Gaspar Hovic, Madonna col Bambino e angeli, tra i santi Leonardo e Giovanni Battista

Maria Vittoria Spissu

Printer-friendly version

Gaspar Hovic, *Madonna con il Bambino e angeli, tra san Leonardo e san Giovanni Battista*, 1586. Olio su tela. Bitonto, Chiesa di Santa Maria della Chinisa.

Qualcosa congiunge Oudenaarde, sul fiume Schelda, nelle Fiandre Orientali e la Terra di Bari, in particolare Bitonto. Sono i due poli, sull'asse Nord/Sud, su cui si muove Gaspar Hovic che dalla città fiamminga si spinge fino all'estremo capo opposto di quell'Europa governata in buona parte dagli Asburgo.

La *Madonna con Bambino e angeli, tra i santi Leonardo e Giovanni Battista*, firmata e datata 1586, nella chiesa di Santa Maria della Chinisa, ci accoglie con il chiarore serico riservato alla epifania della Madonna, assisa su una coltre di nubi e avvolta in cangiantismi. Dall'angelo in cima, con la veste ambrata, al San Giovanni un poco smunto, la nostra attenzione è docilmente sospinta verso il Bambino, con il globo crucigero. Il paesaggio non troppo frondoso si apre su uno sfondo che ricorda il territorio circostante, il quale dall'altopiano delle Murge giunge, tramite depressioni vallive, fino alla costa adriatica. E forse tra quelle distese si trovavano gli stessi possedimenti dei committenti ritratti, sorpresi durante la lettura dal nostro sopraggiungere.

Hovic dipinge per la stessa chiesa anche una *Strage degli Innocenti*, con il donatore Pietro Paolo Regna, arcipresbitero di Bitonto, ritratto in primissimo piano, con un libro di preghiere in mano. Una costante questa presente anche nell'*Adorazione dei pastori* nella chiesa di San Bernardino a Molfetta. Uno schema dunque che ritorna. Si trattò di una richiesta (come un ex-voto) dei committenti, i quali aderivano a comuni idee e pratiche devozionali, o l'esigenza era in qualche modo più auto-promozionale: farsi ritrarre come eletti ai quali si schiude la visione celeste, per mezzo di santi patroni e intercessori? Le due spiegazioni si riveleranno come si vedrà assai intrecciate.

La composizione ci riporta all'invenzione dei "sacred portraits" di Giovanni Battista Moroni. Tanto che possiamo proficuamente accostare la pala di Bitonto ai *Due donatori in adorazione davanti alla Madonna col Bambino e san Michele*, 1557-60, Virginia Museum of Fine Arts. Ugualmente il ritratto del donatore Pietro Paolo Regna, di fronte alla visione della Strage degli Innocenti di Hovic, ricorda fortemente la scansione dei piani e l'idea del rapporto tra ritratto del donatore e immagine votiva, così come scandita da Moroni in due altre sue opere: la *Madonna col Bambino in gloria, san Martino e il povero, con il donatore don Leone Cucchi* e l'*Uomo in contemplazione davanti alla Crocifissione con san Giovanni Battista e san Sebastiano*, entrambi c. 1575.

Analogamente la pala di Bitonto e il quadro con i *Due donatori in adorazione* di Moroni presentano le figure sacre in una dimensione accostante e intenerita mentre i committenti in primissimo piano sono resi sì con effetti di naturalismo e verosimiglianza, ma caratterizzati allo stesso tempo da un'emotività rarefatta, quasi sospesa e distaccata. La presenza ricorrente dei libricini di preghiera inoltre connette tali opere, rimandando ad una comune familiarità e adesione fiduciosa a principi di pietà e contemplazione. Il devoto "sussiego" che contraddistingue i committenti di Hovic ricorda inoltre un gruppo omogeneo di ritratti realizzati da Moroni, con motti moralizzanti in spagnolo, dedicati a personalità dalla statura sociale elevata, e con, in particolare, un orientamento filo-spagnolo.

Il “sussiego,” di sguardi e posture, come pure la foggia dei costumi, contribuisce alla nobilitazione morale dei ritrattati, mentre i libricini e la prossimità con il sacro ne sanciscono la rispettabilità presso le comunità di appartenenza e il loro “primato della decenza”. La composizione inoltre rispecchia i dettami ortodossi della Controriforma, con la riduzione ai minimi termini di elementi distraenti e il clima di composta e decorosa devozione.

Nelle pale d’altare di Hovic la staticità dell’insieme, la dimensione gerarchica e “senza tempo” della composizione, l’interiorizzazione della preghiera traducono in maniera ancora più codificante e eloquente la stagione culturale e politica dell’Italia spagnola e controriformata.

Hovic inoltre coniuga la cultura del manierismo romano, con una attitudine nordica al ritratto, che ha fatto pensare (Leone de Castris 2013) a Frans Pourbus, ma che riporta alla mente anche Anthonis Mor, trovandosi in dialogo poi con gli stessi fiamminghi attivi a Venezia nella seconda metà del Cinquecento.

Hovic, infatti, soggiorna non solo a Mantova e a Roma (c. 1569-80, dove incontra van Mander 1574-77), ma anche a Venezia, lavorando per buona parte della vita in Puglia, con una nuova parentesi a Oudenaarde (1588-90), per poi ritornare definitivamente a Bari. Gaspar Hovic (c. 1550-1627) o Heuvick—talvolta italianizzato in “Gaspare Ovicchio fiamengo”—traccia una ampia *Veduta* di Bari, in un disegno (c. 1583), ora presso la Biblioteca Angelica di Roma, raggiungendo in città notorietà e anche una certa agiatezza. È ospite presso il vescovo Antonio Puteo, come «Bruegel dei Velluti» lo era stato a Milano del cardinale Federico Borromeo (il parallelo è già in Lofano 2016).

Il pittore «Flandrensis» connette, con i suoi movimenti, importanti luoghi dell’Europa cattolica e flandro-iberica, sotto gli Asburgo: i Paesi Bassi spagnoli, la Roma spagnola e l’Italia spagnola più a Sud, condividendo il suo percorso con diversi altri pittori nordici, i quali, dopo tappe considerate imprescindibili, come Venezia e Roma, si inseriscono favorevolmente nel Meridione, in particolare a Napoli—Dirck Hendricksz, Cornelis de Smet, Wenzel Cobergher, Pietro Torres—formando dunque una nutrita e florida colonia.

Si è visto poi come le sue opere attivino inoltre connessioni con la Lombardia spagnola o filo-spagnola, per cui lavora Moroni, con il quale Hovic condivide a distanza l’impostazione dei suoi ritratti votivi con visioni, in cui un certo analogo clima culturale e l’“iconismo astratto” dei devoti in contemplazione, o naturalisticamente impegnati ad introdurre il fedele alla visione del sacro, congiungono i due versanti, Nord/ Sud, dell’Italia spagnola.

Che Hovic si faccia interprete della società altolocata in cui ha trovato fortuna, non solo come pittore ma anche come piccolo imprenditore nel ramo del commercio cerealicolo, pare fatto scontato. Eppure la sua acclimatazione dovette essere più profonda. Non siano più di fronte a quella “corale e imitativa religiosità” che aveva fatto deflagrare l’*Andata al Calvario* di Polidoro da Caravaggio, in un susseguirsi di grumi di dolore, con gruppi di dolenti, di diversa estrazione, spesso popolare.

Nelle pale di Hovic si assiste invece ad un rigido ridimensionamento della partecipazione dei fedeli, ridotti solamente a due, e, nella *Strage degli Innocenti*, solamente rappresentati dalle pie preghiere dell’arcipresbitero. Tale impostazione, con il ritrattato allo stesso tempo iper-verisimile ma distaccato, conferisce al committente un’aura ulteriormente nobilitata: il suo contegno e la sua pratica della contemplazione, come la capacità di visualizzare il sacro, lo impongono, in una società neo-feudale, come modello comportamentale, cui ispirarsi o sottoporsi. La posa del ritrattato sul bordo del dipinto, con un libro di preghiere in mano, cristallizza la sua posizione nella società, come pure rende eterna la sua esclusiva prossimità all’immagine sacra, dando vita ad un riadattamento in chiave

controriformata di una invenzione figurativa che ha radici lontane e assai familiari per Hovic.

Le esigenze della committenza meridionale incontrano qui le modalità di messa in scena della devozione proprie della miniatura e della pittura fiamminga, connaturata nell'immaginario figurativo del pittore. Si pensi a dipinti come il *Trittico Donne* di Hans Memling (1475-80, National Gallery, London), in cui la moglie del committente appare tanto sontuosamente vestita quanto compresa nel ruolo di devota lettrice. Benché si tratti di un dipinto di circa un secolo precedente, all'evidenza la passione per il possesso dei libri di preghiera da esibire non dovette essersi sopita, dunque risuonano ancora incredibilmente attuali nell'Italia spagnola del Cinquecento inoltrato i versi polemici di Eustache Deschamps. La satira rivolta alle nobildonne desiderose di avere il pezzo *cult* rappresentato dal Libro d'Ore, riccamente miniato, è resa qui di nuovo attuale dallo stesso Hovic, il quale trasferisce un motivo figurativo, con cui ha già estrema confidenza, adattandolo a uso e consumo della nuova classe abbiente locale.

La rielaborazione tardo-cinquecentesca, arcaizzante, di tale composizione, presa a prestito dai Primitivi Fiamminghi e presente anche in Jan van Scorel e Maarten van Heemskerck, risponde molto bene alle esigenze di semplificazione formale dettate dalla Controriforma, per cui lo stesso libro d'ore o breviario, tenuto in mano a Bitonto, si sposa ora perfettamente con gli *Exercitia spiritualia* di Loyola e con la possibilità concreta—come dimostra l'*exemplum*—di recitare preghiere, meditare e di conseguenza "vedere", secondo "l'orazione mentale basata sulla composizione di luogo", dando vita ad una nuova e eletta sacra conversazione.

December 3, 2019

Additional Images

Bibliography

Basile Bonsante, Mariella. “Il manierismo devoto di G. Hovic e la sua bottega a Bari.” In *Storia di Bari nell’Antico Regime*, edited by Francesco Tateo, 259–262. Bari: Laterza, 1992.

Calò Mariani, Maria Stella. *Precisazioni sui caratteri veneti delle opere pugliesi di Gaspar Hovic*. Studi e contributi dell’Istituto di Archeologia e Storia dell’Arte dell’Università di Bari 8. Bari: Graf. Cressati, 1962.

Calò Mariani, Maria Stella. “L’attività pugliese di Gaspar Hovic (o Heuvic) pittore fiammingo.” *Bulletin de l’Institut Historique Belge de Rome* 34 (1962): 457–480.

D’Elia, Michele. “Gaspar Hovic.” *Commentari* 13 (1962): 52–63.

De Mieri, Stefano. "Wenzel Cobergher tra Napoli e Roma." *Prospettiva* 146 (2013): 68–87.

Facchinetti, Simone, ed. *Giovan Battista Moroni: Lo sguardo sulla realtà, 1560-1579*. Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, 2004.

Gregori, Mina*. Giovan Battista Moroni: Tutte le opere*. Bergamo: Bolis, 1979.

La Selva, Isabella. “Controriforma, francescanesimo e produzione pittorica in Puglia.” In *Studi in onore di Michele D’Elia: archeologia, arte, restauro e tutela archivistica*, edited by Clara Gelao. Matera: R & R, 1996, 322–331.

Leone de Castris, Pierluigi. “Pittori fiamminghi in Puglia fra fine Cinquecento e inizio Seicento: presenze e assenze.” In *La Puglia, il manierismo e la controriforma*, edited by Antonio Cassiano and Fabrizio Vona, 87–98. Galatina. Galatina: Congedo Editore, 2013. Exhibition catalog.

Lofano, Francesco. “Novità sulle attività del fiammingo Gaspar Hovic, pittore (e mercante) in Terra di Bari”. *Napoli nobilissima* 72, vol. 2/3 (May-December 2015): 30–43 (con ulteriore bibliografia).

Ng, Aimee, Simone Facchinetti, and Arturo Galansino. *Moroni: The Riches of Renaissance Portraiture*. New York: The Frick Collection; Scala, 2019. Exhibition catalog.

Palmieri, Angela. “Una veduta di Bari di Gaspar Hovic.” *Ricerche sul Sei-Settecento in Puglia* 3 (1989): 7–33.

Previtali, Giovanni. “Fiamminghi a Napoli alla fine del Cinquecento: Cornelis Smet, Pietro Torres, Wenzel Cobergher.” In *Relations artistiques entre les Pays-Bas et l’Italie à la Renaissance: Études dédiées à Suzanne Sulzberger*, 209–217. Études d’histoire de l’art 4. Brussels: Institut historique belge de Rome, 1980.

Van der Straeten, Edmond. “Het kenmerk van schilder Gaspard Huevick.” In *Aldenardiana en Flandriana*, n.s. vol. 1 (1888): 5–9.

Citation

Spissu, Maria Vittoria. “Gaspar Hovic, Madonna Col Bambino e Angeli, tra i Santi Leonardo e Giovanni Battista.” In Michael Cole and Alessandra Russo, eds. *Spanish Italy & the Iberian Americas*. New York, NY: Columbia University, 2019. <https://doi.org/10.7916/7CXS-6938>