

# La chiesa-pinacoteca di Baranello. Brevi note su Giovanni Balducci e Ippolito Borghese

---

La chiesa parrocchiale di San Michele Arcangelo a Baranello (Campobasso) è una piccola pinacoteca, che conserva al suo interno un gruppo di dieci dipinti, per la maggior parte rappresentativi della pittura a Napoli tra la fine del XVI e il XVIII secolo: si tratta, dal punto di vista qualitativo, della collezione più importante del territorio molisano, almeno per quanto riguarda la pittura dell'età moderna. La chiesa è un edificio piuttosto recente, ricostruito sui ruderi della vecchia chiesa madre, distrutta dal terremoto che colpì il Molise il 26 luglio 1805. Della ricostruzione si occupò personalmente Biase Zurlo, intendente del Molise dal 1810 al 1820, che ne affidò il progetto all'architetto Bernardino Musenga. La nuova chiesa fu aperta al culto il 7 maggio 1818<sup>1</sup>: per la storia locale spetta dunque al politico Biase Zurlo, baranellese di nascita, il merito della ricostruzione dell'edificio<sup>2</sup>. I dipinti giunsero nella chiesa in questa circostanza, in tempo utile per essere esposti già al momento della riapertura. Lo conferma anche una lettera inedita datata 16 giugno 1818, in cui l'allora sindaco di Baranello, Andrea di Nallo, ringrazia personalmente l'intendente per essersi occupato della ricostruzione, sottolineando come «tra i tanti benefici, muniti, e favori che questo Comune ha a lunga mano ricevuti dal generoso cuore di V.E. si rammenta quello dell'Edificio della Chiesa Madre, che mercé gli augurj, e liberalità dell'E.V., vedesi

già tinto a posto, abbellito, ed arricchito di superbi arredi in modoché forma oggi lo stupore dei forestieri, ed esigge la devozione del Pubblico»<sup>3</sup>.

La rapidità con cui la chiesa di Baranello fu ricostruita e arredata con le opere di cui si parlerà a breve fa presupporre un intervento di Giuseppe Zurlo, fratello minore di Biase e importante politico del Regno di Napoli<sup>4</sup>. Sebbene sia Biase a ricevere i ringraziamenti dei concittadini, è indubbio che Giuseppe deve aver influito sul buon esito delle nuove vicende artistiche di Baranello. Già dal dicembre del 1809 il politico molisano era coinvolto a Napoli – dove ricopriva in quel periodo la carica di ministro dell'Interno – nel progetto di Gioacchino Murat di formare una nuova galleria di pittori napoletani, secondo quel sistema, definito da Franco Strazzullo «piratesco», di «costituire biblioteche e gallerie svaligiando conventi e sacrestie»<sup>5</sup>. I documenti pubblicati da Strazzullo attestano come il progetto fu portato avanti fino al 1815, anno del ritorno dei Borbone, e sono un'utile testimonianza dell'agitazione che coinvolgeva in quegli anni il mondo culturale napoletano a proposito della requisizione e della risistemazione – niente affatto felice, nella maggior parte dei casi, con gli oggetti a lungo ammassati in depositi provvisori – di queste opere d'arte appartenenti ai luoghi ecclesiastici soppressi. Nel contributo di Strazzullo si evidenzia l'importante ruolo di Giuseppe Zurlo



1. Battistello Caracciolo, *Compianto di Cristo con le pie donne e san Giovanni Evangelista*, olio su tela, 153 x 215 cm, Baranello, chiesa di San Michele Arcangelo (foto: parrocchia di Baranello).

nell'amministrazione napoletana e, nello specifico, anche nell'ambiente culturale e artistico. Finora, infatti, proprio Giuseppe è stato conside-

2. Domenico Antonio Vaccaro, *Annunciazione*, olio su tela, 233 x 150 cm, Baranello, chiesa di San Michele Arcangelo (foto: Soprintendenza per i Beni Storici Artistici ed Etnoantropologici del Molise).



rato l'unico responsabile dell'arrivo a Baranello della collezione di quadri, come Vincenzo Pacelli per primo ha già riportato<sup>6</sup>. La mancanza di una

3. Domenico Antonio Vaccaro, *Visitazione*, Baranello, olio su tela, 234 x 167 cm, chiesa di San Michele Arcangelo (foto: parrocchia di Baranello).



cospicua documentazione relativa al quadriennio 1815-1818 – conseguenza del nuovo cambio di governo nel Regno – non aiuta a circoscrivere la generica provenienza napoletana delle opere in questione. Tuttavia è chiaro, alla luce di quanto scritto da Masciotta e di quello che si legge nella lettera del di Nallo, come sia necessario restituire a Biase Zurlo i meriti che gli erano riconosciuti già allora dalla cittadinanza baranellese<sup>7</sup>.

Pacelli è stato il primo studioso a interessarsi ai dipinti della chiesa parrocchiale di San Michele Arcangelo a Baranello, pubblicando il *Compianto di Cristo con le pie donne e san Giovanni Evangelista* (fig. 1), assegnato a Battistello Caracciolo e da allora unanimemente accettato nel *corpus* del pittore napoletano<sup>8</sup>. Lo studioso propose, in maniera convincente, di identificare la tela con quella che il biografo Bernardo De Dominicis riferì di aver visto nella collezione del marchese Auletta, «un Cristo morto, con le Marie e S. Giovanni, che da alcuni pittori era stato giudicato per man di Annibale Carracci»<sup>9</sup>. In questa stessa occasione Pacelli evidenziava la presenza nella chiesa di altre opere di scuola napoletana, senza fornire però un elenco completo e rinviando il tutto a un futuro intervento. Fra queste vi erano un' *Annunciazione* (fig. 2) e una *Visitazione* (fig. 3), che lo storico dell'arte dava senza dubbio a Domenico Antonio Vaccaro<sup>10</sup>. Le due tele sono in cattivo stato di conservazione, ma nella *Visitazione* si riesce ancora a leggere, in basso a destra, un monogramma con le lettere DAV sovrapposte: una firma che confermerebbe l'ipotesi formulata da Pacelli su base stilistica. Era poi segnalata una *Madonna Addolorata* (fig. 4) attribuita giustamente a Francesco Solimena, un dipinto conosciuto e imitato dai seguaci del maestro napoletano: proprio una copia

5. Filippo Vitale, *San Girolamo*, olio su tela, misure n. d., Baranello, chiesa di San Michele Arcangelo (foto: Soprintendenza per i Beni Storici Artistici ed Etnoantropologici del Molise).



4. Francesco Solimena, *Madonna Addolorata*, olio su tela 203 x 151 cm, Baranello, chiesa di San Michele Arcangelo (foto: parrocchia di Baranello).

firmata dal pittore Gennaro Sarnelli e datata 1730, oggi nella collegiata di San Martino a Cerreto Sannita (Benevento), fornisce un termine *ante quem* per la datazione della tela di Baranello<sup>11</sup>.

Pacelli tornava poi in un secondo momento su una quinta tela conservata nella chiesa molisana:





6. Hendrick van Somer (?), *Ecce Homo*, olio su tela, 197 x 156 cm, Baranello, chiesa di San Michele Arcangelo (foto: parrocchia di Baranello).

un *San Girolamo* (fig. 5) inserito nel catalogo del napoletano Filippo Vitale<sup>12</sup>. Nonostante il quadro non sia stato riprodotto nella recente mostra sul pittore<sup>13</sup>, il nome di Vitale sembra effettivamente il più consono – pur tenendo presente la stretta vicinanza della composizione con i modi dello spagnolo Juan Do, che di Vitale divenne genero – per un dipinto che risente dell'influenza dell'ambiente gravitante attorno a Jusepe de Ribera, di cui il napoletano fece certamente parte<sup>14</sup> e nel quale non è sempre agevole districarsi.

Ma veniamo alle altre opere che costituiscono il gruppo conservato nella chiesa di Baranello. È stata oggetto di studi recenti una bella tela con un *Ecce Homo* (fig. 6) ancora in cerca di una paternità sicura. Gianni Papi l'ha pubblicata nel 2005<sup>15</sup> e poi nel 2011<sup>16</sup> nel tentativo di ricostruire l'attività di un maestro anonimo di cui, per lo studioso, questa composizione costituisce il riferimento più sicuro, tanto da indurlo ad attribuire al pittore il nome di Maestro di Baranello. Papi inserisce

nel *corpus* dell'artista alcune opere credute precedentemente di Tommaso Salini, ma alcuni espedienti come l'organizzazione bilanciata della scena, le fisionomie indagate in maniera dettagliata (mi riferisco soprattutto all'uomo col turbante), l'effetto luminoso sulla corazza fanno pensare a un pittore proveniente dal Nord Europa. E considerato che l'opera è di origine partenopea, come le altre finora presentate, non sembra azzardato appoggiare con più convinzione l'idea di vedere nel dipinto la mano di Hendrick van Somer. Una proposta che tra l'altro giustificherebbe l'attuale mancanza di un'attribuzione certa, visto che l'intensificarsi degli studi sul pittore di Amsterdam è cosa recente<sup>17</sup>.

Vi sono poi altre due tele non menzionate da Pacelli: un *San Gennaro con quattro angeli* e un frammento di un'Immacolata Concezione, da assegnare rispettivamente al fiorentino Giovanni Balducci, detto il Cosci, e all'umbro Ippolito Borghese. Non mi risulta che i due dipinti siano

già noti agli studi, giacché non li ho rintracciati in altre pubblicazioni e interventi sui due pittori<sup>18</sup>, che furono attivi a Napoli tra la fine del Cinquecento e i primi trent'anni del Seicento come esponenti di quella pittura riformata e devota d'ispirazione ancora tardomanierista, che trova il suo massimo successo proprio negli anni a cavallo tra XVI e XVII secolo. Il *San Gennaro con quattro angeli* (fig. 7) si inserisce senza difficoltà nella produzione napoletana di Giovanni Balducci, attivo nel vicereame spagnolo dal 1596, grazie al rapporto privilegiato con il cardinale Alfonso Gesualdo, nominato in quell'anno arcivescovo di Napoli: l'ingresso trionfale del nuovo arcivescovo il 2 aprile 1596 segna infatti anche l'arrivo del pittore toscano, che aveva lavorato per Gesualdo nel 1595, quando l'ecclesiastico ricopriva la carica di vescovo di Ostia<sup>19</sup>. A Napoli il rapporto col cardinale, che apprezzava la pittura di Balducci,

conforme al clima riformato, prosegue ininterrottamente, a partire dall'intervento per la tribuna del duomo, commissionato nel 1597<sup>20</sup> e ormai in parte scomparso, fino alla morte del prelato nel 1603. Una tavola con *San Gennaro fra il cardinale Alfonso Gesualdo e Ascanio Filomarino*, ora collocata nella cappella Seripando, è un perfetto esempio della devozione di Gesualdo per la figura di san Gennaro, tanto che Balducci ritorna in più di un dipinto sul tema del santo patrono di Napoli<sup>21</sup>. San Gennaro è il protagonista anche della composizione baranellese. Si tratta di un Gennaro dall'età più avanzata, rispetto a quello della pala del duomo di Napoli. Da segnalare il tentativo di resa realistica che si riscontra nella figura, dipinta con una certa attenzione per i dettagli: il santo è descritto come un'apparizione «vera», delineato nei tratti del volto, nei solchi delle rughe, nei capelli e nella barba brizzolati. Ai

7. Giovanni Balducci, *San Gennaro con quattro angeli*, olio su tela, misure n. d., Baranello, chiesa di San Michele Arcangelo (foto: Soprintendenza per i Beni Storici Artistici ed Etnoantropologici del Molise).



quattro angoli sono collocati gli angeli con gli attributi di san Gennaro, tra cui le ampolle con il sangue. La tela si può inserire tra le più riuscite realizzazioni napoletane del Cosci e quindi è da collocare cronologicamente nel suo momento meridionale migliore, che va dal 1596 ai primissimi anni del Seicento. È lo stesso periodo della *Madonna col Bambino e i santi Gennaro e Aniello*, una composizione caratterizzata da un'eco ancora toscana<sup>22</sup>, pagata il 5 settembre del 1600 da Rotilio Gallacini e conservata nella sagrestia del duomo di Napoli. Il culto per san Gennaro, dunque, era particolarmente sentito negli anni di Alfonso Gesualdo ed è curioso che sia proprio un «forestiero» a tornare più di altri sul tema. Il *San Gennaro* di Baranello compare nella chiesa di San Michele Arcangelo praticamente dal nulla: non è citato dalle principali fonti e guide napoletane anteriori al 1818 – come quelle di Carlo Celano e di Giuseppe Sigismondo<sup>23</sup> – e non è collegabile,

al momento attuale degli studi, a documenti già noti e pubblicati, ma è indubbio che, anche per quanto riguarda questa pala, si debba postulare una provenienza napoletana.

Se si passano poi in rassegna le principali realizzazioni di Balducci nel primo decennio partenopeo – mi riferisco, oltre alle pale già citate, all'*Annunciazione* (firmata e datata 1599) e a *I figli di Zebedeo* per la chiesa dell'Annunziata di Piedimonte Matese (Caserta) e ai dipinti per il soffitto dell'Annunziata a Maddaloni (Caserta) (1604)<sup>24</sup> – si vede che il nostro *San Gennaro* può benissimo inserirsi anch'esso in quest'orizzonte cronologico, in cui Balducci riesce a coniugare «un linguaggio immutabilmente e riconoscibilmente fiorentino ed un gusto decorativo, un prodotto specifico, dal sapore complessivamente 'meridionale'»<sup>25</sup>. È stringente il confronto con l'*Annunciazione* di Piedimonte, caratterizzata da un'analogia attenzione alla veste dell'arcangelo Gabriele

8. Ippolito Borghese, *Immacolata Concezione*, olio su tela, 126 x 79 cm, Baranello, chiesa di San Michele Arcangelo: a) prima del restauro (foto: Soprintendenza per i Beni Storici Artistici ed Etnoantropologici del Molise); b) dopo il restauro (foto: parrocchia di Baranello).



9. Francesco Inchincolo, *Strage degli innocenti*, olio su tela, 300 x 243 cm, Baranello, chiesa di San Michele Arcangelo (foto: parrocchia di Baranello).



e dalla resa precisa degli oggetti d’arredo, nella ricerca di una pittura il più possibile didascalica. Ugualmente combacianti sono le fisionomie degli angeli: quello in alto a destra, in particolare, richiama nella posa i nostri di Baranello, adagiati sulla nuvoletta e col piedino sporgente a ricercare lo stesso scorcio. Il dipinto con *I figli di Zebdeo*, come notava giustamente Silvana Musella Guida, sembra quasi in serie con la *Resurrezione di Lazzaro* e la *Predica di san Giovanni Battista*, due opere dipinte per San Giovanni Decollato a Roma, nelle quali si anticipano le fisionomie napoletane e in cui il disegno si fa già più rigido rispetto alle esperienze toscane<sup>26</sup>. Lo sguardo del Battista ricorda molto quello del san Gennaro di Baranello, restando nelle sembianze tipiche del pittore. Per il *San Gennaro con quattro angeli* si potrebbe dunque restringere l’arco cronologico agli anni a cavallo dei due secoli, quelli delle opere di Piedimonte Matese e del duomo di Napoli.

Per quanto riguarda Ippolito Borghese, l’*Immacolata Concezione* (fig. 8 a-b) è sicuramente ciò che resta di una tela di ben più vaste dimensioni. Il frammento è stato restaurato di recente e ricreato praticamente *ex novo*, oltre che alterato in larga parte nell’aspetto coloristico: la foto precedente all’intervento è utile a comprendere in quali condizioni fosse ridotto prima del restauro<sup>27</sup>. Credo che per esso si possa fare un discorso diverso, a proposito della provenienza: verrebbe infatti da pensare che il quadro si trovasse all’interno della chiesa parrocchiale di Baranello prima degli altri. In caso contrario, si fa fatica a capire perché Biase e Giuseppe Zurlo abbiano portato da Napoli un dipinto in condizioni pessime, nettamente peggiori rispetto a quelle delle altre tele. Forse un’*Immacolata* di Ippolito Borghese era *in loco* già prima del terremoto del 1805 che ha distrutto la chiesa madre, dalle cui macerie sarebbe stato estratto questo rovinatissimo frammento. In al-



10. Francesco Inchincolo, *Adorazione dei Magi*, olio su tela 300 x 243 cm, Baranello, chiesa di San Michele Arcangelo (foto: parrocchia di Baranello).

ternativa, è plausibile il suo recupero da un altro edificio ecclesiastico danneggiato dallo stesso terremoto. D'altronde Borghese, ampiamente attivo in altre zone di provincia tra Puglia, Calabria e Basilicata, può aver benissimo lavorato anche per una committenza molisana, come altri suoi colleghi. In origine la tela doveva avere dimensioni più ampie, con la Madonna a figura intera e attorniata dagli angeli, magari musicanti, come vediamo in altre tele del pittore, tanto che è stato già scritto uno specifico saggio sull'argomento<sup>28</sup>. Tra queste è possibile citare l'*Immacolata* per il Seminario arcivescovile di Napoli, opera dalla datazione ancora incerta, o quelle per la chiesa dei cappuccini a Corigliano Calabro (Cosenza) e per quella napoletana di Santa Maria la Nova – la prima da collocare forse nel 1607, la seconda nel 1609 – o ancora la variante più tarda di Sant'Antonio a Lauria (Potenza), del 1627, saldata a Paolo Finoglio nello stesso anno, con Borghese che risulta-

già morto<sup>29</sup>. Tralasciando l'iconografia, che nella redazione molisana non è più ricostruibile, l'opera si può avvicinare stilisticamente, per il modo di trattare i panneggi e le lumeggiature di questi, soprattutto alla variante di Corigliano Calabro. Si coglie una luce che rimbalza sul manto secondo una lezione che si potrebbe pensare appresa da Scipione Pulzone, il quale mi sembra il riferimento più convincente sia per il dipinto di Baranello sia per quello calabrese: in quest'ultimo, le tipologie degli angeli musicanti presuppongono infatti la conoscenza di quelli dell'*Assunzione della Vergine* in San Silvestro al Quirinale a Roma.

Si riapre in tal modo il dibattito attorno al percorso giovanile di Borghese, per il quale, insieme a un momento più strettamente barocco, è stato già proposto un avvicinamento a Scipione Pulzone, da parte di Maria Pia Di Dario Guida<sup>30</sup> e di Francesco Abbate, che ipotizza in realtà uno spostamento momentaneo del pittore da Napoli

a Roma in coincidenza con il giubileo del 1600<sup>31</sup>. L'autografia della tela di Baranello è rafforzata da altri confronti con le composizioni più tipiche del pittore, quali la «passignanesca» *Visitazione della Santissima Trinità di Piano di Sorrento* (Napoli), la più famosa e notevole *Assunzione della Vergine* della cappella del Monte di Pietà a Napoli, o il meno conosciuto *Cristo in casa di Marta e Maria* della Walpole Gallery a Londra, a conferma di come Borghese trovi una sua duratura continuità in queste donne e in questi angeli dai visi tondi, dagli occhi lucidi e dagli atteggiamenti a volte eccessivamente pietistici. Per la cronologia dell'*Immacolata* va tenuto conto del restauro che ha ricostruito del tutto l'opera: il rosa della veste doveva essere inizialmente un violaceo del tipo di quello dell'*Immacolata Concezione* di Corigliano Calabro o della *Trinitas Terrestris* dell'Eremo dei Camaldoli a Napoli, del 1613<sup>32</sup>. Si potrebbe allora datare il frammento originario al periodo tra il 1605 e il 1613 – in linea con una cronologia più ‘pulzoniana’ che ‘baroccesca’ – difficile da restringere maggiormente a causa della completa ridipintura e della perdita delle altre parti della tela.

Le ultime due tele sono una *Strage degli innocenti* (fig. 9) e un’*Adorazione dei Magi* (fig. 10) di grandi dimensioni e in *pendant* tra loro<sup>33</sup>, a quanto mi consta inedite. La prima è firmata e datata 1669 da un certo Francesco Inchincolo. La seconda si può assegnare tranquillamente allo stesso autore, sulla base delle evidenti analogie stilistiche. Siamo di fronte a una qualità molto più scarsa rispetto agli altri dipinti della chiesa: palese appare la difficoltà del pittore – probabilmente un artista locale meno aggiornato – nel rendere armonica la scena affollata del martirio degli innocenti, con i bambini morti che si trasformano in morbidi e piccoli pupazzi sorridenti. Difficile che i fratelli Zurlo abbiano trovato interesse in queste due grandi tele, più probabile invece che esse siano state recuperate e introdotte nella chiesa in un momento successivo al 1818 per completare uno dei patrimoni più importanti della regione, finalmente collocato in maniera unitaria tra i percorsi della storia dell’arte.

Andrea Brunetti  
Firenze

## NOTE

*Ringrazio Antonio Pinelli, Andrea De Marchi e Michele Maccherini per i preziosi consigli e suggerimenti; Daniele Ferrara per le fotografie e per altre segnalazioni sul patrimonio artistico dell’area molisana.*

1. G. Masciotta, *Il Molise dalle origini ai giorni nostri*, Napoli, 1914-1952, II, 1914, p. 28: «fu ricostruita [...] sotto gli auspici del cittadino Biase Zurlo Intendente del Molise. La chiesa, a tre navi, venne riaperta al culto il 7 maggio 1818».

2. Su Biase Zurlo, N. Mignogna, *Per una biografia di Biase Zurlo*, in «Annali cuochiani», 2006, 4, pp. 63-98, con bibliografia precedente. Sulla ricostruzione della chiesa di San Michele Arcangelo cfr. anche A. Santoriello, *Per una biografia di Bernardino Musenga*, in «Annali cuochiani», 2006, 4, pp. 25-62, in part. pp. 52-53, nota 73. I lavori cominciarono nel 1812, come si legge anche nei documenti raccolti nel fondo denominato Intendenza di Molise, conservati presso l’Archivio di Stato di Campobasso. Musenga fu anche l’architetto della chiesa della Santissima Trinità di Campobasso, ora cattedrale, anch’essa rasa al suolo dal terremoto del 1805 e ricostruita sotto l’intendenza di Zurlo.

3. Archivio di Stato di Campobasso, *Intendenza di Molise / Baranello*, b. 229, f. 11.

4. Cfr. L.A. Trotta, *Vita di Giuseppe Zurlo*, Torino, 1870.  
5. F. Strazzullo, *Un progetto di Murat per una galleria di*

*pittori napoletani*, in «Napoli Nobilissima», 1962-1963, 2, pp. 29-39, p. 29.

6. V. Pacelli, *Caracciolo studies*, in «The Burlington Magazine», 1978, 120, pp. 493-497, in part. p. 494 n. 4.

7. Un caso analogo di riarrredo pittorico con prodotti provenienti da Napoli ha coinvolto, intorno al 1829, la chiesa della Santissima Trinità di Campobasso. Cfr. S. Sbardella, *Tra donazioni e sparizioni. Le vicende ottocentesche dei dipinti della chiesa della Santissima Trinità di Campobasso*, in «Napoli Nobilissima», 2004, 3/4, pp. 121-134.

8. Pacelli, *Caracciolo studies*, cit., p. 494. Cfr. S. Causa, *Battistello Caracciolo: l’opera completa*, Napoli, 2000, p. 192, scheda del dipinto con altri richiami bibliografici. V. anche *Restauro di una tela conservata nella chiesa di S. Michele Arcangelo a Baranello*, in «Conoscenze», 1985, 2, pp. 156-157.

9. B. De Dominicis, *Vite de’ pittori, scultori ed architetti napoletani*, Napoli, 1742-1743, II, p. 286. Pacelli, *Caracciolo studies*, cit., p. 494. L’opera era datata da Pacelli al triennio 1618-1620 e lo studioso ne sottolineava la vicinanza col *Compianto* di Massimo Stanzone, conservato nella Galleria Corsini a Roma, di cui costituirebbe il punto di riferimento.

10. Pacelli, *Caracciolo studies*, cit., p. 494.

11. Vedi U. Di Furia, *Gennaro Sarnelli: un pittore ritrovato*, in «Napoli Nobilissima», 2007, 3/4, pp. 182-192,

pp. 185-186, pp. 191-192 note 52-58, con segnalazioni bibliografiche precedenti e l'elenco delle repliche dell'invenzione di Solimena.

12. V. Pacelli, *Testimonianze, considerazioni e problemi di restauro sui dipinti seicenteschi dell'Annunziata di Capua*, in «Ricerche sul '600 napoletano», 1984, 3, pp. 85-119, p. 93.

13. Cfr. *Filippo Vitale. Novità ed ipotesi per un protagonista della pittura del '600 a Napoli*, catalogo della mostra, a cura di G. Porzio, Milano, 2008.

14. Per il matrimonio del 1626 tra Juan Do e Maria Grazia De Rosa, figliastra di Vitale, vedi *Filippo Vitale*, cit., p. 21. L'attribuzione a Vitale è stata recentemente riaffermata da Massimiliano Cesari (che indica però un'errata collocazione precedente a nella chiesa della Confraternita del Rosario e non in quella parrocchiale) nella recensione *Postille sulle «novità ed ipotesi» di una mostra dedicata a Filippo Vitale*, in «Kronos», 2009, 12, pp. 165-190.

15. *Il genio degli anonimi. Maestri caravaggeschi a Roma e a Napoli*, catalogo della mostra, a cura di G. Papi, Milano, 2005, p. 108, p. 119. È indicata dallo studioso come inedita, ma era già stata segnalata e riprodotta da Luisa Mortari, senza proposte attributive (*Molise. Appunti per una storia dell'arte*, Roma, 1984, p. 164, p. 188 fig. 231).

16. G. Papi, *Il Maestro di Baranello, fra Salini e Napoli*, in «Bulletin de l'Association des historiens de l'art italien», 2011, 17, pp. 10-23.

17. «Qualche vicinanza con van Somer» è colta già dallo stesso Papi (ivi, p. 14). L'idea di proporre per la tela il pittore di Amsterdam è espressa in maniera ancora piuttosto cauta da Viviana Farina nel suo *Intorno a Ribera. Nuove riflessioni su Giovanni Ricca e Hendrick van Somer e alcune aggiunte ai giovani Ribera e Luca Giordano*, 2012, consultabile in formato elettronico sul sito [www.ilseicendodivivianafarina.com/intono\\_ribera/intorno\\_ribera.html](http://www.ilseicendodivivianafarina.com/intono_ribera/intorno_ribera.html) (sul dipinto di Baranello pp. 31-36). Il dipinto è segnalato anche da Francesco Abbate in *Storia dell'arte nell'Italia meridionale. Il secolo d'oro*, Roma, 2002, p. 175.

18. I due oggetti sono schedati presso la Soprintendenza del Molise: schede n. OAC 14 00006146 (Borghese, indicata come *Madonna Assunta*) e n. OAC 14 00016218 (ambito Italia centrale, salvo poi specificare nella descrizione che Balducci si direbbe il nome più consono), a cura di S. Sbardella.

19. S. Musella Guida, *Giovanni Balducci fra Roma e Napoli*, in «Prospettiva», 1982, 31, pp. 35-50, p. 39.

20. Cfr. F. Strazzullo, *Affresco del pittore fiorentino Giovanni Balducci nell'antica abside del Duomo di Napoli*, in «Arte cristiana», 1951, pp. 131-133.

21. Musella Guida, *Giovanni Balducci*, cit., p. 39.

22. Ivi, p. 39, p. 48 n. 41. Per il documento cfr. *Regesto documentario* in P. Leone de Castris, *Pittura del Cinque-*

*cento a Napoli 1573-1606. L'ultima maniera*, Napoli, 1991, pp. 321-322.

23. C. Celano, *Notizie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli*, Napoli, 1692; G. Sigismondo, *Descrizione della città di Napoli e suoi borghi*, Napoli, 1788-1789.

24. Su queste opere v. Musella Guida, *Giovanni Balducci*, cit., pp. 39-41, pp. 48-49 note 42, 43, 48; Leone de Castris, *Pittura del Cinquecento a Napoli*, cit., p. 254, p. 258 n. 31, p. 259 n. 54, pp. 321-322.

25. Leone de Castris, *Pittura del Cinquecento a Napoli*, cit., p. 254.

26. Musella Guida, *Giovanni Balducci*, cit., pp. 36-38, pp. 40-41. L'attività romana di Balducci dura circa quattro anni, dal 1592 – con un discorso tenuto all'Accademia di San Luca nel marzo 1594 – al 1596. A Roma egli godeva dell'appoggio di Luca Cavalcanti e della protezione del cardinale Alessandro de Medici, futuro papa Leone XI (cfr. C. Acidini Luchinat, *Il cardinale Alessandro de' Medici e le arti: qualche considerazione*, in «Paragone», 1994, 529/533, pp. 134-140).

27. Non ho rintracciato una relazione di restauro. La foto precedente all'intervento è del 1981.

28. C. Nostro e F. Turano, *Primo contributo per un'iconografia musicale in Calabria. I dipinti di Ippolito Borghese*, in «Calabria sconosciuta», 1984, 25/26, pp. 39-46.

29. M.P. Di Dario Guida, *Arte in Calabria. Ritrovamenti, restauri, recuperi*, catalogo della mostra, Cosenza, 1975, pp. 142-148; F. Ferrante, *Ricerche su Ippolito Borghese*, in «Prospettiva», 1985, 40, pp. 20-36; Leone de Castris, *Pittura del Cinquecento a Napoli*, cit., p. 285, p. 315 note 12, 22, pp. 322-323.

30. Di Dario Guida, *Arte in Calabria*, cit., p. 142.

31. F. Abbate, *Storia dell'arte nell'Italia meridionale. Il Cinquecento*, Roma, 2001, p. 239. Giovanni Previtali aveva già proposto un precoce trasferimento del pittore umbro a Napoli, con l'idea di riconoscere in Borghese l'autore dell'*Adorazione dei Magi* di Avellino, d'ispirazione fiamminga (*La pittura del Cinquecento a Napoli e nel vicereame*, Torino, 1978, p. 99, p. 131 nota 12). Borghese nasce a Sigillo presumibilmente nel 1568 (cfr. *Regesto documentario* in Leone de Castris, *Pittura del Cinquecento a Napoli*, cit., p. 322), nel 1598 firma e data il *San Giorgio e il drago* nel duomo di Ischia, più baroccesco che pulzoniano. L'influenza della maniera del gaetano deve aver quindi seguito cronologicamente una prima fase più vicina al pittore di Urbino.

32. Ferrante, *Ricerche su Ippolito Borghese*, cit., p. 30.

41. Le due pale sembrano essere state leggermente tagliate nel tentativo di ottenere un'esatta parità nelle dimensioni.