

**ANTONIO DE BELLIS**  
**LE (MOLTO INCERTE) VICENDE BIOGRAFICHE E**  
**QUALCHE CONSIDERAZIONE**

**ANTONIO DE BELLIS**  
**THE (VERY UNCERTAIN) BIOGRAPHICAL EVENTS AND**  
**SOME CONSIDERATIONS**

**Giuseppe Gambino**

(Universidad Sapienza di Roma, Italia)

[g.gambino80@gmail.com](mailto:g.gambino80@gmail.com)

Recibido: 25 de junio 2020 / Aceptado: 03 de agosto 2020

---

**Sommario:** Il Seicento napoletano fu caratterizzato da un così grande fermento culturale e artistico da meritarsi l'appellativo di Secolo d'Oro. Una miriade di architetti, scultori, pittori e artigiani diedero vita a opere di grande pregio che cambiarono per sempre il volto della capitale del Vicereame.

Tra i pittori ai tempi più apprezzati, come dimostrano le tante opere che oramai fanno parte del suo catalogo, ma per tanto tempo caduti nell'oblio, anche per la quasi totale assenza di dati documentari, c'è sicuramente Antonio De Bellis: un artista che dagli anni '70 del Novecento ha stuzzicato l'interesse degli studiosi entrando anche a far parte della rosa di pittori coinvolti nella *vexata quaestio* sull'identità del Maestro degli Annunci ai pastori.

Spesso confuso con il Cavallino, a riprova della qualità di molte sue opere, dal quale si discosta per un certo arcaismo persistente in tutta la sua opera, il suo percorso artistico affonda le radici nel Naturalismo di matrice caravaggesca, 'napoletanizzato' da Battistello, Filippo Vitale e dal *deus ex machina* della pittura di quel periodo nella città partenopea, Jusepe de Ribera. E seguendo le orme di quest'ultimo, come tanti altri partecipa a quella rivoluzione coloristica che arriva da un lato da Roma, tramite la riscoperta dei Maestri veneti del '500 da parte di un gruppo di pittori francesi, primo fra tutti Poussin, e dall'altro dalle tele piene di luce 'mediterranea' del Van Dyck.

Il tentativo di Antonio di mantenere il legame con i modi della sua formazione, pur aderendo a queste nuove istanze, non regge però a lungo e quelle che al momento sono ritenute le sue ultime due tele, non hanno quel mordente che aveva caratterizzato invece la sua produzione precedente.

**Parole chiave:** Antonio De Bellis, 600 napoletano, XVII secolo, Arte in Italia meridionale, Naturalismo

**Abstract:** The Neapolitan 17<sup>th</sup> century was characterized by such great cultural and artistic ferment that it was labelled as the Golden Age. A myriad of architects, sculptors, painters and craftsmen created works of great value that changed the face of the Viceroyalty capital forever.

Among the most appreciated painters at the time, as shown by the many works that are now part of his catalogue, but for a long time fallen into oblivion, also for the almost total absence of documents, there is certainly Antonio De Bellis: an artist who has aroused the interest of scholars since the 1970s, also becoming part of the group of painters involved in the *vexata quaestio* on the identity of the Maestro degli Annunci ai pastori.

Often mistaken for Bernardo Cavallino, as proof of his works' quality his artistic path has its roots in Caravaggesque naturalism as interpreted by Battistello, Filippo Vitale and Jusepe de Ribera. Following in this latter's footsteps, like so many others, he participates in the coloristic revolution coming on the one hand, from Rome, with the rediscovery of the 16<sup>th</sup> century Venetian Masters by a group of French artists, first of all Poussin, and, on the other hand, from Van Dyck's works, full of Mediterranean light.

Antonio De Bellis' attempt to maintain the link with his formative painting style while adhering to these new instances, however, does not last long and so his final two canvases lack the mordant of his previous production.

**Keywords:** Antonio De Bellis, 17<sup>th</sup> century in Naples, 17<sup>th</sup> century, Art in southern Italy, Naturalism

## Introduzione

«[...] quel fanciullo era nato per esser pittore [...]» (De Dominici, [1742] 2017, p. 209)

Queste parole scrive Bernardo De Dominici – croce e delizia degli studiosi dell'arte napoletana – nelle sue *Vite* riferendosi ad Antonio De Bellis, che viene annoverato tra i «discepoli del Cavalier Massimo Stanzioni», in un unico capitolo che tratta anche di Pacecco, Francesco Guarino, Giuseppe Marullo, Agostino Beltrano, Carlo di Rosa, Giuseppe Beltrano, Domenico Finoglia, Giacinto de Populi ed Andrea Malinconico.

Parole di grande apprezzamento che si ripetono per tutto il testo, culminando nella *doleance* – «Certamente, se Antonio più fusse vissuto, avrebbe con sue studiose fatiche superato molti artefici de' tempi suoi, ed agguagliato anche pittori di prima riga. Ma invidia morte crucciosa di tanto bene lo tolse a' viventi nel più bello de' studii suoi, e del suo virtuoso operare...» (De Dominici, [1742] 2017, p. 211), – per una presunta prematura morte di De Bellis durante la terribile pestilenza del 1656, all'età di circa 34 anni<sup>1</sup>.

Quelle forniteci dal biografo degli artisti napoletani sono state le uniche indicazioni biografiche sul pittore per lungo tempo.

Intendiamoci, non che le notizie sulla vita del pittore, dopo due secoli e mezzo abbondanti, fiocchino: una quasi totale mancanza di documentazione fa da contraltare a una impennata del numero di dipinti a lui attribuiti negli ultimi cinquanta anni.

Pochi documenti: volendo dare i numeri, due. Di questi due solo uno, ritrovato recentemente da Giuseppe Porzio (2015), riesce in qualche modo a diradare la nebbia fitta sulle vicende biografiche dell'artista, svelandoci, grazie alla testimonianza diretta del pittore a favore di una probabile parente in procinto di convolare a nozze, tale Giustina De Bellis. Il luogo di nascita risulta essere in «terra di Rodio» (Porzio, 2015, p. 110), oggi

---

<sup>1</sup> Secondo le notizie fornite dal De Dominici, De Bellis sarebbe nato intorno al 1622 e morto nel 1656 di peste; queste date però sono state messe in dubbio dagli studi successivi. In particolare quella di nascita venne spostata indietro al 1618 ca dal De Vito (1982) – precedentemente l'ipotesi era stata espressa oralmente anche dal Bologna – in base alle nuove datazioni per dipinti di San Carlo alle Mortelle rese possibile dal ritrovamento di documenti presso l'archivio storico dei Barnabiti, a cui la chiesa era affidata. L'ultima ipotesi sulla data di nascita si deve, invece, ad un ritrovamento documentario di Giuseppe Porzio (2015), in cui il pittore dichiara di avere 27 anni nel 1637 fissando quindi la data di nascita intorno al 1610. Per quanto riguarda l'anno di morte, la critica si divide tra chi da per buono quello suggerito dal De Dominici e chi, in base alla presunta datazione dei dipinti di Dubrovnik, propone date più tarde.

frazione del comune di Pisciotta in provincia di Salerno, al centro del Parco Nazionale del Cilento, e l'anno di nascita è da collocarsi tra il 1609 e il 1611. Novità, quest'ultima, non secondaria che spostando indietro i natali dell'artista di circa 6 anni, lo rende coetaneo del Guarino e che, cosa più importante, potrebbe portare ad un "ribaltamento" dei rapporti di dipendenza da Bernardo Cavallino, nato nel '16, alla cui vicenda artistica quella del Nostro si lega inscindibilmente. La dichiarazione ci informa anche del trasferimento nella capitale del Viceregno, lui quattordicenne, intorno al 1624.

Chissà che tale trasferimento della famiglia di Antonio non avvenga nell'ambito di quel grosso movimento di inurbamento della nobiltà feudale iniziato dalla seconda metà del '500. Il cognome De Bellis, a Rodio, è di famiglia rispettabile: un sacerdote Giovanbattista diventa vescovo di Telesse dal 1684 al 1693<sup>2</sup> e sembra aver avuto parte fondamentale nella ricostruzione post terremoto del 1688 di Cerreto Sannita (Mazzacane, 1990, s.p.); un Francesco, citato nello stesso processetto in cui testimonia Antonio, è «spetiale di medicina alla Guard(iol)a de Puerto» (Porzio, 2015, p. 110).

Inoltre, Rodio è possedimento dei Cavalieri di Malta già dal XIII secolo, così come testimonia un manoscritto del 1626 trovato alla National Library of Malta (Pellettieri, 2007, s.p.).

Piccola nobiltà, amministratori di proprietà, servitori a vario titoli di nobili; è probabile che la famiglia del pittore appartenesse a una di queste categorie, volendo escludere la plebe contadina dando credito alla notizia data da De Dominici che «nato da civili parenti, fu applicato allo studio delle lettere, nelle quali qualche profitto vi fece» (De Dominici, [1742] 2017, p. 209), ma allo stesso tempo essendo sicuri, come detto, di un arrivo a Napoli intorno al 1624.

### **Il percorso artistico**

A questo punto, difficilmente si ritiene possibile che sia stato allievo dello Stanzone, come sostiene il biografo napoletano del '700, anche a causa della quasi totale assenza, in quelli che dovrebbero essere gli anni della formazione in bottega, del Cavalier Massimo

---

<sup>2</sup> Il nome figura infatti nella Cronotassi dei Vescovi della Diocesi di Telesse ora Diocesi di Cerreto Sannita-Telesse-Sant'Agata de' Goti e Giovanni Rossi (1827). *Catalogo de' Vescovi di Telesse*. Napoli.

da Napoli, essendone invece documentata la presenza a Roma; mentre, la raffinata ricerca di momenti desueti anche nella rappresentazione di soggetti abbastanza comuni all'epoca e altre originali caratteristiche della sua pittura, non mi fanno escludere del tutto la possibilità di un avvio allo studio delle lettere (De Dominicis, [1742] 2017, p. 209).

La sua formazione invece, a giudicare dalle prime tele conosciute, quelle degli anni '30, deve essere avvenuta sicuramente in ambito naturalista; quel naturalismo della seconda fase riberesca, del Vitale e, in certa misura, anche del Maestro degli Annunci ai pastori, non senza, come sostenne Raffaello Causa (1972) per il *San Carlo comunica gli appestati* e il *San Carlo visita gli ammalati* della chiesa barnabita delle Mortelle, dei rimandi alla pittura spagnola del Velazquez e dello Zurbaràn delle *Storie di San Bonaventura*.

Purtroppo non ci sono pervenuti i dipinti del soffitto della chiesa di San Gioacchino, detta dello Spedaletto, dei quali il Sarnelli (1685) scrive «il quadro di mezzo è del Cavalier Massimo (Stanzione, *ndr*), gli altri di Andrea Vaccaro (se così fosse, la notizia del De Dominicis sull'apprezzamento dell'opera sancarlina del rodiano da parte dello stimato Maestro napoletano si amplierebbe, presupponendo la conoscenza diretta e addirittura il lavoro fianco a fianco dei due), Antonio de Bellis, Michele Fracanzano, Scipione da Salerno, e d'altri» (pp. 253-254). Chissà che non sia stato proprio questo il primo banco di prova pubblico del pittore di Rodio, il 'trampolino di lancio', lui ventenne o poco più, per la commissione del ciclo sancarlino della seconda metà del quarto secolo e in generale per la sua carriera artistica.

Certo è che, sin dall'inizio, i soggetti più richiesti sono devozionali, come può vedersi dagli ancora grezzi *Compianto* di Opočno e *Cristo flagellato* di collezione privata napoletana. Dipinti che risentono moltissimo delle scelte dei grandi maestri del naturalismo napoletano a cominciare da Ribera, le cui *Pietà* dovevano essere conosciutissime, e Filippo Vitale, per il primo e Battistello Caracciolo e lo stesso Caravaggio, per il secondo.

Seppur in assenza di documentazione che lo attesti, non fatico a credere che queste opere abbellissero qualche sacrestia, qualche casa prelatizia o magari «l'anticamera e camera dove si dorme, et a capo il letto le miniature e quadri piccoli di nobil ornamento» (Mancini, [1620] 1956, vol. I, p. 142) di qualche dimora nobile, secondo quanto

prescritto da quei manuali sulla conveniente disposizione delle opere all'interno della casa che, sull'onda del Concilio di Trento, tanto successo ebbero nel '600.

Ma la svolta, anche artistica, nella vita di Antonio, deve essere stata la già citata commissione per il ciclo di dipinti sulla vita di San Carlo Borromeo, affidatagli dai Barnabiti della chiesa di San Carlo alle Mortelle di Napoli.

È proprio riguardo a questi undici dipinti che si ha l'unica altra testimonianza documentaria su De Bellis: degli striminziti resoconti, che si riferiscono agli anni 1636 – 1640, trovati dallo studioso Giuseppe De Vito (1984) negli archivi dei Chierici regolari di San Paolo a Milano, in cui, senza citarne l'autore, si parla della nuova decorazione della chiesa e del suo (esiguo) costo.

I primi dipinti, quelli che adornano la navata, furono probabilmente eseguiti con l'aiuto di altri artisti, autonomi o aiutanti che fossero, data la non omogenea resa: in alcuni la mano del pittore è presente solo in alcuni particolari, in altri, come *Il Santo che affida al Canonico Cesare Speziano l'oro del suo feudo napoletano per sfamare i poveri* e *Il miracolo di Margherita Vertua*, l'autografia sembra totale. Sicuramente però, i due capolavori assoluti sono il *San Carlo visita gli ammalati* [Fig. 1] e il *San Carlo comunica gli appestati* [Fig. 2] del 1640 – di quest'ultimo il De Dominicis ([1742] 2017) dice essere stato lodato sommamente da Andrea Vaccaro «siccome a' nostri giorni vien commendato da ogni intelligente delle nostre arti» (p. 211) – improntati sì ai modi del Maestro degli Annunci, ma che già risentono in nuce di quell'impreziosimento materico, si guardi la rossa veste del Borromeo, debitore dello Stazio anni '30, oltre che delle opere riberesche post '35, che porterà il nostro Antonio a soluzioni ben più pittoricistiche nel giro di cinque/sei anni.





1. A. De Bellis, *San Carlo comunica gli appestati*, 1640, olio su tela, chiesa di San Carlo alle Mortelle, Napoli.



2. A. De Bellis, *San Carlo visita gli ammalati*, 1640, olio su tela, chiesa di San Carlo alle Mortelle, Napoli

In questa fase, la formazione e le scelte artistiche del De Bellis sono parallele a quelle di Bernardo Cavallino (Spinosa, 2013, pp. 224-233), basti pensare alle tele con la vita di Cristo sparse per varie collezioni private o l'Incontro di Anna e Gioacchino presso la porta d'Oro di Gerusalemme a Budapest, ma già all'inizio degli anni '40, le due strade si divideranno per poi rincontrarsi dalla seconda metà del quinto decennio.

Mentre, infatti, Cavallino spinge la ricerca sul colore, su un luminismo più moderato e su espressività più dolci, al limite del languoroso – seguendo una definizione di Raffaello Causa – il nostro pittore, pur guardando, come detto, allo Stanzone dai colori brillanti e dalle composizioni maestose, ma anche al Ribera del *Martirio di San Bartolomeo* o del *Sogno di Giacobbe* del Prado, rimane fortemente ancorato alla tradizione della sua formazione. Dipinti come *La liberazione di San Pietro dal Carcere* [Fig. 3] ora a Northampton, negli U.S.A., il *San Sebastiano* di collezione Pizzi a Venezia – soggetto molto frequentato dal pittore – o ancora il fantastico *Apollo e Marsia* di collezione Pisani ne sono chiara testimonianza.

Come evidente è, in queste tele e in altre, si veda il particolare delle chiavi appese alla porta del carcere nella *Liberazione*, all'accuratezza degli strumenti musicali e del coltello nella punizione di Marsia o al muro sbrecciato della *Sant'Agata visitata in carcere da San Pietro* di Capodimonte – ma è una caratteristica che accompagnerà l'artista sostanzialmente per tutta la carriera artistica – una attenzione minuziosa alla resa del reale.



3. A. De Bellis, *Liberazione di San Pietro*, 1640/1645 ca., olio su tela, 170x20 cm. Purchased with the Hillyer-Tryon-Mather Fund, the Beatrice Oenslager Chace, class of 1928, Fund, the Madaleine H. Russell, class of 1937, Fund, the Museum Acquisition Fund, Smith College Museum of Art, Northampton, Massachusetts.

Già in questa prima metà degli anni quaranta, il De Bellis dovette godere di buona fama e di un discreto apprezzamento, dato il numero di opere che compongono il suo catalogo, con incarichi per lo più da privati – al momento sconosciuti ahimè – e sporadicamente pubblici, come la *Madonna del Rosario e anime del Purgatorio* [Fig. 4] che, conservata oggi al Museo Diocesano di Napoli, adornava in origine un altare di Santa Maria di Portosalvo. Siamo al limitar del lustro e il forte naturalismo della parte inferiore del dipinto, quella raffigurante i purganti, in cui si leggono ancora chiare le influenze del Maestro degli Annunci e del Vitale dell'*Angelo Custode* della Pietà dei Turchini, è 'stemperato', passatemi il termine, dalla lettura degli esempi delle luccicanti Madonne stanziionesche della parte superiore.





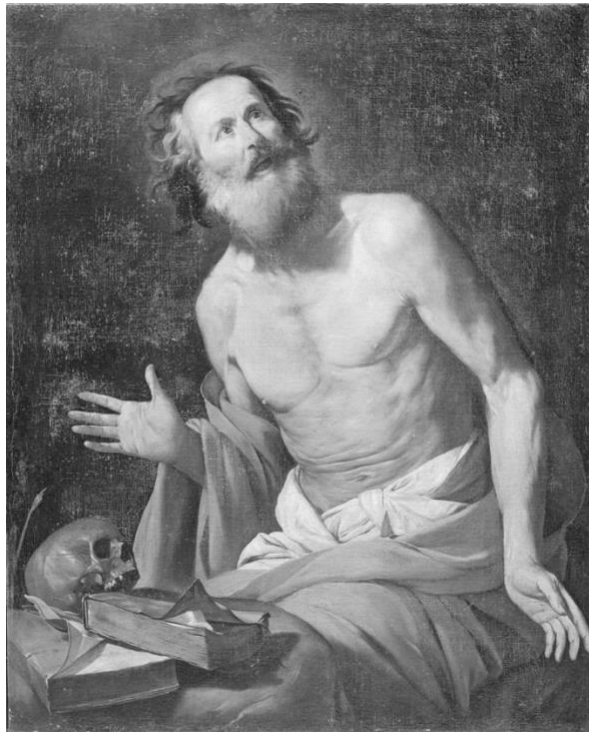
4. A. De Bellis, *Madonna del Rosario e nime del Purgatorio*, 1643/1645, olio su tela, Museo Diocesano Donnaregina, Napoli.

Autografo della metà circa degli anni '40 dovrebbe collocarsi anche un *San Girolamo* presente agli Uffizi [Fig. 5], secondo una recente ipotesi di Giuseppe Porzio (2015) che fa riferimenti al vecchio patriarca dell'*Ebbrezza di Noè* e del *San Sebastiano* ex collezione Hahn, ma che non tiene conto, ritenendola spuria, della firma di Jusepe de Ribera con data<sup>3</sup>. Il dipinto è da considerarsi invece di quest'ultimo o più probabilmente della sua bottega con interventi del Maestro, nella «fase di delicato trapasso dalle soluzioni di vigoroso naturalismo e di compatta evidenza pittorica dei primi anni caravaggeschi ad esiti di indica bellezza cromatica e luministica e di nuova naturalezza espressiva, per toni più cordiali e comunicanti maturati nel '32» (Spinosa, 1992, p. 194).

Infatti anche se lo stesso Spinosa (2006), nell'ultima edizione italiana (ma anche in quella più tarda spagnola del 2008) del suo volume sull'opera completa del pittore di Játiva, lo pone tra quelli di problematica attribuzione dovuta al cattivo stato conservativo del dipinto nonostante un restauro, non si trovano motivi per il cambio così drastico di paternità operato dal Porzio, a meno di mettere in dubbio altre produzioni dello

<sup>3</sup> In Porzio, G. (2015), *Novità e conferme per Antonio De Bellis*. *Bollettino d'Arte*, n. 25, l'autore indica il dipinto al n° di catalogo delle Gallerie degli Uffizi 1427, confondendosi con un *San Girolamo sente la tromba del Giudizio Universale* sempre attribuito al maestro di Játiva. Questo *San Girolamo* invece ha numero di catalogo 10108.

Spagnoletto, tali sono le affinità con tele di identico soggetto come la Thyssen o altre di soggetto diverso, ma degli stessi anni.



5. J de Ribera, *San Girolamo*, olio su tela, Galleria degli Uffizi, Firenze.

Non si capisce neanche perché ritenere spuria la firma, che si trova nella prima pagina del libro con copertina piegata a bella posta per mostrarla, salvo non voler pensare ad una ridipintura di tutta quella parte in basso a sinistra (cosa a quanto pare non evidenziata dal restauro della tela), al fine di ingannare l'eventuale compratore dell'epoca.

Insomma, un misfatto architettato ad arte e con tale perizia da risultare eccessivo.

Tornando all'evoluzione artistica del rodiano, nel frattempo la scena pittorica napoletana era cambiata: accanto alla quasi pervicace resistenza di quello che viene definito 'secondo naturalismo', si sviluppa infatti, come accennato, un movimento che ha le sue radici nella riscoperta dei veneti del '500, da Tiziano a Paolo Veronese, iniziata negli anni '20 a Roma ad opera di artisti italiani che la filtravano attraverso le opere di Annibale Carracci e di Rubens; ma anche dalla cerchia di francesi, Poussin tra tutti, e Mellin e Vouet, il quale già aveva operato nell'ambito del 'caravaggismo riformato' – senza considerare l'impatto diretto del *Baccanale degli Andrii* del Vecellio che trafugato

dagli Aldobrandini approfittando del passaggio di Ferrara dagli Este allo Stato Pontificio, passò ai Ludovisi – e altri che guardavano con interesse all'esperienza mediterranea di Van Dyck e di altri maestri nordici, come Giovanni Benedetto Castiglione, detto il Grechetto (Spinosa, 2010, pp. 46-47).

Questo movimento di svolta pittoricista, chiamato comunemente neovenetismo, coinvolge gran parte degli artisti, per non dire tutti, e primo fra tutti dalla metà degli anni 30, deus ex machina della scena napoletana, Jusepe de Ribera, lo Spagnoletto oramai a pieno titolo partenopeo. Pittoricismo che non mancò di coinvolgere, prima timidamente poi, al volgere della metà del quinto secolo, più convintamente il nostro Antonio a partire già dall'altro ciclo realizzato per i Barbabiti di San Carlo alle Mortelle, quello mariano e dei San Sebastiano di Orléans e Lione.

Nonostante l'originale declinazione caratteristica di de Bellis, che conserva sempre un certo arcaicismo, dato dalla geometricità dei volti, da una espressività mai languida, ma sempre realistica, insomma da quel fil rouge con la pittura della sua formazione iniziale, anche se spostandosi sugli esempi più cristallini di Aniello Falcone, in tele quali il *Sacrificio di Noè* di Houston, il *Mosè fa scaturire le acque dalla roccia* di Budapest, il *David festeggiato dalle fanciulle ebre* purtroppo trafugato<sup>4</sup> (e non, come erroneamente riferito da diversi studiosi, in collezione privata parigina) e ancor di più nel *Lot e le figlie* di collezione privata (uno dei pochi dipinti siglati dal pittore) la scelta di brillanti e rischiarate cromie, un attenuato, seppur sempre netto, luminismo, una resa espressiva più dolce, quasi leziosi particolari, come i colorati calzari di vari personaggi che lo ri-avvicinano – e forse leggermente precedono – alla pittura di Bernardo Cavallino, tanto da giustificare, in parte, i frequenti scambi di attribuzione.

L'esempio forse più calzante di questa vicinanza è una bellissima *Sant'Orsola* di collezione privata, sulla quale il Sánchez affermava, in occasione della mostra sulla pittura napoletana del '600 a Madrid nel 1985 «[...] esta bella pintura, [es] tan próxima en modelo y espíritu a Cavallino» (Peréz Sánchez, 1985, p. 76); e infatti stringenti sono le

---

<sup>4</sup> C.C. Tutela Patrimonio Culturale (1999). *Arte in ostaggio. Bollettino delle opere d'arte trafugate*, n. 21, p. 112. Il Comando dei Carabinieri per la Tutela del Patrimonio Culturale mi ha confermato che l'opera risulta ancora oggi trafugata e non rintracciata.

analogie con le coeve sante di Bernardo quale, per esempio la Santa Lucia di collezione De Vito.

Non manca neanche un aggiornamento sullo Stanzone contemporaneo, con la sua monumentalità compositiva, la pienezza di colori, il moderato classicismo – e anche in questo caso si può confrontare la citata *Sant'Orsola* con la *Santa Cecilia* del Cavalier Massimo – componente quest'ultima che andrà via via accrescendosi fino ai non eccellenti e ultimi dipinti dalmati.

Sono proprio queste caratteristiche che hanno portato parte della critica a identificare nel rodiano quel Bassante, oramai a tutti gli effetti ex-Maestro degli Annunci, autore di un gruppo di tele, la più famosa delle quali è una *Adorazione dei pastori* conservata al Prado di Madrid (Prohaska, 1995, pp.13-19; Spinosa, 1996, pp. 250-251; Spinosa, 2000, pp. 177-184).

Se da un lato però è vero che sussistano delle analogie tra i due, nelle fisionomie per esempio o in un certo modus componendi, non si possono non notare delle 'rozzezze' nella definizione del panneggio, dei corpi e delle fisionomie, che pur ricalcano quelle del rodiano, e del paesaggio, secondo me impensabili per la pittura debellisiana della metà dei '40 circa (ma neanche prima o dopo), considerando che dello stesso periodo sono capolavori come il *Mosè salvato dalle acque* o il *Mosè fa scaturire l'acqua dalla roccia* di Budapest.

La folta quantità e l'oggettiva qualità di opere collocabili – soltanto in base al dato stilistico, è bene ricordarlo – tra il 1645 e l'inizio della metà del secolo, ci dicono di un pittore oramai affermato e richiesto; non un Ribera certo, ma sicuramente di pari valore dell'attualmente più famoso e apprezzato Cavallino e non, a mio avviso parte di quel «tessuto intermedio, di base» (Leone De Castris, 1991, p. 50) a cui lo relega Leone de Castris, affiancandolo a Beltrano e a De Simone; ci dicono anche dei soggetti più apprezzati dalla committenza e, forse, anche dall'artista: lasciati i vari San Sebastiano con o senza pie donne, gli esempi di vittoria dell'astuzia sulla forza brutta del Sansone e Dalila o quelli più edificanti del Buon Samaritano vanno per la maggiore.

In questi stessi anni arriva un incarico prestigioso, che se non è pubblico, molto ci si avvicina, dato che i Di Sangro – famiglia del principe Raimondo che nel 700 sarà il

protagonista della decorazione della famigerata Cappella Sansevero – affidano ad Antonio l'esecuzione di una pala rappresentante un Santo di famiglia, *Sant'Oderisio in gloria davanti alla Madonna della Purità*, per uno degli altari della chiesa di Sant'Erasmo, chiesetta che sorge al centro della piazza d'armi di Castel Sant'Elmo (Porzio, 2013, pp. 22-23).

Al volgere del quinto decennio - inizio del sesto, la pittura di De Bellis si impronta sempre più ad un pacato classicismo compositivo, con figure che sembrano posare all'uopo di esser ritratte. La serafica calma della scena con il *Cristo e la Samaritana* di Londra, raffinato esercizio di pittura, avvicina il racconto biblico ad una scena quasi familiare, senza tuttavia perdere in maestosità e in valore educativo, accentuato dal richiamo, sulla vela del pozzo a mo' di bassorilievo, alla scena del Mosè che fa scaturire l'acqua dalla roccia, vezzo autocelebrativo oltre che associazione tra il Mosè salvatore del popolo eletto, che fa sgorgare l'acqua vera per dissetare i corpi, e Cristo, la cui parola è acqua che purifica e salva l'anima. Il riferimento più immediato rimane, pur nella consueta fedeltà al dettato di un certo naturalismo, quello che per il De Dominicis era stato il maestro del pittore, il Guido Reni napoletano, Massimo Stanzione, con il quale, in alcune tele specialmente – fra tutte, il *Redentore in gloria* di Capodimonte o ancor di più il probabile pendant, *l'Immacolata Concezione* di privata raccolta romana, la quale ricalca lo schema della tela di stesso soggetto [Fig. 6] del maestro ortese – le consonanze sono molto forti. D'altronde Antonio non è l'unico a risentire delle influenze del due volte Cavaliere, si pensi a Beltrano, Marullo, De Rosa, Guarino, ma rimane in lui una autonomia nel trattamento della materia cromatica e nelle espressività che lo differenziano dagli altri, compreso quel Bernardo Cavallino, con cui il De Bellis condivide molta parte del percorso artistico.

Di questi anni è anche un interessante *Sacrificio di Isacco* [Fig. 7]: proveniente dalla collezione modenese dei Badeschi con attribuzione ad Antonio De Bellis, il dipinto si trova ora alla Galerie Cannesso di Parigi sempre sotto il nome del pittore di Rodio, nonostante Achille della Ragione (2015), appassionato amatore, studioso di arte napoletana, lo ritenesse di Agostino Beltrano per alcune analogie con tele dello stesso soggetto di quest'ultimo.

Chi scrive rimane invece convinto dell'autografia del De Bellis per i forti, per non dire fortissimi, richiami a varie tele del pittore, a partire dal *Cristo e la Samaritana al pozzo* londinese.



6. M. Stanzione, *Immacolata Concezione*, Basilica di Santa Maria degli Angeli a Pizzofalcone, Napoli.

Troviamo infatti lo stesso cielo frastagliato di rossastre nubi, lo stesso trattamento del paesaggio di sfondo, finanche, con le differenze dovute al differente soggetto, la stessa composizione generale, con Abramo in una posizione del tutto simile a quella della Samaritana. Chi altri non è poi il modello per il devoto padre, appena fermato dal compiere l'ingrata prova affidatagli dal Dio d'Israele, se non l'uomo alle spalle di Mosè del miracolo delle acque di ubicazione ignota o il Mosè stesso del dipinto di Budapest [Fig. 8] che peraltro è ripreso alla lettera anche nella posa e nelle vesti, con l'unica discordanza nel colore della tunica, lì grigio-viola, qui rosso intenso? Così come ritroviamo anche la figura dell'ignaro figlio tra i fanciulli attorno al *David con la testa di Golia* dell'ovale di privata collezione bresciana.

La lingua debellisiana parlano tutta una serie di particolari, di elementi di navigato realismo, quest'ultimo cifra peculiare di tutta la sua arte: dai raffinati sandali di Abramo dalle nere stringhe intrecciate, alla «legna per l'olocausto» (Gn 22, 6) ancora legata, ai suoi piedi, alle sbeccature dell'ara del sacrificio fino alla parte annerita dal fuoco, in basso a sinistra, dello scalino e al ceppo già acceso rotolato giù da questo.



L'opera è dunque di qualche anno posteriore a quella di uguale soggetto, ma di così divergente risultato estetico di Palazzo Sylos-Calò e una più addolcita espressività, con un Abramo un po' sorpreso e non corrucciato e Isacco quasi serafico e assorto invece che impaurito come nella tela di Bitonto, una cromia delle vesti e degli incarnati brillante e chiara sono il segno dell'attenzione ai modi della pittura che ha riscoperto gli artisti veneti – Tiziano, Veronese – verosimilmente attraverso il filtro di Giovanni Benedetto Castiglione, il Grechetto, che intorno al 1635 si reca a Napoli, oppure del Nicolas Poussin degli anni romani, ma denotano anche una profonda affinità con la pittura di Bernardo Cavallino degli stessi anni, si veda il Martirio di Santo Stefano del Prado o l' *Ester e Assuero* degli Uffizi.



7. A. De Bellis, *Sacrificio di Isacco*, 1650 ca., Galerie Canesso, Parigi. ©Galerie Canesso, Paris.



8. A. De Bellis, *Mosè fa scaturire l'acqua dalla roccia*, part., Museo delle Belle Arti, Budapest. ©Francesca d'Ath.

Purtuttavia non viene mai a mancare, nel *modus pingendi* di De Bellis, quel sentore di naturalismo, qui evidente nella struttura muscolare dell'Angelo del Signore e

di Isacco e nella tipologia figurativa di Abramo e negli accettati passaggi tra zone d'ombra e di luce che fanno sì che i corpi sembrino emergere, scolpiti, dall'oscurità.

L'adesione al pittoricismo, con tratti poussiniani non indifferenti, nei tre deliziosi rametti raffiguranti *Sansone e Dalila* (collezione privata, Parigi), il *Riposo durante la fuga in Egitto* (collezione privata) e l'Assunzione della Vergine (collezione Fondazione Longhi, Firenze) è totalmente realizzata, ma siamo a un passo dalla fine.

Si sta per concludere il primo lustro della metà del secolo e la parabola artistica del pittore, almeno dalle notizie in nostro possesso, inizia la sua fase discendente: la volontà di mantenere il punto sulla tradizione della pittura napoletana precedente pur cedendo alla pressione delle nuove istanze classiciste non regge, e il risultato sono tele dignitose, ma lontane dalla bellezza tanto di un *San Sebastiano* di collezione Pizzi, quanto di quel prezioso rametto raffigurante Sansone e Dalila in collezione privata parigina.

Le opere del probabile soggiorno in Dalmazia nel 1657-1658<sup>5</sup> – soggiorno che potrebbe essere stato 'sponsorizzato' dai Radulovich, i ricchi mercanti operanti a Napoli, già committenti del Caravaggio, che in quelle terre avevano possedimenti e che potrebbero aver favorito diversi pittori napoletani in fuga dalla peste mortale che decine di migliaia di vittime stava mietendo – una *Trinitas Terrestris* conservata nella chiesa della Madonna di Sunj nell'isola di Lopud e una *Madonna con Bambino in gloria con i Santi Biagio e Francesco d'Assisi* presso il museo del convento domenicano di Dubrovnik, le prime su cui è stata ritrovata la sigla ADB negli anni '80 dall'impagabile Giuseppe De Vito (1982), sono opere caratterizzate da un «infiacchimento, per soluzioni di un classicismo di maniera» (Spinosa, 1984, p.181).

Contrariamente a quanto sostenuto dall'ingegnere e studioso napoletano negli articoli dell'82 e dell'84 (De Vito, 1982, p. 45; De Vito, 1984, p. 13) che tanto merito hanno per la riscoperta del pittore di Rodio, molta critica contemporanea, e non diversamente chi scrive, è orientata nell'ipotesi che quelle dalmate siano le ultime opere di Antonio De Bellis e la totale assenza, al momento, di documentazione, porta ad

---

<sup>5</sup> De Vito, G. (1982), 'Tracce di pittura napoletana del 600 a Ragusa'. In *Ricerche sul 600 napoletano. Saggi e documenti per la storia dell'arte*, pp. 41-47.

Tale datazione sarebbe confermata dalla presenza, nella tela *Madonna con Bambino in gloria con i Santi Biagio e Francesco d'Assisi* di Dubrovnik, di una vista della città che ritrae una caratteristica della cinta muraria non compatibile con datazioni diverse.

escludere anche un eventuale ritorno a Napoli<sup>6</sup> dopo il 1658, concludendosi quindi la vicenda artistica e biografica dell'artista lontana dalla terra natia.

## Conclusioni

Il relativamente recente e aperto dibattito su Antonio De Bellis, da inserirsi nell'ambito di un più ampio movimento di riscoperta di artisti napoletani fino a poco tempo fa considerati minori, ci ha permesso di ricostruire il percorso di un pittore che si rivela sempre più interessante; un artista che attraversa, come molti suoi contemporanei, varie fasi dal naturalismo al pittoricismo, arrivando anche a tele di altissima qualità come nel caso del *San Sebastiano Pizzi*, del *Lot e le Figlie*, del *Mosè salvato dalle acque*.

Il fatto che il nome del Nostro faccia parte del dibattito sull'identità del Maestro degli Annunci ai pastori e che il suo catalogo subisca continui aggiustamenti guadagnando anche tele di più quotati contemporanei, vedi Bernardo Cavallino; che nonostante questo aumento di tele a lui attribuite, si conoscano soltanto due committenti; o che tra gli studiosi ci sia ancora discordanza sulla collocazione dell'artista, se da annoverare tra quel «tessuto intermedio, di base, di una felice e duratura stagione della pittura napoletana» (Leone De Castris, 1991, p. 50) assieme ai Beltrano, De Simone etc, o se invece abbia diritto, ancora più alla luce della recente scoperta documentaria che ci fornisce con buona approssimazione l'anno di nascita (Porzio, 2015, p. 109-110), a una posizione più di spicco nel panorama artistico del seicento napoletano, sono il chiaro segnale che la ricerca e lo studio su De Bellis tanta strada debbano fare.

È necessaria principalmente, secondo chi scrive, una ricerca documentaria a tappeto, non solo presso gli archivi storici napoletani, che possa fondare, si spera, la ricostruzione della sua figura, soprattutto artistica, su dati più oggettivi dell'analisi stilistica delle sue (spesso non firmate né siglate) opere.

---

<sup>6</sup> Chi scrive ha iniziato approfondite ricerche sia presso l'Archivio Storico della Diocesi di Napoli, nei registri delle parrocchie, in particolare quella di San Giuseppe Maggiore nel territorio della quale il pittore dichiara di risiedere, che in quello del Banco di Napoli, ma come altri, prima e contemporaneamente a lui, non ha trovato ancora documenti significativi.

## Bibliografia

### Fuentes primarias

Archivio Storico Diocesano, Napoli. Processetti matrimoniali, anno 1637, lett. F, n. 711.

Cronotassi dei Vescovi della Diocesi di Telesse ora Diocesi di Cerreto Sannita-Telesse-Sant'Agata de' Goti.

### Fuentes secundarias

AA.VV. (1984). *Civiltà del Seicento a Napoli*. Napoli: Electa.

AA.VV. (1999). *Arte in ostaggio. Bollettino delle opere d'arte trafugate*, n° 21, C.C. Tutela Patrimonio Culturale, p. 112.

Bologna, F. (Ed.) (1991). *Battistello Caracciolo e il primo naturalismo a Napoli*. Napoli: Electa.

Causa, R. (1972), La pittura del seicento a Napoli dal naturalismo al barocco. In Pontieri, E. (Dir). *Storia di Napoli* (V/5.2, pp. 984-985). Società editrice Storia di Napoli: Napoli.

Causa, Stefano (2007). *La strategia dell'attenzione. Pittori a Napoli nel primo Seicento*. Napoli: Libreria Dante & Descartes.

De Dominicis, Bernardo [1742] (2017). *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*. Napoli: Paparo.

De Vito, G. (1982), 'Tracce di pittura napoletana del 600 a Ragusa'. In *Ricerche sul 600 napoletano. Saggi e documenti per la storia dell'arte*, 1982, pp. 41-47.

De Vito, G. (1984), Ritrovamenti e precisazioni a seguito della prima edizione della mostra del 600 napoletano. *Ricerche sul 600 napoletano. Saggi vari in memoria di Raffaello Causa*, 1984, pp. 7-17.

Della Ragione, A. (2016), Un sacrificio di Isacco di Agostino Beltrano. In Ragione, A. della, *Scritti sulla pittura del Seicento e Settecento napoletano* (pp. 37-38). Napoli.

Leone De Castris, P. (1991). Il seicento napoletano nella Fototeca Longhi: I. Giovan Battista Spinelli e Antonio De Bellis. *Paragone*, XLII, n° 25 (491), pp. 41-53.

Leone de Castris, Pierluigi (Ed.) (1994). *I tesori dei D'Avalos. Committenza e collezionismo di una grande famiglia napoletana*. Napoli: Fausto Fiorentino.

Mancini, Giulio [1620] (1956). *Considerazioni sulla pittura*. Roma: Accademia Nazionale dei Lincei.

Mazzacane, Vincenzo (1990). *Memorie storiche di Cerreto Sannita*. Liguori: Napoli.

Parrino, Domenico Antonio & Nicolò (1725). *Nuova Guida de' forastieri per osservare, e godere le curiosità più vaghe, e più rare della Fedelissima Gran Napoli*. Recuperato da: [https://books.google.it/books/about/Nuova\\_Guida\\_De\\_Forastieri\\_Per\\_osservare.htm?id=HjMScgAACAAJ&redir\\_esc=y](https://books.google.it/books/about/Nuova_Guida_De_Forastieri_Per_osservare.htm?id=HjMScgAACAAJ&redir_esc=y)

Percy, Ann (1985). *Bernardo Cavallino (1616-1656)*. Napoli: Electa.

Pérez Sánchez, A. E. (1985), Sant'Orsola. In Pérez Sánchez, A. E. *Pittura napoletana de Caravaggio a Giordano* (p.76). Madrid: Ministerio de Cultura.

Porzio, G. (2013), Sant'Oderisio in Gloria dinanzi alla Madonna della Purità. In Fiorentino, K. (Ed.). *La chiesa di Sant'Erasmo a Castel Sant'Elmo. Un patrimonio ritrovato*. Napoli: Arte'm. [pp. 22-23]

Porzio, G. (2015), Novità e conferme per Antonio De Bellis. *Bollettino d'Arte*, n° 25, VIII serie, pp. 101-110.

Prohaska, W. (1995), Le ombre del Vesuvio. In Ladislav, D. Jr. (Ed.). *Tra l'eruzione e la peste: La pittura a Napoli dal 1631 al 1656* (pp.13-19). Praga: Narodni galerie v Praze.

Rossi, Giovanni (1827). *Catalogo de' Vescovi di Teles*. Napoli.

Sarnelli, Pompeo (1685). *Guida de' forestieri curiosi di vedere e d'intendere le cose più notabili della regal città di Napoli e del suo amenissimo distretto, ritrovata colla lettura de' buoni scrittori, e colla propria diligenza dall'abate Pompeo Sarnelli*. Recuperato da: [https://books.google.it/books/about/Guida\\_De\\_Forestieri\\_Curiosi\\_di\\_vedere\\_cu.html?id=6K5JAAAAcAAJ&redir\\_esc=y](https://books.google.it/books/about/Guida_De_Forestieri_Curiosi_di_vedere_cu.html?id=6K5JAAAAcAAJ&redir_esc=y)

- Spinosa, N. (Ed.) (1984). *La pittura napoletana del '600*. Milano: Longanesi.
- (1992). San Girolamo. In Pérez Sánchez, A.E & Spinosa, N. *Jusepe de Ribera 1591-1652*, (pp. 194-195). Napoli: Electa.
- (1995). Il Maestro dell'Annuncio ai pastori, Bartolomeo Bassante, Antonio de Bellis o Bernardo Cavallino? Riflessioni e dubbi sul primo Seicento a Napoli. *Ricerche sul '600 napoletano. Scritti in memoria di Raffaello Causa*, 1996, pp. 242-256.
- (2000), Ancora sul Maestro dell'Annuncio ai pastori: Bartolomeo Bassante e Antonio De Bellis. In Bernardini, M.G., Danesi Squarzina, S., & Strinati, C. *Studi di Storia dell'Arte in onore di Denis Mahon*. Milano: Electa [pp. 177-184].
- (2006). *Ribera. L'opera completa*, Napoli: Electa.
- (2010). *Pittura del Seicento a Napoli. Da Caravaggio a Massimo Stanzione*. Napoli: Arte'm.
- (2013). *Grazia e tenerezza in posa. Bernardo Cavallino e il suo tempo 1616-1656*. Roma: Ugo Bozzi.
- Whitfiels, C. y Martineau, J. (Eds.) (1982). *Paintings in Naples from Caravaggio to Giordano*. Londra: Weidenfeld and Nicolson.