d'organo per la chiesa di San Michele a Murano.

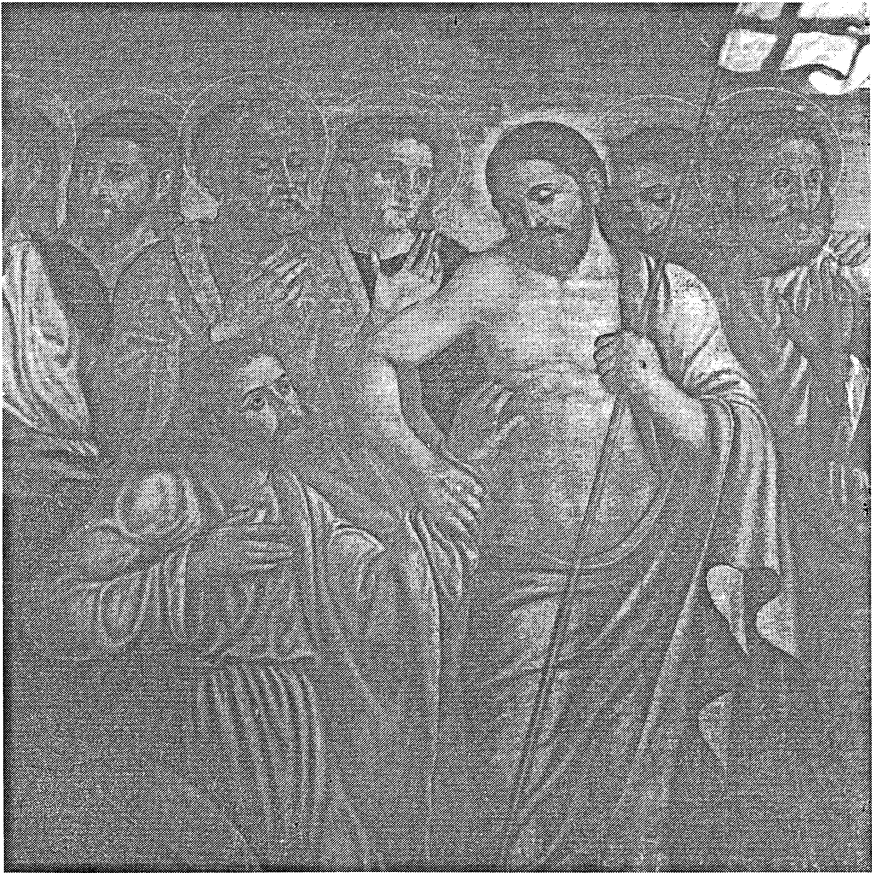


Fig. 15. G. DE VANIS, particolare della fig. 3.



Fig. 16. Torino, Galleria Sabauda, G. G. SAVOLDO, *L'adorazione dei pastori*, particolare.

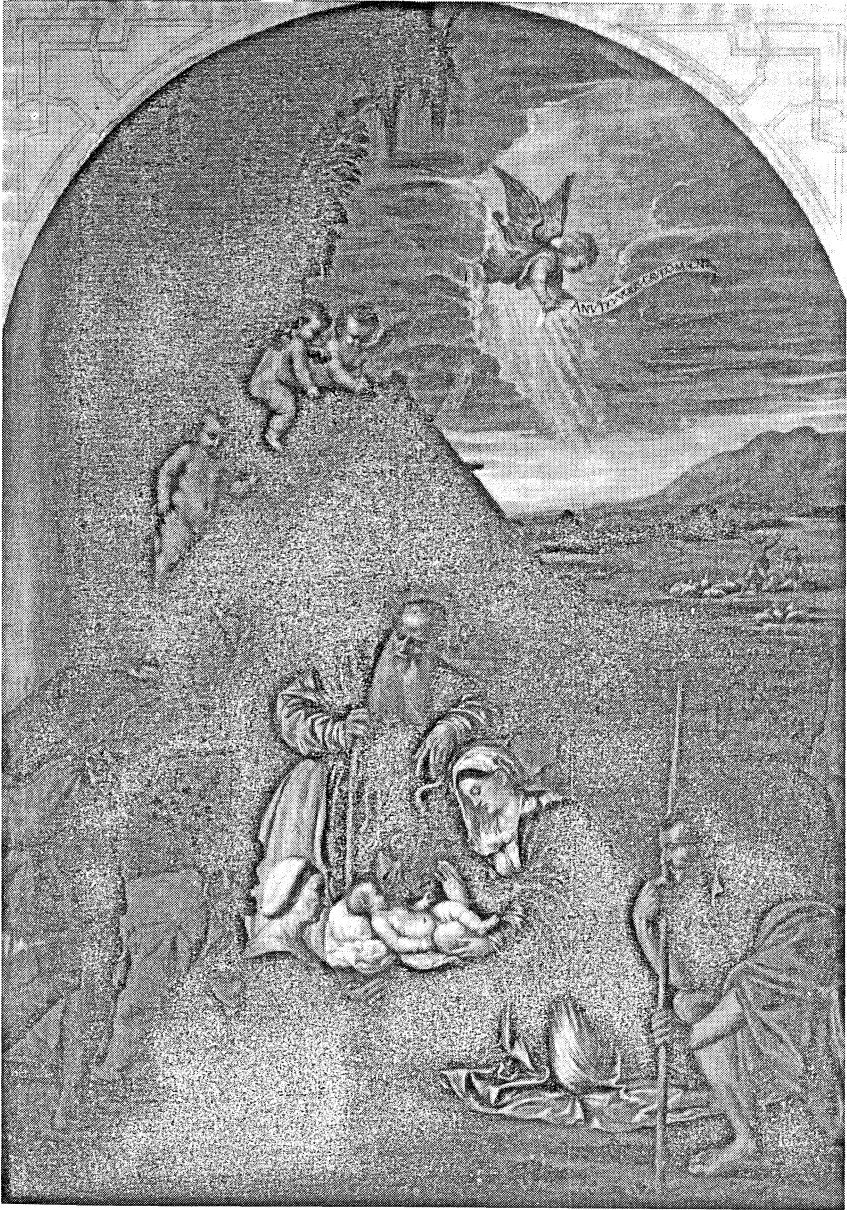


Fig. 17. Padova, Museo Civico, attrib. a GIOVANNI D'ASOLA, *L'adorazione dei pastori*.

abbia potuto conoscerle, direi che il loro peso per la sua formazione - che è pittorica e postula, dunque, modelli pittorici - sia stato affatto irrilevante. Certe apparenti desunzioni da espressioni scultoree non sono altro, anch'esse, che il riverbero di uno degli aspetti essenziali dell'arte del Savoldo, lucidamente sottolineato dal Freedberg: quello per cui, nei quadri del Bresciano, le figure assumono «il carattere della natura morta» di

«ampi elementi plastici ... strutturalmente semplici, e ... combinati in disegni nei quali una mentalità addizionale come quella dello stile disteso di fine Quattrocento rimane dominante»³¹.

Stabilire quali motivazioni abbiano guidato il nostro artista verso il severo filone lombardo della pittura veneta piuttosto che verso le più accattivanti manifestazioni di quella scuola - la maniera di un Tiziano, o di un Veronese, poniamo - è cosa, onestamente, troppo ardua e arrischiata da far ora, senza il minimo appiglio a qualche dato biografico certo e illuminante. Forse alla base agì solo una sorta di «affinità elettiva»; forse, se si accoglie la leggenda delle origini nobili del Savoldo, si può pensare che ciò abbia costituito un elemento di attrazione per l'aristocratico brindisino. È una questione che solo indagini future potranno chiarire, ma che, intanto, meritava di essere posta in risalto anche perché essa sottintende altre implicazioni di ordine cronologico. La scelta d'indirizzo come quella operata dal de Vanis è tale, infatti, da comportare per lui un apparente disinteresse per le ultime «novità» della pittura veneta dei suoi tempi e un «salto all'indietro» verso modelli figurativi di almeno venti-trent'anni prima: si pensi che il Savoldo scomparve poco dopo il 1548 e che l'ultima documentazione riguardante Giovan-

31 FREEDBERG, cit., p. 407.

ni da Asola risale al 1531³².

Può essere questo, allora, un indizio per ipotizzare che le tre tele sinora note del brindisino si scalino alla fase estrema della sua attività e che la sua formazione sia da anticipare a una data piú prossima ai modelli prescelti.

Quanto alle circostanze concrete dell'incontro con tali modelli, non so se l'esistenza di un solo quadro savoldesco in Puglia, *L'adorazione dei pastori* della chiesa di Santa Maria la Nova di Terlizzi (fg. 18), costituisca condizione sufficiente per spiegare il «caso» de Vanis³³. Gli agganci con piú di un dipinto e con piú di un rappresentante della pittura lagunare che ho cercato di evidenziare nelle righe precedenti mi indurrebbero a escluderlo e a supporre, invece, la possibilità che il brindisino abbia avuto piú diretta esperienza di quei fatti, magari con un viaggio in gioventú che non costituiva affatto un'eccezione, a quei tempi, per un uomo di rango elevato.

Ma anche questo aspetto lo lascerei a una futura verifica. Qui mi basta almeno aver reso meno aleatoria la personalità del

32 La famosa lettera indirizzata nel dicembre del 1548 da Pietro Aretino a un Giovan Maria, pittore bresciano, costituisce, com'è noto, l'ultima menzione di Savoldo in vita e ne attesta la sua condizione di «vecchione [...] purtroppo maturo dei suoi anni» e «la di lui decrepitudine», cfr. BOSCHETTO, cit., p. 63 e BALLARIN, cit., p. 2; Giovanni d'Asola è documentato, invece, per l'ultima volta, a Venezia, il 13 novembre 1531, cfr. *Dizionario Enciclopedico Bolaffi...*, loc. cit.

33 Per *L'adorazione dei pastori* di Terlizzi, cfr. CALÒ, cit., p. 74, con bibliografia; piú dettagliato, comunque, l'esame fornito da M. D'ELIA nel catalogo della *Mostra dell'arte in Puglia dal tardo antico al rococò*, Bari 1964, Roma 1964, pp. 87-8. Il BOSCHETTO, cit., *passim*, non lo riproduce né lo commenta in maniera diffusa - verosimilmente perché gli manca la conoscenza personale dell'opera - limitandosi a citarlo di passaggio nella scheda della tavola 70, relativa alla celebre *Natività* della pinacoteca Tosio-Martinengo di Brescia, per asserire che «una variante autografa del dipinto bresciano è nella chiesa degli Osservanti a Terlizzi (Bari), quasi certamente successiva al dipinto di Brescia» che lo stesso Boschetto assegna alla fase finale del Savoldo, dopo il 1535.

nostro pittore, calandola un po' di piú nella stessa realtà storica e culturale della sua città d'origine, di questo porto adriatico legato nei secoli alle rotte mediterranee e agli scambi con le coste orientali. Di questa Brindisi rinascimentale che, non a caso, proprio in un periodo di tempo immediatamente a ridosso di quello trattato e anzi, praticamente, sfociante in esso, vale a dire negli anni compresi dal 1496 al 1527-28, cadde, seppure in maniera discontinua, sotto il diretto governo della Repubblica di San Marco, insieme ad altri importanti centri costieri della regione tra cui Trani e Otranto. E ciò occorrerà ben ricordarlo per i risvolti che simili eventi dovettero senz'altro avere e sul supposto viaggio veneto del de Vanis e sul piú sicuro e documentato fenomeno della rapida diffusione e del trasferimento *in loco*, nel medesimo giro d'anni, dei «madonneri» cretesi³⁴.

34 Solitamente il nesso che corre tra gli eventi politici e i fenomeni artistici richiamati nel testo passa inosservato; al contrario, esso mi pare degno della massima considerazione. Come si sa, scendendo a fianco della corona aragonese per la difesa del Regno di Napoli contro l'invasione francese di Carlo VIII, Venezia conquistava, una prima volta, Trani, Monopoli, Brindisi, Otranto e Gallipoli. Per alcuni di questi porti il possesso veniva sancito in maniera ufficiale. Nella *Conclusiones dell'accordo fatto in aiutar re Ferandino*, che precede il vero e proprio protocollo dei *Capitoli tra lo serenissimo signor Ferdinando re di Napoli heriedi et successori nel regno et lo illustrissimo dominio de Venezia* «a di 21 del mese di zenaro» 1496, è scritto, infatti: «A di 20 zener 1496 fo preso di concluder li capitoli li quali la matina seguente foro siglati e sarano sottoscritti. Et che li nostri li daria soccorso di 700 homini d'arme e 3000 fanti e di l'armata spendendo fin a la summa de ducati 200 milia. Et per la cautione di la spesa dovessimo nostri haver tre terre in la Puja, videlicet Trane, Brandizo et Otranto, le qual tre terre dava de intrade al re ducati 28 milia al anno et che si potesse mandar rectori et custodi». La cessione di queste città, provocata dal bisogno estremo di soccorso militare, cresceva talmente ai sovrani aragonesi che ancora nel 1499, come ricorda il Croce, re Federico, succeduto al giovane nipote Ferrandino sul trono, «offriva ai Turchi Taranto (che due anni innanzi si era a loro offerta da se stessa) per riaverne in cambio le città che i Veneziani sotto specie di pegno, tenevano sulle coste napoletane dell'Adriatico» (B. CROCE, *Storia del Regno di Napoli*, Bari 1972, p. 87, edita già nel 1925). La

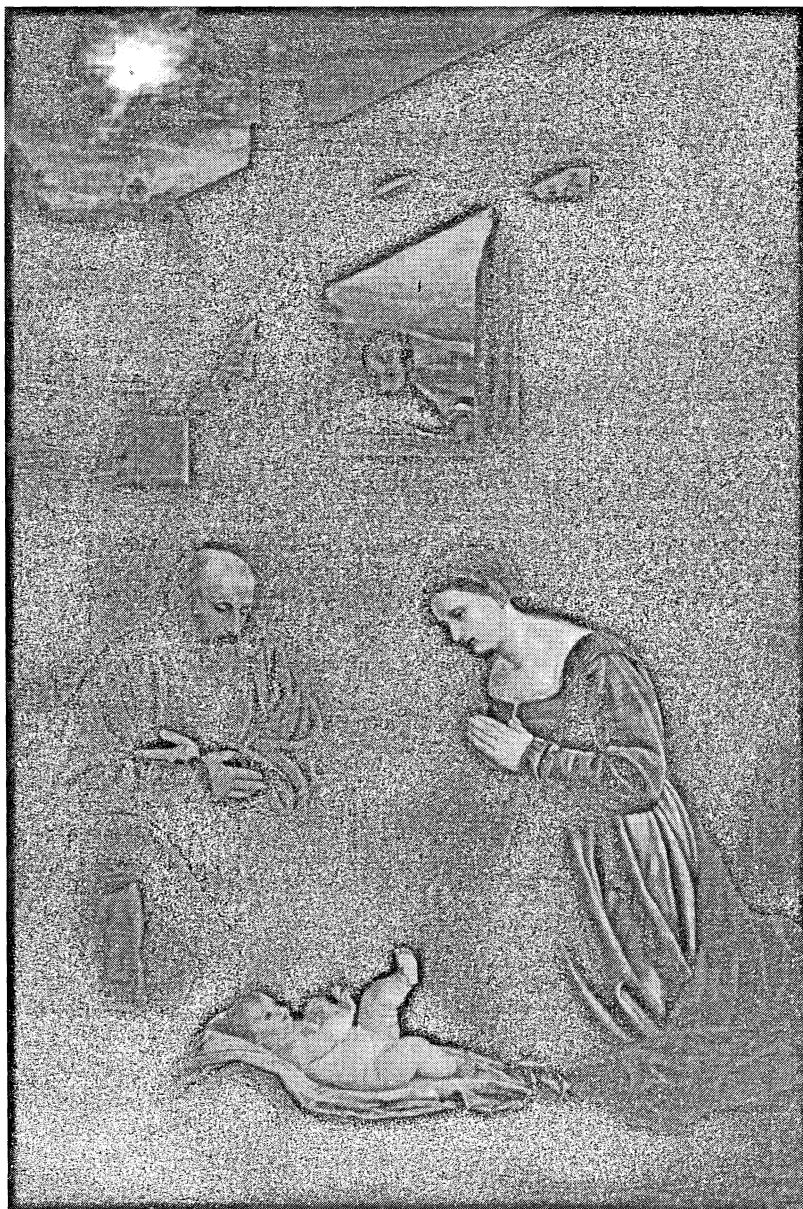


Fig. 18. Terlizzi, chiesa di Santa Maria la Nova, G. G. SAVOLDO, *L'adorazione dei pastori*.

Resta da osservare, in chiusura, che la «familiarità» del de Vanis alle idee circolanti nell'ambiente savoldesco appare confermata anche da elementi esterni ai dati stilistici. Ho accennato, in apertura di queste pagine, alla conoscenza che il brindisino dovè avere del *Dialogo di pittura* di Paolo Pino, egli stesso «creato» del Savoldo. Ebbene, gli indizi che tradiscono tale conoscenza diretta del pensiero del Pino e del circolo artistico di cui esso era espressione consistono principalmente, al di là delle osservazioni piú generali di ordine teorico formulabili in

seconda circostanza in cui Brindisi cadde sotto il dominio della Serenissima fu pochi anni dopo questi avvenimenti, al tempo dell'invasione del Lautrec iniziata nell'estate del 1527. I veneziani, questa volta alleati dei francesi, giunsero a conquistare quasi tutto il litorale pugliese che divenne teatro di aspre battaglie tra le due parti in lotta. Il capoluogo salentino subì anch'esso gravi disavventure di cui è traccia nelle antiche storie locali: la settecentesca *Cronaca dei sindaci di Brindisi 1529-1787*, redatta da P. CAGNES e poi da N. SCALESE, riporta, infatti, alle prime pagine, questa laconica e desolante memoria: «Nel mese di agosto seguente, 1529, fu questa città di Brindisi presa, e saccheggiata da sedici mila persone, tra Francesi, e Veneziani» (cfr. l'edizione della *Cronaca* a cura di R. JURLARO, Brindisi 1978, p. 4). A titolo di precisazione su questo particolare episodio, la cui cronologia pare sia riportata in modo discordante dalle stesse antiche fonti - il Della Monaca, a esempio, come ricorda Jurlaro nella nota al passo testé riportato, lo registra al 1528 - ritengo utile aggiungere che esso è verosimilmente da fissare al 1529, così come è indicato dal Cagnes e Scalese, ed è altresì da identificare nel tremendo assalto dato alla città nell'estate di quell'anno dalla fazione francese, guidata da Simone Tebaldi, unitamente all'armata veneziana, per espugnare il castello che ancora era presidiato dagli spagnoli. L'evento è narrato in modo quanto mai efficace dagli stessi cronisti che assistettero di persona alle imprese di guerra di quegli anni o ne ebbero notizia di prima mano; da Gregorio Rosso, ad esempio, che nella sua *Historia delle cose di Napoli sotto l'Imperio di Carlo V, cominciando dall'anno 1526 per insino all'anno 1537* così scrive: «Simone Romano [= Tebaldi o Tebaldeschi di Roma] uscito da Barletta, con l'aiuto dell'armata veneziana pensò di occupare la città di Bari alli nove di maggio 1529 giornata solenne in quella città della traslazione del corpo di S. Nicola»; dissuaso dagli stessi baresi con argomentazioni superstiziose, «lasciato Bari, se ne andò a Brindesi, quale Città occupata con l'aiuto dell'armata veneziana, combattendo il Castello, fu ammazzato da un tiro d'artiglieria». Vero è pure che, mentre la fortezza militare di

proposito, in due elementi assolutamente inequivocabili: l'uso sistematico del cartiglio ai piedi dei dipinti, in cui l'artista iscrive ogni volta nome e data; la presenza, nella tela della *Natività*, di quella sibillina espressione cui si è già fatto cenno: «*Ne sutor supra crepidam*». Entrambi gli aspetti, infatti, trovano piena spiegazione nel trattato piniano. Il primo, per la precisione, si chiarisce in rapporto a quel passo dell'opera in cui, al termine di una discussione circa l'uso della «boletta» - ossia del cartiglio - presso gli autori antichi e riguardo l'opportunità di tramandare il proprio nome ai posteri con le opere della pittura destinate alla gloria, uno dei dialoganti, Lauro, esclama convinto: «Promettovi, per la vita mia, che non più uscirà opera di mia mano senza il suo bollettino, burli chi vuole!»³⁵.

Brindisi era ancora occupata dagli spagnoli a metà del '29, la città e la popolazione già l'anno prima, il 28 aprile del '28, per l'esattezza, aveva trattato la capitolazione con i veneziani e, subito, il 29 d'aprile, come riferisce un testimone di parte veneta, il Fedeli, in una lettera del 3 maggio successivo, il patrizio veneto Andrea Gritti era stato inviato come governatore a Brindisi. La cosa, ovviamente, innescò la naturale ritorsione degli spagnoli che, dal presidio del castello, presero a bersagliare la città con l'artiglieria, in maniera tanto violenta che un diretto testimone di quei fatti, Bartolomeo Porcio da Brindisi, scriveva pochi giorni dopo, il 18 maggio: «Hanno ruinato Brandizo da dentro et di fora [...] tale che ognuno sta per disabitare, sinché lo magnifico Governatore nostro fè bando che niuno s'habbia de partire». Dunque il ripetersi di disastrosi attacchi armati e da parte spagnola e da parte franco-veneta, negli anni 1528-29, per la conquista di Brindisi può aver dato luogo a un'apparente confusione circa la cronologia dei singoli episodi della lotta. Com'è noto, l'ingerenza politica della Sorenissima sui porti pugliesi terminò definitivamente solo all'indomani della pace di Cambrai, una volta che, fissati gli accordi tra Spagna e Francia dopo l'inconcludente spedizione del Lautrec, la Repubblica di San Marco restò isolata e fu costretta a trattare, a sua volta, la resa con gli spagnoli. Dal novembre del 1529 al gennaio del '30 tutti i capisaldi veneti nella regione vennero via via sgomberati e ceduti alle truppe imperiali. Ma su tutte queste vicende si veda l'ampia e documentata trattazione di T. PEDIO, *Napoli e Spagna nella prima metà del Cinquecento*, Bari 1971, *passim*, più in particolare alle pp. 80-1, 96, 239, 242-3, da cui ho tratto pure le diverse citazioni su riportate.

35 PINO, a cura di CAMESASCA, cit., pp. 55-9.

Il secondo, a sua volta, postula la sua più appropriata «chiave di lettura» in una delle pagine finali del libro, laddove l'altro dei due interlocutori, Fabio, tratteggiando l'immagine dell'artista ideale cui uniformarsi, raccomanda all'aspirante pittore di mirare alla gloria (sia «sitibondo d'onore»), senza però peccare d'orgoglio e anzi dimostrando attenzione alle osservazioni più varie che possano aiutarlo a migliorare la sua arte; e a sostegno di tale raccomandazione riporta, sulla scorta del classico racconto di Plinio il Vecchio e di Valerio Massimo, il celebre aneddoto di Apelle

«il qual per non mancar nell'integrità, poste le sue tavole in pubblico, di nasco-
sto ascoltava le diversità delle opinioni, le quali poi, considerate da lui con la
qualità della cosa dipinta, l'ammetteva o reprovava secondo il suo giudizio, e fra
gli altri accettò una fiata l'opposizione d'un calzolaio perch'avea legate le scarpe
d'una figura alla riversa, del ch'invaghito il calzolaio volendo procedere più ol-
tra nel giudicare gli abiti delle figure, disse Apelle. "Fratello, questo s'appartie-
ne al sarto, e non a te". Così restò il calzolaio confuso»³⁶.

36 PINO, cit., p. 70; nel *Dialogo*, a questo richiamo alla storia antica, segue immedia-
tamente il racconto di un'esperienza autobiografica dell'autore, di uguale tenore:
«Non meno rimase vinto il nostro Paolo Pino, ritraggendo una donna, e sopragionta
la madre di lei disse: "Maestro, questa macchia sott'il naso non è di mia figliola";
rispose il Pino: "Gli è il lume che causa l'ombra sott'il rilievo del naso"; disse la
vecchia: "Eh? come può stare ch'il lume facci ombra?". Confuso il pittore disse:
"Quest'è altro che figliare"; et ella, dando una guanciatina alla figliola in modo di
scherzo disse: "E quest'altro che pittura; non vedete voi che sopra questa faccia
non vi è pur un neo, non che macchie tanto oscure"». Evidentemente colpito da
questo passo, lo SCHLOSSER MAGNINO, cit., p. 241, osservava dal canto suo:
«Non senza interesse psicologico è l'aneddoto riferito dall'autore, che ne fece
esperienza, del ritratto d'una ragazza, la cui madre si sdegnò a causa dell'ombra
segnata sotto il naso, quasi fosse una presunta mancanza di bellezza [...] L'antica
e sempre nuova lagnanza sull'incompetente giudizio del profano si trova pure qui».
Epperò, a parte questi eccessi di «presunzione», peraltro raccontati dal Pino con
molta bonomia e umorismo, la storiella d'Apelle e l'altra personale sembrano
adoperate dallo scrittore non tanto, o non solo, a fini polemici contro l'ignoranza
dei profani quanto, piuttosto, in chiave positiva e, direi, didascalica, quasi come un
invito rivolto all'aspirante pittore a non disdegnare in partenza le impressioni e i

Quel curioso monito lasciatoci dal de Vanis nell'ultima sua opera a noi nota suona, dunque, ancora una volta, nient'altro che come un'implicita attestazione della sua diretta partecipazione all'avvincente fenomeno della nascita dell'artista «moderno», artista consapevole dell'esigenza di un continuo progresso dei propri mezzi tecnici ed espressivi e della propria funzione culturale, ma già fiero, al tempo stesso, dei propri meriti.

consigli degli osservatori, purché non avventati, s'intende, ma, anzi, ad avvalersi di quelli buoni senza essere prevenuto, giacché, subito dopo, lo stesso PINO, cit., p. 71, aggiunge per bocca di Fabio: «La prontezza dell'arguzie è assai familiar alle femmine. Voleva (come ho detto) Apelle intendere piú openioni, perché molte fiate la virtù intellettiva resta dal troppo frequente operare come avelata e ottusa». La presenza del curioso cartiglio nella *Natività* di Brindisi ha già attratto l'attenzione di quanti si sono interessati al de Vanis senza tuttavia ricevere sinora un'adeguata spiegazione con il ricorso alla trama dei riferimenti qui messi in luce.