

147

Giovan Bernardino Azzolino (Cefalù 1598 - Napoli 1645)

Gesù Bambino come Redentore e Salvator Mundi
Olio su tela, cm. 130x102
In cornice

€ 36.000/38.000



Il dipinto, inedito e in ottimo stato di conservazione, rappresenta, con una rara soluzione iconografica almeno nel campo della produzione pittorica del XVII secolo in Italia, Gesù Bambino che, capelli biondi e ricci, si erge seminudo sullo sfondo di un paesaggio deserto all'imbrunire, con un prezioso manto violaceo sulle spalle che si apre sontuoso al vento con ampio panneggio. Evidente che si presenta nelle apparenze del *Redentore* come del *Salvator Mundi*, che, sostenuto da tre biondi cherubini, solleva con la destra una spiga di grano e un ramo di ulivo e con la sinistra si appoggia alla croce lignea conficcata nel terreno accanto allo scheletro di Adamo, il primo uomo (chiare, quindi, l'evocazione della figura e del ruolo di Cristo come Salvatore dell'Umanità), con un serpente dalla bocca di fuoco, evidente allusione al Demonio.

Si conoscono pochi dipinti seicenteschi con una rappresentazione di Gesù Bambino simile a quella della tela in esame. Tutti, in ogni caso, oltre ad accentuate e comprensibili differenze nella resa pittorica per appartenere alla mano di 'scuole' e pittori diversi, presentano notevoli varianti nella trattazione iconografica del tema illustrato. Sono questi i casi, a esempio e tra i pochi altri, del dipinto riferito a un anonimo collaboratore di Anton van Dick in Italia, anni orsono presso la Galleria Castelbarco a Riva del Garda (Trento); della tela del 1658 di Elisabetta Sirani appartenente alle raccolte della Pinacoteca Nazionale di Bologna; della composizione di grandi dimensioni, sempre su tela, inserita al centro di un monumentale altare ligneo e che, attribuita alla 'bottega' di Mattia Preti a Malta, è nella chiesa di San Domenico a Taverna, città natale del pittore di origine calabrese. Quest'ultimo, per soluzioni compositive e iconografiche, è anche il dipinto più vicino alla versione qui in esame.

La felice combinazione di soluzioni con una rappresentazione devota dell'immagine sorridente di Cristo Bambino che s'impone sul peccato e sulla morte, momenti e aspetti concomitanti della condizione di ogni essere umano, con la resa concreta e vera, di matrice naturalista e caravaggesca, di panni ed epidermidi, di tratti somatici ed espressivi di stati d'animo e reazioni emotive, suggerisce di ricercare l'autore del dipinto in argomento tra i pittori attivi a Napoli a inizio Seicento. In particolare tra quanti tentarono, quasi contemporaneamente, di conciliare, come documentato da una produzione data o databile ancora verso la metà del Seicento, aspetti insiti nell'opera del Caravaggio al tempo dei suoi due soggiorni napoletani (1606-1607 e 1609-1610) con la resa addolcita e pacatamente comunicativa, tra il domestico e il familiare, di soggetti sia sacri che profani dipinti nel solco delle tarde tendenze della "Maniera" e, a inizio secolo, soprattutto sull'esempio del Cavalier d'Arpino, impegnato con il fratello Bernardino Cesari e altri della sua cerchia, nel vasto 'cantiere' della Certosa di San Martino.

Nel tener conto di questi rilievi, ma anche muovendo dal rilievo che la tela in argomento presenta accentuate concordanze, per resa formale e qualità di resa pittorica, con noti dipinti del pittore di origine siciliana Giovan Bernardino Azzolino databili o datati a Seicento ormai inoltrato, dopo che il pittore si era definitivamente trasferito a Napoli, dove risulta documentato dal 1594, e si era già affermato con una produzione di accentuata inclinazione tardomanierista. Sono i casi, questi, a esempio, della tela del 1630 circa con *l'Ascensione*, comparsa presso la Sotheby's di New York alla vendita del 5 giugno 2008, lotto 66; della *Madonna col Bambino e angeli adoranti* della chiesa napoletana di Santa Maria degli Angeli a Pizzofalcone; o della *Madonna del Rosario* nella Cappella di San Nicola a Mormanno Calabro: dipinti nei quali, oltre a evidenti concordanze cromatiche, anche attraverso una resa delicata di trapassi chiaroscurali, sono marcate le affinità tra l'addolcita e cordiale trattazione dei caratteri somatici ed espressivi del Cristo Bambino e dei cherubini dipinti nella composizione in esame con la resa pittorica degli angioletti presenti nelle varie composizioni dell'Azzolino qui prima segnalate.

Concordanze per stesure cromatiche, come per resa delle forme e per trattazione delle reazioni emotive, che oltretutto, proprio nel caso del dipinto in esame, evidenziano accentuate affinità con alcune tele di Jusepe de Ribera dipinte intorno al 1630. Tra le quali qui merita una particolare segnalazione la monumentale e sontuosa 'pala d'altare' per la chiesa napoletana della Trinità delle Monache con la *Trinitas terrestris*, *San Benedetto*, *San Bernardino*, *San Bonaventura* e *San Bruno*, sormontata dalla tela di ridotte dimensioni con *l'Eterno Padre*: entrambe rimosse dalla collocazione originaria ed esposte prima nel Palazzo Reale di Napoli, poi, più di recente, nel Museo di Capodimonte (N. Spinosa, *Ribera. L'opera completa*, Napoli 2006, pp. 290-291, nn. A76 e A77, tavole a colori alle pp. 72 e 73). Dipinta per essere collocata nel grande *retablo* scolpito in marmo dall'architetto e scultore d'origine bergamasca Cosimo Fanzago per l'altare maggiore della chiesa annessa al convento delle monache benedettine intitolato alla Santissima Trinità, era stata commissionata, come altre tele dipinte per la stessa chiesa da Giovan

Battista Caracciolo e da Fabrizio Santafede, dalle monache attraverso la intermediazione di Giovan Bernardino Azzolino, allora socio, per varie attività soprattutto di carattere mercantile (come l'acquisto e il trasporto a Napoli di blocchi di marmo di Carrara destinati ai complessi monastici ed ecclesiastici allora in costruzione o in corso di ampliamento), del principe genovese Marcantonio Doria. Quest'ultimo, che nel 1609 aveva commissionato al Caravaggio di ritorno a Napoli da Malta e dalla Sicilia la tela con *Il tiranno che trafugge Sant'Orsola* oggi nella raccolta napoletana d'Intesa Sanpaolo esposta in Palazzo Zevallos. In aggiunta – ciò che qui più conta – lo stesso principe, già da tempo in società con l'Azzolino, aveva affidato al giovane Ribera nel 1616 la realizzazione di una serie di tele con le 'mezze figure' dei quattro *Evangelisti* (serie completata nel 1619, di cui unico elemento superstite è il *San Marco* di una privata fondazione a Santiago del Cile). Successivamente, nel 1620, quando il pittore era a Napoli già da quattro anni, lo stesso principe gli aveva commissionato anche la superba *Pietà* poi entrata nelle raccolte della National Gallery di Londra (Spinosa 2006, cit., p. 275, n. A49, e p. 279, n. A58). Non è improbabile che le affinità ora riscontrate tra il *Gesù Bambino come Salvator Mundi* qui assegnata all'Azzolino e le due segnalate tele di Ribera a Capodimonte, possano spiegarsi come diretta conseguenza dell'influenza esercitata dal giovane spagnolo una volta a Napoli anche su pittori napoletani di formazione tardomanierista, come Azzolino e Fabrizio Santafede, tra gli altri, e non solo su quelli con orientamenti e preferenze già in direzione naturalista e caravaggesca (come nel caso di Filippo Vitale e non solo). Così come non è meno probabile che la presenza di elementi d'inclinazione naturalista e di matrice riberesca riscontrata nel dipinto dell'Azzolino qui in argomento possa spiegarsi anche quale 'ricaduta' degli stretti rapporti di parentela stabiliti dal giovane e già affermato pittore d'origine spagnola e lo stesso Azzolino a seguito del matrimonio di Ribera con la figlia di quest'ultimo, Caterina, sempre alla fine del 1616: matrimonio che avrebbe comportato per lo spagnolo sia la possibilità di ricevere vari altri incarichi di lavoro attraverso la potente mediazione del suocero e, forse, di ereditarne anche l'attivissima 'bottega' impegnata in campi diversi del fare artistico.

Del resto, risulta evidente quanto gli esempi dello spagnolo abbiano inciso sulle scelte stilistiche operate dall'Azzolino in particolare dalla metà degli anni Venti del secolo, senza per questo del tutto rinunciare alle sue passate e prevalenti inclinazioni in direzione manierista e con esiti da una prevalente e addolcita resa espressiva. Ne sono conferma, infatti, sia le qualità pittoriche, per impresiosità resa materica, del sontuoso manto di Cristo Bambino nella tela in argomento, che risultano non diverse da quelle visibili in noti dipinti giovanili del Ribera tra Roma e Napoli, come la *Maddalena in meditazione* già Chigi e ora in una privata raccolta romana (Spinosa 2006, cit., p. 278, n. A35), la 'mezza figura' della *Maddalena penitente* del Museo di Capodimonte (Ibidem, p. 279, n. A57) e, ancora, le stesse due tele di Capodimonte prima citate. Ma anche per una quasi identica resa nel modellato delle teste dei cherubini che sostengono Gesù Bambino nel dipinto ora esaminato e degli angioletti inseriti nella segnalata 'pala d'altare' per la Trinità delle Monache, con una datazione decisamente più avanzata, che suggerisce di datare anche questo *Cristo Bambino come Redentore e Salvator Mundi* subito prima o, meglio, subito dopo il 1630, come gli altri dipinti di Azzolino prima citati.

Cenni bibliografici:

U. Prota-Giurleo, *Pittori napoletani del Seicento*, Napoli 1953, pp. 123-151.

N. Spinosa, *Ribera. L'opera completa*, Napoli 2006 (edizione italiana della Electa Napoli; edizione spagnola: Madrid 2008, Fundación Arte Hispanico).

G. Previtali, *La pittura del Cinquecento a Napoli e nel vicereame*, Torino 1978, pp. 122 s. figg. 169-173, 157-160 note 97-98.

F. Ferrante, *Aggiunte all'Azzolino*, in *Prospettiva*, 1979, n. 17, pp. 16-30.

F. Ferrante, *Giovan Bernardino Azzolino tra tardomanierismo e protocaravaggismo. Nuovi contributi e inediti*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Raffaello Causa*, Napoli 1988, pp. 133-141.

G. Forgione, *Ragano (Azzolino) Giovan Bernardino (ad vocem)*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Enciclopedia Treccani, vol. 86, Torino – Roma 2016 (con completa bibliografia precedente).

Nicola Spinosa



Particolare