

## ANDREA VACCARO, LA VITA, LE OPERE, LA FORTUNA CRITICA

Andrea Vaccaro attende da anni il risarcimento di una monografia, che gli riconosca il posto centrale che ha occupato nel secolo d'oro della pittura napoletana, anche se sovrastato da tanti giganti. Alterne fortune ha incontrato la sua opera presso la critica: artista di successo in vita, principalmente negli anni tra la morte di Stanzione e l'avvio del giovane Giordano, ricercato da una committenza religiosa, a cui dispensa pale d'altare dal rigoroso e severo impianto pietistico e da una clientela laica che sapeva ben apprezzare le sue mezze figure di sante avvolte da una intrigante e palpabile sensualità, lodato dal De Dominicis, nell'Ottocento la sua stella si eclissa per risorgere prepotentemente alla ribalta degli studi ai principi del secolo scorso, raggiungendo una quotazione sempre molto alta, come si evince anche dai confortanti risultati ottenuti dai suoi dipinti migliori nelle aste internazionali. Già negli anni Settanta del secolo scorso, dopo gli scritti pionieristici del De Rinaldis ed i documenti pubblicati dal D'Addosio e dal Prota Giurleo, storici dell'arte del calibro di Raffaello Causa e Ferdinando Bologna, avevano rivolto la loro attenzione all'opera del Vaccaro, inquadrandolo nella complessa vicenda artistica napoletana del Seicento, mentre in precedenza l'Ortolani aveva espresso un parere poco lusinghiero sulla sua attività, vedendo in lui solo un "eclettico accademizzante".

La qualità della sua produzione è discontinua come in Luca Giordano che notoriamente adoperava «pennelli diversi» a seconda della retribuzione percepita.

Il Vaccaro, per un certo numero di opere, anche se non per tutta la produzione, deve essere considerato un pittore di rilievo (il Causa gli riconosceva almeno un quarto di nobiltà artistica), il più noto in vita per ricchezza di produzione, moltiplicarsi di firme e semplicità nel variare il proprio stile al mutare della moda.

Un artista facilmente riconoscibile, anche se molto versato nelle «copie alla maniera di», fino a spingersi alle falsificazioni, più abile di un Giordano in vena di «esercitazioni».

La monografia della Commodo Izzo, pubblicata nel 1951 ed oramai introvabile, è stata sempre criticata dagli studiosi, ma rimane l'unica indagine approfondita sull'artista e contiene, per quanto in bianco e nero, un corredo fotografico oltremodo utile per apprezzare una serie di dipinti smarriti nella voragine del mercato antiquariale e finiti molto spesso all'estero in inaccessibili collezioni private.

Da tempo circola voce dell'uscita di una monografia alla quale attendono diversi studiosi, mentre negli ultimi anni sono usciti importanti contributi da parte di Stefano Causa, Pacelli e Lattuada, che vanno ad aggiungersi al corposo saggio del De Vito pubblicato nel 1994 ed al contributo in lingua inglese uscito nel 2012 ad opera della Tuck-Scala.

La produzione del Vaccaro è enorme, paragonabile a quella del Giordano e del Solimena, anche se la qualità a volte non è molto alta ed alcuni soggetti di successo sono replicati all'infinito con poche varianti. Ebbe uno straordinario successo in Spagna, dove bisognerà trovare gran parte delle sue opere inedite. Il suo stile è abbastanza riconoscibile ed inoltre una metà dei quadri sono contraddistinti dal suo classico monogramma intrecciato.

Secondo la tradizione fu avviato dal padre agli studi letterari, ma fu ben presto folgorato dal demone della pittura. Il suo apprendistato non avvenne, come a lungo ha creduto la critica, presso Girolamo Imparato, pittore manierista deceduto nel 1607, quando il Nostro aveva appena 3 anni, bensì, come ci segnala un documento identificato di recente da Delfino nell'Archivio storico del Banco di Napoli, presso la bottega di Tommaso Passaro, oscuro

pittore, di orbita santafediana, ma abile copista delle opere di Caravaggio e Ribera, dal quale con tutta probabilità il Vaccaro derivò la sua grande abilità di falsario che ci viene tramandata dal De Dominici.

Il biografo settecentesco nutrivava grande stima del Vaccaro e ci racconta che Raimondo De Dominici, suo padre, acquistate dieci tele del Vaccaro, le vendette a Malta ad un cavaliere francese spacciandole per opere del Caravaggio, senza alcuno scrupolo di coscienza poiché dichiarava che «il valore del Vaccaro non è punto inferiore a quello dell’Amerigi».

Tra i suoi primi lavori vi è la copia, famosissima, della *Flagellazione* di Caravaggio (fig. 2), attualmente a San Domenico Maggiore, sede primaria della tela del Merisi oggi a Capodimonte, nella quale, pur con decorosa modestia, sfida il confronto diretto con l’originale, uscendone sconfitto principalmente nella cura del chiaro scuro applicato con rigidità quasi scolastica. Tutta la sua prima fase è nell’orbita della pittura naturalistica, alla quale egli si accosta già nel corso degli anni Venti in un’accezione battistelliana, applicando sistematicamente un chiaroscuro monocromo, senza trascurare uno sguardo ai maestri più antichi dal Sellitto al Vitale.

La sua prima opera documentata è del 1621, una *Madonna di Costantinopoli* eseguita per la chiesa della Trinità delle Monache; del 1636 è viceversa la famosa *Maddalena* (fig. 6) del coro dei Conversi della Certosa di San Martino. Altre opere giovanili da prendere in esame sono lo splendido *San Sebastiano* (fig.65) del museo di Capodimonte, dai toni cupi e dal solido impianto compositivo ed il *Calvario* (fig. 3) della Trinità dei Pellegrini.

Dal 1636, scomparso Battistello dalla scena, si accentua a Napoli quel movimento culturale in cui si avrà la prevalenza del cromatismo sul luminismo, indicato dalla critica come movimento vandyckiano e che avrà tra i suoi esponenti il Vaccaro, il quale in «un compromesso di aulici moduli bolognesi» si farà «volgarizzatore del Reni nel carnoso e patetico dialetto partenopeo» e si farà fautore di una «sintesi del luminismo battistelliano e della classica formula stanzionesca» (Ortolani). Nascerà così uno stile inconfondibile ed una formula di grande successo che gli permise più di una volta di toccare le note alte della buona pittura.

I suoi personaggi dal volto sereno non sono agitati dalle passioni e sono rappresentati da colori chiari, fermi e delineati, che pacatamente sfumano nel buio dello sfondo.

Egli, per la pacatezza del suo linguaggio che ne faceva uno degli interpreti più attivi della perdurante fase controriformistica, è richiestissimo dalla committenza ecclesiastica, che esige in gran copia come d’altare non solo a Napoli, ma anche in provincia e su tutto il territorio del vicereame.

Per la clientela laica sia napoletana che spagnola egli, in una tavolozza monotona con facili accordi di bruni e di rossicci, crea scene bibliche e mitologiche e le sue celebri mezze figure di donne nelle quali persegue un’ideale femminile di sensualità latente e dove raggiunge i suoi toni più elevati nel ritratto di *Annella De Rosa* (fig. 142), giudicato anche dall’Ortolani, che non aveva di lui una grande opinione, come il suo capolavoro.

Il Vaccaro diviene il pittore della «quotidianità appagante, tranquilla, a volte accattivante, in grado di soddisfare le esigenze di una classe paga della propria condizione, attenta al decoro, poco incline a lasciarsi coinvolgere in stilemi, filosofici letterari, o mode repentine, misurato nel disegno, intonato nei colori, consolante nell’illustrazione; Andrea ottenne il suo maggior indice di gradimento in quella fascia della società spagnola più austera e di consolidate opinioni e per converso in quelle napoletane di pari stato ed inclinazione» (De Vito).

Il periodo più felice nella produzione del Vaccaro fu il decennio dal 1635 al 1645 in cui fu in stretta simbiosi col più giovane Bernardo Cavallino che gli trasmise in parte la sua raffinata cultura.

Tra gli esempi più importanti di «prelievi» dai modi cavalliniani vanno ricordati il *Transito di San Giuseppe* (fig. 165) della chiesa del Purgatorio ad Arco, *Erminia fra i pastori* e *Abramo e i tre angeli* (fig. 155) di collezione privata napoletana.

I due pittori scoprirono assieme il Reni sotto l'egida dello Stanzione ed ampliarono il loro bagaglio di esperienze con un nuovo modo di operare attraverso una delicata scelta dei toni e dei colori. Il Vaccaro in particolare «raggentilisce e pittoricizza le sue forme accogliendole con nuovo garbo in scene per lo più profane e narrative» (Ortolani).

Sintomatico della collaborazione tra i due pittori alla fine degli anni Quaranta è il ciclo biblico di raffinati rametti, ab antiquo nella stessa collezione in Spagna, oggi disperso tra i musei di Mosca, Fort Worth e Malibù, nel quale il quarto rame della serie, il *Giona che predica a Ninive* (fig. 184) custodito al Prado, opera di Andrea Vaccaro a dimostrazione di una comune commissione ed a conferma delle parole del De Dominici, che descriveva i due artisti spesso impegnati nell'espletamento di importanti commissioni.

Negli anni successivi il Vaccaro alterna importanti pale d'altare a dipinti profani i quali ottengono un grande successo commerciale in Spagna, trasformando il Nostro nel pittore più «esportato», circostanza che meravigliava grandemente il Causa, il quale, pur riconoscendogli un «talentaccio», non lo riteneva un grande artista.

Tra i suoi dipinti «laici», alcuni, di elevata qualità, sembrano animati da un'agitazione barocca che raggiunge talune volte un coro da melodramma.

Nell'ambito della produzione ecclesiastica da ricordare: *Madonna e Santi* (fig. 41) della chiesa di Santa Maria delle Grazie a Caponapoli, le *Storie di Sant'Ugo* (figg. 9, 10) del museo di San Martino e la tela (fig. 18) di Santa Maria del Pianto, ove riuscì ad ottenere una collocazione migliore del Giordano.

Le sue sante, martiri o non, in sofferenza o in estasi che siano, sono donne vive, senza odore di sacrestia, a volte perfino provocanti nel turgore delle forme e nell'espressione di attesa non solo di sposalizio mistico, «col bel girare degli occhi al cielo» (De Dominici) e con le splendide mani dalle dita affusolate a ricoprire i ridondanti seni.

Il Vaccaro fu artista abile nel dipingere donne, sante che fossero, pervase da una vena di sottile erotismo, d'epidermide dorata, dai capelli bruni o biondi, di una carnalità desiderabile sulle cui forme egli indugiò spesso compiaciuto col suo pennello, a stuzzicare e lusingare il gusto dei committenti, più sensibili a piacevolezze di soggetto, che a recepire il messaggio devozionale che ne era alla base. Al suo stile corrispondono alla perfezione le parole di Benedetto Croce: “ Maddalene e Marie egiziache... che ci tornano agli occhi con le superbe mammelle, che sembrano vivi scogli, e quel profluvio di capelli in disordine che le copre e scopre insieme”.

Dopo aver girato e rigirato attorno a tematiche chiaroscurali di derivazione caravaggesca, senza sentirle profondamente e dopo aver assimilato dal plasticismo iberiano quanto gli era necessario per modificare il suo stile pittorico, nel pieno della sua attività si ispirò ai modi pittorici di Guido Reni, da cui derivò, oltre al piacere delle immagini dolciastre, anche la padronanza di schemi compositivi di sicuro successo.

Egli si ripeté spesso su due o tre modelli femminili ben scelti, di lusinghiere nudità, che gli

servirono a fornire mezze figure di sante martiri a dovizia tutte piacevoli da guardare, percepite con un'affettuosa partecipazione terrena, velata da una punta di erotismo, con i loro capelli d'oro luccicanti, con le morbide mani carnose e affusolate nelle dita, con le loro vesti blu scollate, tanto da mostrare le grazie di una spalla pallida, ma desiderabile. I volti velati da una sottile malinconia e con un caldo languore nei grandi occhi umidi e bruni, che aggiungono qualcosa di più acuto alla sensazione visiva delle carni plasmate con amore e compiacimento.

Nel 1666 il Vaccaro partecipò alla fondazione dell'Accademia dei pittori, una corporazione dislocata nella chiesa di San Giovanni Maggiore delle Monache, di cui fu il primo prefetto per 2 anni, avendo a latere Luca Giordano e Francesco De Maria. A tale neonata consorte egli donò un *San Luca che ritrae la Madonna* (figg. 38, 38 a) in cui è palpabile una sorta di sottile autocelebrazione «che nella figura dell'evangelista pittore mostra una scioltezza di tocco, una vivacità di espressione e di colori in linea coi tempi» (De Vito).

La sua folta produzione richiestissima anche in Puglia e in Sicilia diviene col tempo sempre più scontata, rendendosi via via inattuale e meramente descrittiva; nell'ultimo decennio egli si rifugia spesso in angusti spazi tematici e figurativi, ripetitive le immagini, limitati i contrasti di colore con una tavolozza che vira monotonamente sui bruni e sui marroni.

Egli dà l'impressione di utilizzare schemi acquisiti, di grande successo commerciale, amministrando con parsimonia un grande capitale di esperienza acquisita negli anni.

In definitiva il Vaccaro, per un certo numero di opere, anche se non per tutta la produzione, deve essere considerato un pittore di rilievo (il Causa gli riconosceva almeno un quarto di nobiltà artistica), il più noto in vita per ricchezza di produzione, moltiplicarsi di firme e semplicità nel variare il proprio stile al mutare della moda.

La sua produzione molto disuguale copre un arco di tempo molto ampio, perché fu uno dei pochi scampati alla peste e poté lavorare a lungo anche al fianco dei pittori della nuova generazione.

Le sue opere ed alcune sue tele non finite furono proseguite da suo figlio Nicola, anche egli valido pittore, abile nei quadri a figure piccole narranti fiabe e bacchanali.

## **I DIPINTI DI ANDREA VACCARO PER LE CHIESE NAPOLETANE**

La sua prima opera documentata è del 1629, una *Madonna di Costantinopoli con due beati*, eseguita per la chiesa della Trinità delle Monache, della quale non vi è traccia nelle più attendibili guide dal Celano al Galante, ma esiste il documento di pagamento pubblicato da Nappi.

Molto antico è certamente il *Crocifisso* (fig. 1) conservato nella sacrestia della chiesa di Santa Teresa a Chiaia, eseguito su tavola e percorso da un afflato battistelliano, che richiama a viva voce il celebre San Sebastiano del museo di Capodimonte.

Tra i suoi primi lavori vi è poi la copia, famosissima, della *Flagellazione* (fig. 2) di Caravaggio, attualmente a San Domenico Maggiore, sede primaria della tela del Merisi oggi a Capodimonte, nella quale, pur con decorosa modestia, sfida il confronto diretto con l'originale, uscendone sconfitto principalmente nella cura del chiaro scuro applicato con rigidezza quasi scolastica, come in tutta la sua prima fase immersa nell'orbita della pittura naturalistica, alla quale egli si accosta già nel corso degli anni Venti in un'accezione battistelliana, applicando

sistematicamente un chiaroscuro monocromo, senza trascurare uno sguardo ai maestri più antichi dal Sellitto al Vitale.

Fra le opere giovanili la critica pone anche il sontuoso *Crocifisso con San Giovanni e le tre Marie* (fig. 3), collocato sul terzo altare a sinistra nella chiesa della Trinità dei Pellegrini, il quale, donato alla Compagnia nel 1741, nel rifacimento settecentesco, fu adattato alla nicchia ed andò a sostituire una *Madonna della Purity* attribuita a Juan Do. Il dipinto, di recente restaurato, non possiede la morbidezza di ascendenza battistelliana del Crocifisso della chiesa di Santa Teresa a Chiaia, né i toni corruschi del San Sebastiano, ma mostra una adesione al pittoricismo di un Pietro Novelli ed è collocabile cronologicamente negli anni in cui il Vaccaro eseguiva a San Martino le *Storie di Sant'Ugo*. Ed a quegli anni appartiene anche la *Madonna del Rosario* (fig. 4) conservata nella chiesa di San Giuseppe Maggiore al rione Luzzatti, che costituisce a parere di Stefano Causa un estremo omaggio all'omonima pala del Caravaggio, oggi a Vienna, ma per alcuni anni visibile a Napoli. Il dipinto è citato dal De Dominicis, ma non tutti gli studiosi ritengono sia del Vaccaro, il quale "compone una regolata, estrema mescolanza di elementi caravaggeschi, anche desunti dal cartello napoletano".

Intorno al 1635 va posto il *San Nicola di Bari con la Vergine* (fig. 5) della chiesa di Santa Maria della Purity agli Orefici, edificata l'8 febbraio di quell'anno. La pala sembra ispirata allo stile delle prime opere di Filippo Vitale nella solidità strutturale dei bimbi miracolati, dei putti gioiosi, del coppiere

Del 1636 è viceversa la famosa *Maddalena* (fig. 6) del coro dei Conversi della Certosa di San Martino, una delle più belle opere del Vaccaro, raffigurante l'atto della penitenza. Si tratta di una tela di raffinato pittoricismo tutta pervasa da quegli umori vandichiani dei quali Vaccaro fu il più entusiasta elaboratore napoletano. Con queste parole il Causa descriveva la *Maddalena* ed è importante notare che il termine vandichiano veniva dall'illustre studioso adoperato per la prima volta, ad indicare un predominio del cromatismo sul luminismo, una tendenza che comincia a manifestarsi in quegli anni nella temperie artistica napoletana.

Così descrive il quadro il Tufari nel 1854 nella guida della chiesa: "La santa vestita di ruvide pelli e con le trecce scarmigliate ha fisso al cielo lo sguardo su cui vi è l'impronta del dolore per lungo pianto dei suoi peccati, in alto è un gruppo di tre vaghi putti". L'Ortolani ne mise in risalto la dipendenza dai modelli del Reni, di cui "ne trascrive le forme nel carnoso e patetico dialetto partenopeo, penetrando le zone di luce di una polpa riberiana". Dopo l'analisi fatta da Raffaello Causa la *Maddalena* ha costituito il punto di partenza per ogni ricostruzione dell'attività del pittore.

Il soggetto della *Maddalena* è stato più volte trattato dal Vaccaro nel corso della sua carriera, spesso con significative varianti, come pure circolano numerosissime copie di bottega ad opera di imitatori. Tra le *Maddalene* autografe ricordiamo, in Sicilia, due dipinti del museo di Pepoli a Trapani e della Galleria Regionale a Palermo; in Spagna, dove il pittore esportava gran parte della sua produzione, una tela a Madrid nella collezione del duca d'Alba ed infine repliche di grande qualità al Metropolitan di New York e nel museo di Rio De Janeiro.

La *Tentazione di Cristo nel deserto* (fig. 7), già nella chiesa di Santa Maria della Sapienza è documentato da una polizza di pagamento del 1641 pubblicata nel 1888 dal Bonazzi, anche se nella causale si parla di un quadro con sei personaggi, mentre in quello pervenutoci ve ne sono due soltanto. Questo dettaglio, oltre ad uno stile lontano da quello del Vaccaro, ha indotto alcuni studiosi a porre in dubbio l'autografia; tra questi Renato Ruotolo che lo

attribuisce, non senza motivo ad Enrico de Semer, ipotesi che riteniamo debba essere valutata con ponderazione. Il dipinto si trovava sul lato sinistro della chiesa e faceva parte di una serie di sei quadri sulla vita di Cristo eseguiti da altrettanti pittori attivi in quegli anni a Napoli.

Tre documenti di pagamento tra il 1650–51, pubblicati da Nappi, ci permettono di datare con precisione la *Morte di San Giuseppe* (fig. 8), posta nelle terza cappella sul lato sinistro nella chiesa del Purgatorio ad Arco. In questa pala d'altare, una delle più note dell'artista ed a lungo mal collocata cronologicamente dagli studiosi, la sintesi operata dal Vaccaro delle varie correnti presenti a Napoli giunge ad un punto di maturazione con un pacato equilibrio compositivo ravvivato dai personaggi principali che attraverso gesti eloquenti sembrano dialogare fra loro ed esprimono un pathos contenuto, ma profondo, utilizzando soluzioni pittoriche di palpabile felicità cromatica, che giungono ad esiti di toccante drammaticità. Le mani del Cristo e della Vergine danno l'impressione di definire spazio e sentimenti, alla pari del defunto e degli angeli posti in alto.

Nel 1652 Vaccaro è di nuovo impegnato nella Certosa di San Martino dove illustra le *Storie di Sant'Ugo* nella cappella omonima. I due dipinti raffigurano *Sant'Ugo che resuscita un fanciullo* (fig. 10) ed *Il Santo impegnato nella costruzione della cattedrale di Lincoln* (figg. 9, 9 a). Di entrambi sono stati pubblicati dalla Petrelli e da Spinosa i bozzetti preparatori, uno (fig. 11) in collezione privata italiana, l'altro (fig. 12) nella Staatsgalerie a Schleheim.

Il De Dominicis definisce le composizioni eseguite "con buon disegno ed ottimo intendimento di colorito". Il Causa le riteneva "tele di ripiego visto che all'altare vi è la tela di Stanzone: *La Vergine con i Santi Ugo e Antelmo*". Pur trattandosi di quadri complementari il pittore non teme il confronto col celebre collega e si rifà al plasticismo alla Vitale, costruendo figure solide, che rendono viva l'ambientazione architettonica. Oltre ai modi del Vitale si evidenziano precisi interessi a modelli naturalistici tra Ribera ed Aniello Falcone, soprattutto nella resa vigorosa dei particolari anatomici.

Il Vaccaro ha oramai perfezionato il suo stile ed è entrato pienamente nel nuovo corso della pittura napoletana, orientato a recepire le istanze del classicismo emiliano e della corrente neoveneta di ispirazione vandichiana.

Agli stessi anni pensiamo possa appartenere una misconosciuta pala d'altare sita nella quarta cappella a sinistra della chiesa di Donnalbina, raffigurante *La Madonna, Maria Maddalena e San Giovanni Evangelista* (fig. 13), la quale, per quanto siglata, era attribuita erroneamente al Marullo.

Nel 1659 esegue le due pale d'altare per la chiesa di Santa Maria della Sanità, raffiguranti lo *Sposalizio mistico di Santa Caterina d'Alessandria* (fig. 14) e *Gesù che appare a Santa Caterina da Siena* (fig. 15), due opere ispirate a schemi di serena, contegnosa, classicheggiante serenità; già lodate dal De Dominicis, che apprezzava la sua nuova maniera "mirabilmente migliorata". Entrambe siglate, presentano brani di estrema raffinatezza, come la levigata figura della santa o il gruppo della Vergine con il Bambino che porge l'anello a Santa Caterina, ostentatamente vestita di abiti preziosi, mentre in alto cinque puttini volanti sollevano un ricco tendone.

In entrambe le pale possiamo intravedere un'ispirazione dalla stupenda *Madonna del Rosario* (fig. 15a) del Van Dyck, conservata a Palermo, nell'oratorio del Rosario in San Domenico. "Nel primo dei due dipinti la figura di Santa Caterina torreggia con un allungamento atipico a Napoli per questo genere di opere e la composizione è nettamente divisa su due piani. Nella seconda giganteggia il San Paolo apostolo che fa da quinta sulla destra della composizione"

(Lattuada), mentre sflogora smagliante il panneggio del Cristo.

Puttini che derivano direttamente dal volo elegante di angeli nel *San Gaetano* presente nell'oratorio del Santissimo Crocifisso dei Nobili, dove Vaccaro eseguì nel 1658 due quadri raffiguranti *San Gaetano riceve Cristo da Maria* (fig. 16) e *Sant'Andrea mentre riceve i simboli della passione* (fig. 17), posti ai lati dell'altare e per i quali il Vaccaro riceve due pagamenti, uno a febbraio ed uno a maggio. Questo oratorio, citato già dal Celano, si trova nel chiostro della chiesa di San Paolo Maggiore e, divenuto congrega nel 1553, fu frequentato da San Gaetano Thiene ed in anni successivi da Sant'Andrea Avellino.

A partire dal 1660 l'attività del Vaccaro nelle chiese napoletane si intensifica e la sua fama cresce sempre più, come dimostra la contesa con Luca Giordano che lo vede vittorioso per l'assegnazione della pala (fig. 18) per l'altare maggiore della chiesa di Santa Maria del Pianto, sorta, all'indomani della terribile peste del 1656, sulla collina di Poggioreale, nei pressi della grotta detta degli Sportiglioni, adibita ad enorme fossa comune per i morti vittime della pestilenziale epidemia.

La disputa tra i due pittori ci viene raccontata dal Baldinucci e dal De Dominici: "ne fu commesso il giudizio a Pietro da Cortona, Andrea Sacchi, Giacinto Brandi, Baciccio ed altri valentuomini che a quel tempo fiorivano a Roma, i quali esaminarono i disegni, ovvero i bozzetti mandati dal Vaccaro e dal Giordano e ne rimisero finalmente il giudizio al Cortona, il quale decide a favore del Vaccaro come di Maestro più faticato e più vecchio nell'arte del quale era buona fama a Roma". L'aver posto il suo quadro in posizione dominante con in sottordine le due tele del rivale lusingò certamente Andrea, anche se percepiva chiaramente l'arrivo dell'onda lunga del Giordano.

L'opera è stata di recente restaurata e restituita allo splendore cromatico del passato ed oggi è visibile presso il museo diocesano, dopo essere stata a lungo esposta a Palazzo Reale in compagnia dei due quadri del Giordano. Il soggetto rappresenta la Madonna, che con la sua preghiera verso il Figlio chiede il perdono e di mitigare la furia dell'epidemia. Alla supplica partecipano attivamente le anime del Purgatorio, raffigurate nella parte bassa della composizione, dando luogo ad una forma a spirale della narrazione accentuando così il pathos della scena.

La pala rappresenta un compendio della sua attività ed in essa si esprime un sostrato battistelliano su cui emerge l'ascendente di Stanzone, mentre la gamma cromatica è influenzata dal pittoricismo di uno dei principali seguaci italiani di Van Dyck: Pietro Novelli. Negli anni precedenti l'esplosione del barocco, Vaccaro si impone come uno dei principale esponenti della pittura napoletano, ruolo riconosciuto dalla committenza ecclesiastica, in grado di apprezzare i suoi "santi, così belli, maestosi e devoti" e le sue storie sacre impregnate di patetismo, mentre i collezionisti laici borghesi continuavano a chiedergli ritratti di sante in estasi dalle scollature abissali.

Tra agosto 1660 e marzo dell'anno successivo, come attestano i documenti di pagamento, va collocata una importante commissione da parte dei Teatini per la chiesa di San Paolo Maggiore. Vaccaro decide di cimentarsi con la pittura a fresco e si fa affiancare da Andrea De Lione, il quale era divenuto abile nella pittura murale, prima sotto l'insegnamento di Belisario Corenzio e poi lavorando con Aniello Falcone. Bernardo De Dominici ci racconta dell'accordo e sinteticamente afferma: "onde si diede da ambedue principio all' opera ... continuata e finita di quel carattere che ai nostri giorni la veggiamo".

Oggi tra i finestroni delle pareti laterali, molto in alto, si possono osservare otto affreschi (figg. da 19 a 26) che raccontano *Episodi della vita di San Gaetano*, mentre in Spagna a Madrid, in parte al Prado, in parte nel Palazzo Reale, si conservano i dieci modelletti (figg. da 27 a 36) che furono presentati ai Teatini per l'approvazione ed essi ne scartarono due. Queste tele sono grandi la metà degli affreschi e sono rifinite con cura. La qualità è superiore a quella delle decorazioni, nelle quali il pennello del De Lione si percepisce, come sottolinea De Vito, nell'uso di certe tinte, quali il verde sbiadito della corazza dello scherano nell'aggressione al Santo, il rosa pallido del cielo nello stesso riparto e la presenza degli stessi toni nelle altre storie. Anche se in complesso si tratta di un'opera non esaltante, i modelletti sono gradevoli a vedersi e mostrano l'influenza del Giordano.

Documentata con polizze di pagamento tra il 1660 ed il 1661 pubblicate da Nappi è la tela raffigurante la *Trinità con la Vergine e San Giuseppe* (fig. 37), posta sull'altar maggiore della chiesa di Santa Maria della Provvidenza, più nota come Santa Maria dei Miracoli. Nella pala sono rappresentati in basso, oltre alle anime del Purgatorio, alcune monache, il committente Giovanni Camillo Capece, con la madre Vittoria de Caro e lo zio Giuseppe. La disposizione delle figure segue uno schema consueto del Vaccaro, a piramide, con la Trinità in alto, un gradino più in basso Maria e Giuseppe, imploranti la grazia per le anime del Purgatorio ed ancora più giù il committente con i suoi più stretti parenti. La composizione per il soggetto ricalca pedissequamente la tela più nota di Santa Maria del Pianto, anche se con una minore carica emotiva.

Un altro dipinto per cui possiamo indicare una data certa, il 1666, è il *San Luca che ritrae la Madonna* (figg. 38, 38a), già nella chiesa di San Giovanni Maggiore delle Monache sede all'epoca della corporazione dei pittori, di cui Vaccaro fu il primo prefetto dal '64 al '66, avendo a latere Luca Giordano e Francesco De Maria. Il dipinto vuole essere un omaggio al nascente sodalizio, ma nello stesso tempo una sorta di autocelebrazione, resa con scioltezza di pennello e con una tavolozza allegra e vivace.

Eseguita negli stessi anni è la *Madonna con San Felice di Cantalice* (fig. 39), già nei depositi del museo di Capodimonte e dal 1932 collocata sulla parete destra della navata della chiesa di San Pietro ad Aram. Esposta alla mostra sulla Madonna nella pittura nel'600 a Napoli, tenutasi nel 1954, venne giudicata dal Causa basata su schemi consolidati e ripetitiva della "copiosa quanto monotona produzione tarda del Vaccaro, livellata in una costante comune di facile mestiere". A dimostrazione di quanto dichiarato dal celebre studioso, possiamo notare che il santo è uguale al San Luca che dipinge la Madonna nel quadro omonimo, mentre il viso della Vergine e le tipologie degli angeli e dei putti si rivedono invariati nella tela conservata nella chiesa di Santa Maria Egiziaca, eseguita nel 1668.

Coevi sono anche la *Vergine tra i Santi Antonio e Rocco* (fig. 40) sita nella chiesa di San Potito e la *Glorificazione della Vergine* (fig. 41), posta nella Cappella Ceraso, la terza a destra della chiesa di Santa Maria delle Grazie a Caponapoli, nella quale compaiono in basso San Gennaro con le faticose ampolle e San Francesco, in compagnia di San Giuseppe e Sant'Antonio da Padova. Questa ultima pala fu molto lodata dal De Dominicis, che riferì fosse stata ordinata dal vicerè don Pedro d'Aragona per sostituire una tavola di Andrea da Salerno.

Entrambe le composizioni, con le figure accuratamente rifinite, rientrano nel novero di quelle in cui Vaccaro profuse il meglio della sua abilità, per cui era molto richiesto dalla committenza ecclesiastica.

All'apice del successo Andrea faceva il suo ingresso come confratello nel Conservatorio della Pietà dei Turchini, dove nell'annessa chiesa, secondo le fonti, anche se non è stato reperito alcun documento di pagamento, dipinse, "quattro quadri, i quali rappresentano vari dolorosi misteri della Passione del nostro Redentore" (De Dominicis). Probabilmente si trattava di una Via Crucis, tema iconografico all'epoca presente in quasi tutte le congregazioni napoletane e secondo il biografo erano opere tarde e non della "bontà" della precedente produzione. Attualmente le tele si trovano in ambienti diversi della chiesa: la *Flagellazione* e *l'Incoronazione di spine* (figg. 42, 43) sono conservate nella cappella di San Carlo Borromeo, mentre *l'Andata al Calvario* e *Cristo davanti a Pilato* (figg. 44, 45) sono poste dietro l'altare maggiore.

I quattro quadri, tutti siglati, secondo la Petrelli, presentano forti influenze caravaggesche, mentre De Vito, più plausibilmente, le colloca negli inoltrati anni Sessanta, poco prima della grande cona (fig. 46) posta al centro nel cappellone di Sant'Anna, dalla complessa iconografia, sulla quale ritorneremo fra breve, espressione lampante di pittura classicistica. Nello specifico, rifacendoci al commento che sulle quattro tele fa il Pacelli in una piccola quanto preziosa monografia sulla chiesa, possiamo affermare che la Passione di Cristo rappresenta compiutamente il punto di incontro tra tradizione naturalistica, resa con toni più pacati nelle luci e nella resa delle figure e la grazia ed il decoro del classicismo proprio del Reni e del Domenichino. Nella *Flagellazione* e nell'*Incoronazione di spine* le figure sono plasticamente tornite attraverso una luce diretta che genera intensi contrasti nel chiaro scuro. Di antica ascendenza caravaggesca i riflessi luministici sugli scudi, sugli elmi e sulle else delle spade. La *Flagellazione* è un chiaro omaggio al dipinto del Merisi, di cui Vaccaro ha eseguito una celebre copia (fig. 2).

L'opera principale del Vaccaro conservata nella chiesa è situata nel sontuoso cappellone dedicato a Sant'Anna, situato alla destra dell'altar maggiore, il quale al centro, circondato da due tele di Giacomo Farelli, espone *Sant'Anna che offre la Vergine all'Eterno e San Tommaso* (fig. 46). Nella parte alta, a dimostrazione della collaborazione col figlio Nicola cominciata negli ultimi anni di attività, lo stesso dipinge alcuni episodi relativi ai coniugi Rocco, che avevano assunto il patronato della cappella dopo aver beneficiato di interventi miracolosi ottenuti grazie all'intercessione della santa.

La pala dovrebbe essere stata realizzata non prima del 1668, in quanto ad ottobre di quell'anno la cappella è ancora in costruzione, per cui è tra le ultime opere dell'artista, che, morto nel 1670, trovò sepoltura nella chiesa stessa. Costruita su un fermo taglio diagonale nel quale tutte le figure trovano la loro esatta collocazione, il dipinto presenta in alto l'immagine dell'Eterno Padre, una soluzione che richiama il prototipo caravaggesco delle *Sette opere della Misericordia*, una adesione ai principi naturalistici filtrata attraverso un linguaggio di stampo classicista dai toni pacati e dall'equilibrio delle forme.

La penultima opera datata (1668) del Vaccaro è la *Comunione di Santa Maria Egiziaca* (fig. 47), posta sull'altar maggiore della chiesa di Santa Maria Egiziaca a Forcella. La santa è raffigurata morente mentre riceve l'estrema comunione dall'abate Zosimo, in maniera accademica senza particolari slanci emotivi.

E con la *Santa Marta* (fig. 48), posta sull'altar maggiore della chiesa omonima, il Vaccaro chiude la sua attività raffigurando la santa mentre calpesta il mostro da lei sconfitto. Il De Dominicis riferisce che il pittore fu colto dalla morte senza aver finito la pala, che fu portata a

termine dal figlio Nicola. Il racconto del biografo è confermato dal reperimento di una polizza di pagamento, datata 23 luglio 1670 e pubblicata nel 1913 dal D'Addosio, nella quale risulta che Nicola riceveva 55 ducati a compimento di 80, 25 dei quali erano stati versati in precedenza al "quondam" Andrea Vaccaro, morto il 18 gennaio 1670.

A conclusione di questa carrellata vogliamo ora trattare brevemente di una serie di opere chiesastiche, di ardua collocazione cronologica o non più presenti nella sede originaria, partendo da un *Sant'Antonio da Padova* (fig. 49) in passato posto nella seconda cappella destra ed oggi conservato nella sacrestia della chiesa di San Diego all'Ospedaletto, ove un tempo, secondo le fonti, erano presenti nella volta della navata centrale degli affreschi volti a celebrare storie e miracoli del santo titolare, cancellati per sempre dal disastroso terremoto del 1688, alla pari delle decorazioni eseguite da Massimo Stanzione.

Proseguiamo con una *Madonna del Rosario e i Santi Domenico e Caterina* (fig. 50) conservati nel museo diocesano di Napoli, già chiesa dell'Incoronata a Capodimonte, contenitore per lungo tempo ed ancora oggi di dipinti provenienti da chiese divenute impraticabili per eventi tellurici, ultimo quello del 1980. Certamente per le dimensioni faceva parte del patrimonio di qualche edificio sacro di cui ignoriamo il nome. Del dipinto ha parlato il De Vito nel suo saggio monografico pubblicato nel 1996 su Ricerche del '600 napoletano e lo studioso ha ritenuto di accostare l'opera ad alcuni esiti di Antonio De Bellis, mentre Stefano Causa, anche lui dubbioso sulla collocazione cronologica, ha rilevato un riferimento alla celebre *Madonna del Rosario* eseguita da Massimo Stanzione per la cappella Cacace in San Lorenzo Maggiore, databile tra il 1643, inoltre ha sottolineato alcuni brani ben definiti come l'insero floreale o il San Domenico, che sembra impostare un dialogo con figure coeve di Bernardo Cavallino, concludendo che il dipinto costituisce un esempio del notevole livello qualitativo raggiunto dall'artista prima che scadesse ad un livello ripetitivo "tra qualità ed industria".

Il *Martirio di San Bartolomeo* (fig. 51) a Napoli nel museo diocesano, già chiesa di Sant'Efremo Nuovo, richiama a viva voce i martiri del Ribera e dello stesso autore il superbo *Apollo e Marsia*, che mette in risalto la figura del santo mentre l'aguzzino gli apre il petto, con pelle, muscoli ed ossa in apparente fibrillazione. Della tela esiste una replica autografa siglata nell'Abbazia di Montecassino. La critica ha proposto per entrambi una datazione agli anni Cinquanta, in base al bagliore degli elmi, allo squarcio di paesaggio sullo sfondo ed all'anatomia del San Bartolomeo, ben disegnata, mitigato dal crescente interesse del Vaccaro verso i lavori di Stanzione, Cavallino e Van Dyck. Altri studiosi hanno viceversa sottolineato il carattere caricaturale di alcune espressioni ed alcuni brani meno sostenuti rispetto al consueto standard qualitativo del pittore, collocandolo nella fase tarda della sua attività e Stefano Causa, ipotizza addirittura la collaborazione nella stesura della bottega.

Il *Compianto su Cristo morto* (fig. 52) a Napoli nel museo diocesano, forse proviene dalla Cattedrale, perché Aspreno Galante cita una *Pietà* collocata nel dietro sacrestia del Duomo, oggi non più in sede. Il primo a descrivere il dipinto fu Raffaello Causa insieme a due tele probabilmente coeve con lo stesso soggetto, l'una al museo Correale di Sorrento, l'altra nella pinacoteca di Reggio Calabria, mentre lo riteneva anteriore alla *Pietà*, di formato verticale, della quadreria del Pio Monte della Misericordia. Il soggetto sarà replicato più volte dal Vaccaro nel corso della sua carriera fino alla redazione (fig. 135) conservata all'Art Institute di Chicago dall'empito già barocco. La composizione riprende lo schema dei *Compianti* con 4-5 figure sul prototipo di quello eseguito dal Ribera per la Certosa di San Martino. Il pittore

enfatisca la figura di Giovanni collocandola al centro immobilizzandone la postura in un gesto quasi dittatoriale, mentre il Cristo appare placidamente disteso. L'assenza di passioni travolgenti, la contenuta regolarità dei gesti, il cromatismo dai toni spenti che sfumano nel fondo scuro, costituiranno una costante espressiva dello stile dell'artista e saranno uno dei motivi per cui veniva richiesto da una vasta committenza.

Tra i dipinti nelle chiese della provincia ed in quel più ampio territorio corrispondente al vicereame ne ricordiamo solo alcuni, partendo da una *Pietà* (fig. 53a), parzialmente ridipinta, ma di ottima fattura, copia di quella (fig. 53) presente nella pinacoteca del Pio Monte della Misericordia, conservata nella chiesa di Santa Maria della Pietà a Casamicciola, ricordando poi un *Sant'Antonio ed un San Francesco* (figg. 54, 55), molto modesti a Torre del Greco nella chiesa dell'Annunziata.

Monumentali nel formato segnaliamo poi tre *Assunzioni*, la prima (fig. 56) in cui la Vergine ha ai suoi piedi due santi, nella chiesa di Sant'Antonio a Pisticci, la seconda (fig. 57), più propriamente un'*Immacolata Concezione*, circondata da un nugolo di angioletti dai classici volti paffuti, conservata nel museo dell'Istituto Suor Orsola Benincasa ed una terza (fig. 58), con numerosi personaggi, in una raccolta privata, resa con colori rutilanti e nella quale in basso a sinistra riconosciamo lo stesso guerriero, forse Bellona, ritratto nell'importante dipinto già presso la Galleria Corsini di New York. Questa iconografia fu ripetutamente replicata dal Vaccaro con varianti di ogni tipo sia per chiese che per cappelle private ed un'altra Immacolata di grande qualità è conservata nel museo di Salamanca.

A Cropani in Calabria, nella chiesa di San Giovanni, è conservato un *Battesimo di Cristo* (fig. 59) maestoso nella definizione delle figure centrali, da cui deriva la tela già presso la Walpole Gallery, che descriveremo più avanti nel capitolo dedicato ai capolavori.

Chiudiamo con due dipinti border line, che riteniamo debbano essere entrambi trasferiti nel catalogo del Marullo: il primo (fig. 60), una *Madonna col Bambino* adorati dagli angeli, sita a Montemarano, nella chiesa di Santa Maria dell'Assunta assegnata al Vaccaro da Vega de Martini e Lattuada, che hanno sottolineato somiglianze con la *Sant'Agata* del museo Filangieri, con l'*Immacolata* di Firenze, con la *Pietà* del Pio Monte e con l'*Adorazione* del museo di Vienna. Ma a nostro parere il patognomonico cono d'ombra sul volto della Vergine e l'aspetto del Bambinello dai capelli rossicci indirizzano verso un autografo del Marullo. Stesso discorso per la *Madonna col Bambino e i Santi Francesco e Chiara* (fig. 61) conservata ad Ischia nella chiesa di Sant'Antonio da Padova, nella quale è presente un altro carattere distintivo del Marullo, costituito dalla coppia di angioletti nella parte alta del dipinto, attribuiti al Vaccaro nelle schede della sovrintendenza, ipotesi che accolsi io stesso quando nel 2005 compilai una guida delle chiese di Ischia.

## L'OSTENTAZIONE DEL NUDO NELLE SCENE DI MARTIRIO

Un genere che incontrò grande successo a Napoli, a conferma del carattere bonariamente devozionale e mistico della popolazione, fu la pittura di martirii, la cui culla fu rappresentata dalla bottega del Falcone. I suoi rappresentanti più noti furono, oltre allo stesso Falcone, Domenico Gargiulo, Scipione Compagno, Agostino Beltrano, Niccolò De Simone, Carlo Coppola, Heinrich Schonfeld e l'ancora misterioso Maestro dei martirii.

I soggetti più raffigurati sono *San Gennaro* (figg. 62, 63, 64), il patrono della città, che fu decapitato nella Solfatarà, *San Sebastiano* (figg. 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72) che fu trafitto dalle frecce, *San Lorenzo* (figg. 73, 74, 75) che fu bruciato sulla graticola e *San Bartolomeo* (figg. 76, 77, 78) che venne scuoiato. Non mancano quadri in cui vengono ritratti altri santi da *San Giovanni Battista* a *San Francesco*, da *San Biagio* a *Santo Stefano* (figg. 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87).

Tra i tanti quadri dedicati al santo patrono per antonomasia della città di Napoli commentiamo lo splendido *San Gennaro che esce illeso dalla fornace* (fig. 62), il quale documenta, tra le scene più spettacolari del suo martirio, quella meno rappresentata, quando il santo esce illeso dalla fornace dove era stato scaraventato per essere bruciato vivo, tra la meraviglia ed il terrore degli astanti. Si tratta di una delle più belle opere dell'artista, collocabile cronologicamente nel quinto decennio, in "un'epoca in cui la formazione naturalista, l'accostamento a Stanzione e gli interessi per la pittura di Van Dyck e del suo seguace siciliano Novelli si fondono in una formula elegante, qui -come in altre scene coeve di martirio o nella celebre *Strage degli Innocenti* (fig. 168) di Palazzo Reale capace di contatti e paralleli con le più sofisticate narrazioni di un Bernardo Cavallino" (Leone de Castris).

Tra le tante rappresentazioni del *Martirio di San Sebastiano* si estolle prepotentemente quella (fig. 66) che fu esposta nella mostra *Civiltà del Seicento*, di chiara derivazione dall'esemplare del Ribera. In questa tela, come in tante altre realizzate per committenti ecclesiastici e privati, il pittore esalta il sentimento eroico della sofferenza "da far apparire l'imminente martirio non come un evento temuto, ma desiderato e di cui già si avverte la sensazione di estasi che toccherà il suo culmine non appena gli arcieri scaglieranno le loro frecce"(Pacelli).

I tre personaggi sulla sinistra rappresentano una tra le più intense creazioni di Andrea, il quale amalgama in egual misura la lezione di Battistello, ma nello stesso tempo anche gli esempi di Honthorst e Stomer.

Riguardo al *Martirio di San Bartolomeo* possiamo ammirare numerosi dipinti eseguiti dal Vaccaro, da quello (fig. 51) già nella chiesa di Sant'Eufemia e di cui abbiamo parlato nel capitolo sui dipinti chiesastici, a quello (fig. 77) commentato da Spinosa, che precede di poco cronologicamente la versione (fig. 76) conservata nel castello di Opocno, nella quale il pittore perfeziona ulteriormente la definizione dei dettagli anatomici, accentuandone l'eleganza della linea diagonale.

Di grande potenza dinamica è *L'Arcangelo Michele che sconfigge il demonio* (fig. 86) conservato a Praga nella Galleria Nazionale, nel quale l'impronta del Vaccaro si apprezza "nella resa delle mani snelle dalle dita affusolate, nella tipologia originale delle fisionomie, che presentano un'espressione riservata e contenuta non rispondente ai moti d'animo prevedibili in scene tanto drammatiche" (Daniel). Il tutto reso con un pacato cromatismo, impreziosito da una ricca gamma di toni marrone e porpora.

Sotto il profilo cronologico la massima attenzione da parte dei collezionisti verso questo genere di pittura sacra minore si ebbe tra il IV ed il V decennio.

Talune volte è difficile stabilire l'autografia di un martirio, perché i pittori, un po' per la comune origine nella bottega falconiana, un po' per abitudine inveterata di prelevare a vicenda dai quadri dei colleghi particolari iconografici di successo, non possedevano a volte uno stile originale.

L'esempio più significativo di quanto asserito è rappresentato dai quadri di Agostino Beltrano,

un pedissequo imitatore della maniera altrui, spesso confuso col Gargiulo o con il Coppola. I quadri di martirio sono basati su di un effetto scenico centrale, movimentato da episodi laterali minori in cui sono sempre presenti guerrieri romani a piedi e a cavallo e gruppetti di popolani, il tutto rallegrato da vibranti tocchi di colore ed immerso in una caricata teatralità. Anche grandi artisti come Ribera e Giordano ci hanno lasciato esempi significativi di dipinti basati sul tema del martirio e pure il Vaccaro sfornò decine di quadri durante tutte le fasi della sua lunga e feconda carriera. Egli detiene il primato indiscusso nella rappresentazione di *Sant'Agata* (figg. 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97) e *San Sebastiano*, oltre ad essere il più ispirato cantore della figura della *Maddalena* (figg. 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109). Di straordinaria bellezza e di taglio ancora caravaggesco è la splendida *Sant'Agata condotta al martirio* (fig. 94), già a Parigi presso la Galleria Sarti, datata dal De Vito nel corso degli anni Trenta. "Anche qui Vaccaro si dimostra un formidabile affabulatore: i personaggi recitano la loro parte come consumati attori di teatro sacro. Non c'è nessuna crudeltà, nessuna violenza, seppure tutto faccia presagire il martirio, per la ferma decisione di Agata di non adorare gli idoli che le vengono indicati dal vecchio sacerdote, una delle più riuscite figure vandichiane di Andrea. A chiusura della quinta teatrale sta un guerriero armato di tutto punto, che sembra più prossimo ad una battaglia che ad assistere al martirio di una giovane vergine" (De Vito).

Tra le tante Maddalene dipinte dal Vaccaro, a parte quella (fig. 6) sita nella chiesa della Certosa di San Martino, di cui abbiamo trattato diffusamente nel capitolo dedicato ai dipinti chiesastici, vogliamo commentare una (fig. 102) delle più belle e famose, conservata nella Galleria Nazionale a Palermo. La tela, siglata, è collocabile cronologicamente agli anni 1635 – 40, un periodo in cui il pittore, dopo un periodo di stretta osservanza caravaggesca, si scioglie, come tanti altri artisti napoletani, alle suggestioni della maniera dolce del Reni ed al ricco cromatismo di matrice vandichiana giunto a Napoli attraverso l'opera di Pietro Novelli.

"Sia la presenza del libro e del teschio, attributi propri della Maddalena, sia l'espressività languida ed idealizzata denotano una calda opulenza cromatica, che modella la figura in un morbido accostamento dai colori ricchi di riflessi e cangiantismi" (Grasso).

Del soggetto si conoscono numerose versioni autografe di diversa qualità in musei e collezioni private italiane e straniere e spesso ne transitano sul mercato copie di notevole fattura.

In Sicilia, oltre alla tela in esame, proveniente dalle collezioni reali borboniche, ve ne è un'altra a Trapani al museo Pepoli. Altri quadri di identico soggetto sono poi a New York al Metropolitan e nel museo di Rio de Janeiro. Anche in Spagna, dove il Vaccaro esportava gran parte della sua produzione sono presenti alcune versioni di cui la più pregevole è nella collezione del Duca d'Alba a Madrid.

A Napoli, nei locali del Quarto del Priore, nel museo di San Martino, è conservata un'altra *Maddalena* (fig. 99) raffigurata in piedi, frontalmente e a tre quarti di figura, attribuita agli anni 1635–40 dalla critica, che ha sottolineato l'interesse del Vaccaro verso soluzioni pittoriche neovenete e vandichiane.

Trovare una sua opera inedita sul mercato o in collezione privata è perciò evenienza comune, come nel caso di questa elegante *Maddalena* (fig. 103), dallo sguardo meditativo e penetrante, dalle caratteristiche dita affusolate e dalla veste rifinita con cura attraverso una gamma cromatica di grigi rosacei.

Il suo stile, partendo da una matrice sostanzialmente caravaggesca, si aprirà ad un felice

ripensamento pittoricistico di marca rubensiana e sfornerà una serie interminabile di sante a mezza figura, come quella in esame, molto richieste dalla committenza dell'epoca.

Altre sante preferite dal Vaccaro sono *Santa Caterina d'Alessandria* (figg. 110, 111, 112, 113, 114, 115) e *Santa Cecilia* (figg. 116, 117, 118, 119), meno gettonate seguono *Santa Lucia* (figg. 120, 121, 122), *Santa Rosalia* (fig. 123), e poche altre (figg. 124, 125, 126).

La rappresentazione dei supplizi risponde ad una precisa direttiva della chiesa all'epoca della Controriforma ed il martire interpreta l'eroe che esalta i valori della fede, sacrificando se necessario la propria vita, affrontando con serenità i più atroci patimenti. Il martirio funge da esempio di virtù e viene richiesto dalla Chiesa come sacrificio per affermare il suo primato morale di fronte non solo al paganesimo, ma anche e soprattutto nei confronti del protestantesimo luterano e calvinista.

Vaccaro risponde a questo imperativo categorico che anima le richieste della committenza, non solo ecclesiastica, con grande ardore e partecipazione e sa infondere ai suoi personaggi quel distacco dalla sofferenza che sconfinava tra estasi e beatitudine, in stridente contrasto con la ottusa bestialità dei carnefici, inconsapevoli strumenti dell'umana malvagità.

Le figure dei personaggi sono caratterizzate da un incarnato rosso bruno e spesso e volentieri ostentano, sia i maschi che le donne, delle nudità in aperto contrasto con i dettami del rigore iconografico. Non solo le sante, ma anche le stesse rappresentazioni di Cristo o di San Sebastiano sono facilmente riconoscibili, alla pari di quei putti rosati e ben paffuti, che sgambettano allegramente nelle storie sacre (figg. 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134).

In particolare nel *Gioco di putti intorno alla statua di Baccho o Sileno* (fig. 129) si assiste ad un vero e proprio trionfo di ben nove di loro, i quali sono evidentemente affini a quelli dipinti dal pittore in altre sue tele di soggetto sacro e profano, mentre nei *Due fanciulli* (fig. 128) della collezione Naschi di Caserta, sembra in atto una muta conversazione fatta di gesti, "con una tangente diagonale luminosa, che investe i due fanciulli, creando un effetto di ombre spezzate a rivelare la struttura volumetrica dei corpi morbidi sottratti al buio. Risulta pienamente raggiunta la maturità pittorica del Vaccaro: regolarità delle forme, equilibrio compositivo, personaggi composti e sereni, uso di tonalità chiare, che sfumano delicatamente nel buio sullo sfondo con predominanza di colori bruni, l'accentuazione dei gesti delle mani dei personaggi, sempre in evidenza" (Maria Carmela Masi). Dobbiamo inoltre sottolineare che i *Due fanciullini* costituiscono un prelievo letterale dal brano posto in basso a sinistra nella *Madonna del Suffragio* (fig. 18), che Vaccaro eseguì dopo la peste del 1656 per la chiesa di Santa Maria del Pianto, celebre tela, oggi conservata nel museo diocesano, grazie alla quale il pittore riuscì ad ottenere una collocazione sull'altar maggiore, pur essendo in gara con il Giordano.

Di un certo interesse è il *San Nicola di Bari* (fig. 87), un olio su rame, siglato, transitato nell'aprile del 1973 presso la Finarte di Milano e che richiama alcune tele chiesastiche dell'artista eseguite poco dopo il 1635: quella (fig. 5) pubblicata da De Vito sulla base di una vecchia foto della sovrintendenza, conservata nella chiesa di Santa Maria della Purità agli Orefici a Napoli e quella segnalata dalla Commodo Izzo ad Agerola, entrambe siglate sulla tinozza, ma con leggere varianti. La tela in esame, per la solidità volumetrica dei bambini miracolati, per i putti svolazzanti ed il volto assorto del coppiere in contemplazione del santo, si ispira alle opere più antiche del Vitale.

Il *Cristo Bambino con San Giovannino* (fig. 127), conservato a Durham, nel The Bowes Museum è un piccolo capolavoro dai colori squillanti e ci permette di assegnare al pennello del Nostro i

due pendant di *Natura morta* (figg. 132, 133), già in collezione privata francese, esposti alcuni anni fa a Napoli alla mostra dell'antiquariato e ritenuti da Zeri eseguiti in collaborazione col Brueghel, mentre noi riteniamo che il generista possa essere Giovan Battista Ruoppolo, collaboratore certo del *Trionfo di frutta* (fig. 134), già a Firenze sul mercato antiquario. (per chi vuole approfondire consulti su Internet il mio articolo "Uno splendido pendant di natura morta napoletana").

L'ostentazione del nudo è una scelta costantemente praticata dal pittore, il quale era particolarmente abile nel delineare il corpo umano al punto da pontificare in un'apposita accademia dedicata all'apprendimento di una tecnica adeguata attraverso un lungo tirocinio disegnativo.

I suoi santi sono raffigurati come eroi della Fede, alla pari dei suoi *Gesù crocifissi o deposti* (figg. 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141), belli ed atletici, scolpiti col pennello con la stessa amorosa cura dello scalpello di Fidia o Prassitele. Alcuni più che martiri appaiono come vigorosi gladiatori, dalla monumentale muscolatura, ripresi in pose possenti e cariche di energia da intimorire gli stessi aguzzini.

Le figure dei protagonisti sono costantemente esuberanti, una caratteristica fondamentale dei suoi dipinti, sia che si tratti di santi, che dei semplici operai intenti a costruire la cattedrale dell'Abbazia di Lincon (fig. 12) o degli umili pastori che portano omaggio alla Natività (fig. 175). La grandezza dei corpi simboleggia quella morale di cui sono depositari questi eroi pervasi da una severità arcaica, derivante dal classicismo bolognese e dalla profonda conoscenza del mondo classico. Una sorta di "gravitas", come giustamente sottolinea il Pacelli, che rappresenta una differenza sostanziale rispetto ai modi pittorici del Cavallino, del Beltrano e dello stesso Stanzione con i quali il Nostro si confronta quotidianamente in questo genere di pittura. Anche nella tavolozza vi è una sostanziale differenza: colori scuri in conformità con il messaggio di severità spirituale, che la sua arte intende comunicare ed assenza completa di ocre, rosso squillante e lapislazzulo.

Anche le figure femminili del Vaccaro, come quelle maschili, trascinano dignità e solennità; non possiedono le taglie delle agili indossatrici del Cavallino, né la moderna sensualità delle modelle pacecchiane, troneggianti nei loro eleganti abiti di seta, velluto e damasco, esaltati da preziosi gioielli. Esse con i loro abiti sobri somigliano ad antiche matrone romane ed in ambito pittorico alle monumentali donne falconiane.

Per la clientela laica sia napoletana che spagnola egli, in una tavolozza monotona con facili accordi di bruni e di rossicci, crea scene bibliche e mitologiche e le sue celebri mezze figure di donne nelle quali persegue un'ideale femminile di sensualità latente e dove raggiunge i suoi toni più elevati nel ritratto di *Annella De Rosa* (fig. 142), giudicato anche dall'Ortolani, che non aveva di lui una grande opinione, come il suo capolavoro.

Il Vaccaro diviene il pittore della "quotidianità appagante, tranquilla, a volte accattivante, in grado di soddisfare le esigenze di una classe paga della propria condizione, attenta al decoro, poco incline a lasciarsi coinvolgere in stilemi, filosofici letterari, o mode repentine, misurato nel disegno, intonato nei colori, consolante nell'illustrazione; Andrea ottenne il suo maggior indice di gradimento in quella fascia della società spagnola più austera e di consolidate opinioni e per converso in quelle napoletane di pari stato ed inclinazione" (De Vito).

Tra i suoi dipinti "laici", alcuni, di elevata qualità, sembrano animati da un'agitazione barocca che raggiunge talune volte un coro da melodramma.

Le sue sante, martiri o non, in sofferenza o in estasi che siano, sono donne vive, senza odore di sacrestia, a volte perfino provocanti nel turgore delle forme e nell'espressione di attesa non solo di sposalizio mistico, «col bel girare degli occhi al cielo» (De Dominici) e con le splendide mani dalle dita affusolate a ricoprire i ridondanti seni.

Il Vaccaro fu artista abile nel dipingere donne, sante che fossero, pervase da una vena di sottile erotismo, d'epidermide dorata, dai capelli bruni o biondi, di una carnalità desiderabile sulle cui forme egli indugiò spesso compiaciuto col suo pennello, a stuzzicare e lusingare il gusto dei committenti, più sensibili a piacevolezze di soggetto, che a recepire il messaggio devozionale che ne era alla base.

Egli si ripeté spesso su due o tre modelli femminili ben scelti, di lusinghiere nudità, che gli servirono a fornire mezze figure di sante martiri a dovizia tutte piacevoli da guardare, percepite con un'affettuosa partecipazione terrena, velata da una punta di erotismo, con i loro capelli d'oro luccicanti, con le morbide mani carnose e affusolate nelle dita, con le loro vesti blu scollate, tanto da mostrare le grazie di una spalla pallida, ma desiderabile. I volti velati da una sottile malinconia e con un caldo languore nei grandi occhi umidi e bruni, che aggiungono qualcosa di più acuto alla sensazione visiva delle carni plasmate con amore e compiacimento. A dimostrazione di questa predilezione per il seno, che lo acclamarono indiscusso specialista del decolté, segnaliamo una serie di suoi dipinti, in gran parte inediti, che hanno come protagonista donne splendide, non in odore di santità.

Una modella ideale è senza dubbio Cleopatra, immortalata mentre si dà la morte con un aspide che le trafigge il capezzolo, come possiamo ammirare in un dipinto (fig. 143) ad ubicazione sconosciuta, la cui foto abbiamo reperito nell'archivio della Fondazione Zeri, che possiamo confrontare con una variante autografa (fig. 144), transitata sul mercato anni fa.

E concludiamo con una *Lucrezia* (fig. 145), un *Cimone e Pero* (fig. 146) e una *Leda con il cigno* (fig. 147), grassottella, ma sensuale.

## I QUADRI PIÙ IMPORTANTI

Tra gli esordi del Vaccaro, ancora avvolti dal mistero, va ricordata, segnalata la prima volta dal Bologna, una *Giuditta ed Oloferne* (fig. 148) di collezione privata napoletana, nella quale le teste della protagonista e della fantesca sono realizzate con grande accuratezza e richiamano a viva voce la lezione del Sellitto, mentre la luce rispetta pienamente il verbo caravaggesco con un'ombra profonda al centro della composizione che lascia scorgere solo alcune parti del volto di Oloferne e la poderosa spada artefice della decollazione.

Coevo dovrebbe essere il *Davide e Golia* (fig. 149), oggi ad ubicazione sconosciuta, con il modellato del giovane eroe delineato con ombre dal sapore battistelliano, ma già addolcite da un influsso di matrice bolognese. Più antico certamente il *Davide con la testa di Golia* (fig. 150), già nella collezione di Roberto Longhi, che lo riteneva eseguito prima del 1625, in una fase di stretta adesione al caravaggismo. “ La costruzione delle forme è condotta infatti con ampie zone d'ombra sulle quali si inserisce la luce che illumina solo pochi particolari, come la mano destra del David poggiata sul tavolo in primo piano, che sotto una leggera pressione è arrossita dai toni bruno rossicci tipici del pittore, o come le dita dell'altra mano del Davide illuminate da tocchi di luce” (Lilia Rocco).

I primi passi del Vaccaro sono ancora oscuri, nonostante il recupero di alcuni dipinti che possono appartenere al momento in cui l'artista si sgancia dalla lezione caravaggesca e comincia a recepire influssi dalle principali correnti pittoriche contemporanee. A questa fase appartengono alcuni lavori pubblicati da Lattuada, come l'*Allegoria dell'amore dormiente* (fig. 151), ispirato in egual misura, come si evince dal cartiglio, alla sensualità di un testo biblico ed alla forza dell'amore divino.

Nel quadro, di cui esistono alcune repliche autografe, una nel museo di Chambery, si può apprezzare il taglio luminoso che proietta sulla figura ombre graduate, ben diverse da quelle classiche di Battistello Caracciolo, punto di riferimento, secondo la critica, della fase tenebrista del pittore.

Un'altra tela interessante è la *Pittura incoronata dall'alloro della fama* (fig. 152), in cui si può recepire l'influsso stanzonesco, che trasforma la composizione, ancora caravaggesca nelle due figure in primo piano, attraverso il gesto elegante della donna ed il volo in diagonale del putto, verso modalità più avanzate, che denunciano una scioltezza di tocco, già foriera di una visione barocca.

Il *San Sebastiano* (fig. 65) conservato nel museo di Capodimonte è ritenuto uno dei capolavori del Vaccaro. Nasce probabilmente per una cappella laterale di una chiesa ed è databile agli anni 1635-40. Già nella collezione del padre Carlo Tito, viene donato dal pittore Edoardo Dalbono al museo partenopeo nel 1907 e nel 1938 viene esposto alla grande mostra su tre secoli di pittura napoletana. Ortolani nel catalogo lo mette in rapporto ad un altro *San Sebastiano* in collezione Rebuffat" anche esso con le zone di luce penetrate di una polpa iberiana fino dar vena di gareggiare in effetti pittorici e non solo pietistici con lo spagnoletto". Lo studioso considerò il Vaccaro "sentimentale volgarizzatore del Reni che vorrà dare un superficiale sapore alla facile lettura".

L'opera raffigura il santo all'apice del suo martirio, con il suo splendido corpo sul quale si agitano forti contrasti tra luci ed ombre. Una nuova lettura ha levigato il corpo del martire, una sorta di "desculturizzazione" di Battistello. L'artista si esprime dandoci una prova del suo proverbiale eclettismo nell'associare sapientemente la ricerca di effetti naturalistici alle languide dolcezze del pennello di Guido Reni.

Nel periodo in cui era attivo il Vaccaro vigevano dei canoni iconografici ben precisi, che rispondevano alle rigide prescrizioni controriformistiche. La richiesta era, nei quadri a carattere devozionale, di composizioni serene ed equilibrate lontane dai forti realismi espressivi ed il pittore seppe indirizzare tutta la sua produzione sacra al soddisfacimento di questi desiderata, come in questo San Sebastiano, dove ben si amalgamano la pacatezza della scena e la sdolcinata bellezza del giovane santo.

Agli inoltrati anni Trenta appartengono due spettacolari *Giuditta con la testa di Oloferne*, una (fig. 153), pubblicata dal De Vito sulla base di una vecchia foto e conservata nel museo del Castello di Opocno e l'altra (fig. 154) a Milano in collezione Koelliker.

Entrambe riprendono la celebre Salomè del Caravaggio, oggi alla National Gallery, dipinta nel corso del secondo soggiorno napoletano. Quasi sovrapponibile la testa recisa, mentre la vecchia fantesca sembra meno inorridita. La luce che dà risalto all'episodio è tra le meglio riuscite del Vaccaro. La Giuditta ha il volto delle donne volitive, con i capelli corvini " la chioma discinta che accompagna il reclinare del capo, allungato l'ovale con la fronte accorciata, grandi gli occhi, fiero lo sguardo, ansimante il respiro, attillato il corpetto raffrenante appena il

lusinghevole seno” (De Vito). Il volto è dolce, la violenza della passione non gli appartiene, sottili modulazioni di luce rendono l’espressione gentile e pacata, come se l’eroina biblica fosse estranea alla drammaticità dell’evento di cui è protagonista. Questi caratteri derivano da una piena adesione del Vaccaro alla lezione del classicismo bolognese, che influenzerà un’intera generazione di pittori napoletani, tra cui Massimo Stanzione e Bernardo Cavallino.

Un *Abramo confortato dagli angeli* (fig. 155), presentato alla mostra *Civiltà del Seicento* a Napoli, dimostra come il Vaccaro abbia saputo amalgamare le varie tendenze artistiche presenti nel viceregno intorno al terzo, quarto decennio del secolo XVII, dalle soluzioni più moderne del Cavallino, sulle quali seppe innestare una cultura caravaggesca, temperata dalle dolcezze bolognesi e dall’influenza vandickiana.

La tela è collocabile intorno al 1635–40, una fase in cui, accanto alle reminiscenze naturalistiche evidenti nella figura di Abramo, di salda compattezza riberiana e fracanzaniana, si affianca l’incedere elegante dei tre angeli di chiara impostazione classicistica alla Guido Reni.

Pittore di qualità discontinua, il Vaccaro alcune volte, come nel *Trionfo di Davide* (fig. 156) conservato a Ginevra nel musée d’art e d’Histoire, seppe produrre dipinti pregevoli per una clientela “paga della propria condizione, attenta al decoro, poco incline a lasciarsi coinvolgere in stilemi filosofici letterari o mode repentine” (De Vito). Una clientela che gradiva la rappresentazione sacra, purché condita di belle ragazze dai corpi graziosi e dagli abiti eleganti e soprattutto discinti.

Il tema del *Trionfo di Davide* viene trattato più volte dal Vaccaro. Tra gli esemplari più noti quello (fig. 157) del museo di Capodimonte, di cui vi è una replica di formato ridotto in collezione privata, uno (fig. 158) transitato a Londra presso Sotheby’s e, splendido quello di Ginevra, nel quale le ragazze ebreie si dispongono a cerchio intorno all’eroe, che guarda orgoglioso la testa del nemico appena abbattuto. Un tripudio di corpi giovani e ben esposti, di abiti variopinti, di strumenti musicali che intonano un inno di ringraziamento al vincitore biblico per antonomasia.

Il quadro va collocato negli anni Quaranta ed il referente più prossimo è senza dubbio il *Baccanale del Prado* eseguito da Massimo Stanzione nel 1635.

Una monumentale architettura alla Codazzi fa da sfondo alla *Morte di Didone* (fig. 159) di una privata raccolta italiana, presentata alla mostra *Ritorno al Barocco* ed esaustivamente commentata nel catalogo da Pacelli, il quale sottolinea come il Vaccaro adoperi, in un gioco di luci dorate, la figura umana nella sua dignità e monumentalità, con l’armigero sulla sinistra che funziona da quinta “umana” che introduce al racconto, basato sul suicidio della regina sotto gli occhi di una donna che assiste pietosa all’evento. Si possono altresì riscontrare stringenti analogie tra le figure di contorno, come le giovani ancelle sulla destra impegnate a danzare nelle loro vesti svolazzanti, le quali ci rammentano le donne del seguito nel *Trionfo di Davide* (fig. 157) del museo di Capodimonte.

A differenza di altre composizioni del pittore, dominate da colori terrosi e brunicci, la tavolozza di questo dipinto è caratterizzata dal blu oltremarino della veste di Didone, reso più squillante dal contrasto con le fiamme che si sprigionano dalla pira, mentre altre tinte vivaci dal verde al giallo, dal roseo al violaceo, trionfano negli abiti delle ancelle.

Altri raffronti vanno istituiti verso la dolce pennellata di Bernardo Cavallino e come fonte ispirativa la *Probativa piscina* affrescata dal Lanfranco sulla controfacciata della chiesa dei

Santi Apostoli o il *Rendimento di grazia dei monaci* di San Martino, eseguito da Micco Spadaro. Tutti fattori che inducono a datare l'opera al principio degli anni Cinquanta.

Il *Battesimo di Cristo* (fig. 136), già presso la Walpole Gallery di Londra, siglato col classico monogramma, per il suo formato nasce senza dubbio per un collezionista privato e può essere datato tra il 1650 ed il 1655, un periodo in cui il Vaccaro, assieme a Ribera ed a Stanzone era tra gli artisti più acclamati del vicereame.

Lo stile del dipinto, improntato ad un classicismo di maniera, ci mostra le qualità eclettiche dell'artista che, gli permettevano di mutare modi pittorici a seconda della committenza, parimenti davano luogo a prestazioni di qualità diseguale, come se il Vaccaro possedesse, alla pari del Giordano, diversi pennelli.

Alla tela in esame va affiancata la *Erodiade che riceve la testa del Battista* (fig. 160) del museo nazionale di La Valletta, la quale, oltre a possedere identiche misure, ripete alcune fisionomie e l'uso delle stesse tonalità di colore. Le figure degli angeli sulla sinistra della tela in esame sono le stesse che compaiono nel *Matrimonio mistico di Santa Caterina* (fig.14) nella chiesa di Santa Maria della Sanità, a dimostrazione dell'uso ripetuto di soggetti che, incontrato il successo, venivano reiterati anche in dipinti eseguiti in periodi lontani cronologicamente.

La *Vergine con Santa Elisabetta e San Giuseppe* (fig. 161) conservato a Napoli nella collezione D'Antonio, ispirato a schemi di serena, contegnosa, classicheggiante devozionalità, è collocabile per affinità stilistiche e fisiognomiche inoppugnabili alle tele site nella chiesa di Santa Maria della Sanità raffiguranti lo *Sposalizio mistico di Santa Caterina d'Alessandria* (fig. 14) e *Gesù che appare a Santa Caterina da Siena* (fig. 15).

Altro termine di riferimento è il *Matrimonio mistico di Santa Caterina* conservato a Grottaglie nella residenza dei padri gesuiti, nel quale il profilo e l'incarnato della santa è identico a quello della Vergine del nostro quadro, che è perciò collocabile intorno al 1660, un periodo in cui Vaccaro all'apice della sua carriera intraprendeva una seconda giovinezza artistica, osannato da una clientela di raffinati collezionisti e pieno di commissioni ecclesiastiche. Egli aveva abbandonato la sua prima maniera oscura e perduta tra le ombre che aveva contraddistinto la sua fase giovanile e, abbracciate le nuove istanze classiciste dei pittori bolognesi, le riproponeva all'attenzione delle nuove generazioni di artisti.

Le due tele del Vaccaro di Santa Maria della Sanità, già lodate dal De Dominicis che apprezzava la sua nuova maniera "mirabilmente migliorata", sono oggi collocabili con esattezza al 1659, grazie alla scoperta della loro polizza di pagamento nell'Archivio storico del Banco di Napoli (Banco del Popolo, m. 354, 1659, partita di ducati 30 estinta il 5 novembre).

La tela in esame oltre alla Vergine, a Santa Elisabetta e San Giuseppe rappresenta anche il Bambino e San Giovanni Battista fanciullo e mostra brani di estrema raffinatezza: dalla levigatissima figura della Vergine in primo piano alla estrema cura prestata nel trattamento dei panneggi delle vesti, impreziosite da un cromatismo attento e sgargiante. Su tutta la composizione aleggia una compostezza di intenti ed una severità morale che incute rispetto all'osservatore e predispone a quella che doveva essere la destinazione originaria del dipinto, un oggetto di devozione privata di qualche ricca o nobile famiglia napoletana. La tela è riproposta con le stesse caratteristiche compositive nella chiesa di Santa Maria in Portico, nella prima cappella a destra, che la critica ritiene eseguita dal figlio Nicola.

Un soggetto simile, una *Sacra Famiglia con San Giovannino* (fig. 162) è conservato nel museo di San Martino nella sezione del Quarto del Priore e probabilmente è quello ricordato dal De

Dominici, che la critica data intorno al 1645–50. Un'altra redazione del dipinto con alcune varianti e di qualità inferiore è conservato nel museo dell'Abbazia di Montevergine. In entrambi si può notare la rielaborazione di uno schema cinquecentesco ed "un'apertura verso forme di enfasi barocca filtrate attraverso l'arte dei bolognesi Reni e Domenichino" (Capobianco).

Da segnalare, con identica iconografia, il dipinto (fig. 163), di elevata qualità, presso l'antiquario Jacques Leegenhock a Parigi.

Tra i dipinti più belli conservati nella quadreria del Pio Monte della Misericordia vi è senza dubbio una *Pietà* firmata (fig. 53), per la quale proponiamo una replica autografa (fig. 53a) sita nella chiesa della Pietà di Casamicciola, che abbiamo pubblicato nel nostro saggio sulle chiese ischitane (Ischia Sacra guida alle chiese, pag. 66–67, Napoli 2005). Commissionata per il duca delle Pesche, è percorsa da reminescenze iberiane, oramai solo formali, attutite a contatto con elementi desunti dalla pittura fiamminga e neo veneta. Impregnata da un palpitante cromatismo, con preziosismi pittorici che sembrano sciogliersi nella luce, la quale, con estrema delicatezza, avvolge pietosamente la figura del Cristo.

Va posta cronologicamente, come giustamente proponeva Raffaello Causa, dopo le altre Pietà eseguite dal Vaccaro ed oggi conservate nel museo Correale di Sorrento, nel museo Diocesano di Napoli (fig. 52), nel museo di Reggio Calabria ed in collezione privata (fig. 140).

Il *Martirio di San Lorenzo* (fig. 73), presentato alla mostra Ritorno al Barocco con scheda a cura di Pacelli, eseguito nella piena maturità dell'artista, può rappresentare degnamente una summa di immagini adoperate nel corso di una lunga carriera.

Vaccaro si era già più volte confrontato con l'iconografia del santo come nel dipinto (fig. 74) già nelle raccolte dell'Iri o in quello (fig. 75) conservato nella cattedrale di Sant'Agata dei Goti, entrambi dipendenti dall'archetipo iberesco, mentre in questo in esame fa ricorso ad un ricco inventario di figure, fisionomie e gestualità, già adoperate in altri quadri, a partire dal sacerdote pagano, che cerca di convincere il santo, il cui volto fracanzaniano richiama il Giuseppe d'Arimatea della *Deposizione di Cristo* (fig. 53) della quadreria del Pio Monte o il *Mosè che fa scaturire l'acqua dalla roccia* di collezione privata, all'aguzzino inginocchiato intento ad accendere il fuoco sotto la graticola, il quale rinvia a tanti altri scherani presenti nei quadri di Andrea e finanche al pastore dell'*Adorazione dei pastori* di collezione Leonetti (fig. 174). La quinta degli armigeri sulla sinistra, di impronta falconiana, non sono dissimili da quelli (figg. 20, 28) che affollano gli affreschi del ciclo di *San Gaetano* in San Paolo Maggiore e soprattutto la spettacolare *Crocifissione* (fig. 179) sita nei depositi dei musei di Berlino. La similitudine che più salta alla vista è quella tra il nerboruto torturatore, intento a portare legna ed il poderoso *San Sebastiano* (fig. 67) già presso la Galleria El Viaducto di Madrid.

Tra i dipinti conservati nel museo di Capodimonte ricordiamo un'*Adorazione del vitello d'oro* (fig. 164) pervenuta in dono nel 1955 dalla collezione Colletta. Un tema iconografico insolito, ricavato dall'Esodo e che fu ripreso in una tela del Poussin, ora in frammenti, a seguito dei danni provocati durante la rivolta di Masaniello del 1647.

La composizione è sapientemente calibrata con al centro il vitello d'oro, mentre i personaggi sono posizionati ai lati, come su un palcoscenico, sullo sfondo è accennato un paesaggio ove si intravedono altre figure. Il quadro può essere datato intorno al 1640, quando più tangibili si manifestano le influenze di Reni, Stanzione e Cavallino, ma la costante reminescenza del linguaggio caravaggesco è palpabile nel taglio della scena e nel vivace contrasto luministico.

Il De Vito ha ravvisato elementi derivati dal Beltrano e dal De Bellis, mentre la Rocco ha sottolineato i caratteri maturi della pittura del Vaccaro, ben espressi nella bellezza delle figure femminili, i colori sobri ed un'accentuazione retorica dei gesti, in particolare delle mani dei personaggi, allungate ed espressive, sempre in evidenza.

Sempre a Capodimonte è esposto un *Transito di San Giuseppe* (fig. 165), già nella collezione dell'avvocato De Santis ed acquistato nel 1917 dalla pinacoteca come Cavallino ad un prezzo ritenuto all'epoca esorbitante da Roberto Longhi, il quale fu anche l'artefice della nuova attribuzione.

Il dipinto costituisce l'inizio della lunga diatriba dei rapporti tra il Cavallino ed il Vaccaro e del reciproco discepolato tra i due, sulla quale la critica ancora si dibatte e per un approfondimento della stessa rinviamo al primo capitolo. Spinosa data il quadro agli inizi degli anni Quaranta, prima della più decisa apertura ad esperienze di matrice vandichiana e riporta il giudizio emesso nel 1938 dall'Ortolani: "ritenuta del Cavallino per la notevole finezza e intensità figurativa, ma pur sempre raggelata alle soglie di quella vera intimità lirica che al Vaccaro era negata".

La più completa descrizione del dipinto la dobbiamo a Stefano Causa: "rispetto ad una fortuna critica piuttosto oscillante, occorre ribadire l'assoluta eccellenza del dipinto nel tracciato maturo dell'artista. L'abilità nell'impaginare la scena, la sospensione drammatica della narrazione, l'orchestrazione teatrale dei gesti sono alcuni degli elementi che ne fanno uno dei vertici della pittura di seconda generazione a Napoli".

A questa fase di intensa espressività sia emotiva che pittorica è da ricondurre un altro quadro conservato a Capodimonte: il *San Francesco in adorazione della croce* (fig. 81), databile alla fine del quarto decennio, il quale rielabora in modo originale una iconografia largamente diffusa nella seconda metà del Cinquecento.

Altre due tele del museo, collocabili al V decennio, ritraggono *Santa Cecilia*, l'una al cembalo (fig. 117), l'altra (fig. 118) alla spinetta. La modella adoperata dal pittore è la stessa ed entrambe le composizioni sono prive di contrasti chiaroscurali, mentre si palpa tangibilmente un influsso del Reni nel patetismo del volto, con i patognomonicocchi rivolti verso l'alto e nell'addolcimento dei toni pittorici. Particolarmente curate sono le mani, molto espressive ed in primo piano. Altre rappresentazioni di *Santa Cecilia* da ricordare sono quella inedita (fig. 116) conservata sotto altra attribuzione nella collezione Pagliara del Suor Orsola Benincasa e quella (fig. 119) molto bella del museo di Belle Arti di Budapest.

Nella *Susanna ed i vecchioni* (fig. 166), già in collezione D'Avalos, si raffigura l'episodio, ripreso dal Vecchio Testamento (Daniele, 13, 1 - 27) nel quale due anziani, dopo aver spiato una fanciulla nuda, cercano di circondarla minacciandola di false accuse; un tema dai risvolti erotico pruriginosi di grande successo e più volte trattato dai pittori. Vaccaro lo trasforma in un insuperato inno alla bellezza muliebre, con la fanciulla, nella sua smagliante nudità, che diventa la protagonista assoluta della scena ed attira gli sguardi vogliosi, non solo dei due vegliardi, ma anche dell'incantato osservatore. Egli rivisita gli esempi del Reni e dello Stanzione, infondendo una vena vandichiana, soprattutto nelle due figure maschili, la cui "stesura liquida e franta ed il tono accademico dell'insieme inducono a collocare cronologicamente il dipinto nel corso degli anni Cinquanta" (Leone de Castris).

Un'altra tela del Vaccaro di grande formato ed identica iconografia viene citata dal Labrot in casa del ricco mercante Pompeo d'Anna nel 1676.

Il *Rinaldo ed Armida* (fig. 167) ripropone il noto passo del XVI canto della Gerusalemme liberata del Tasso, in cui i protagonisti, dopo aver raccolto i fiori, stanno per cogliere il frutto più saporito. Due soldati assistono attoniti al preludio amoroso, mentre una serie di alberi ci lascia intravedere un elegante palazzo.

Nell'inventario dei D'Avalos, antichi proprietari dell'opera, era ritenuto di scuola di Pacecco de Rosa e solo nel 1930 il Quintavalle lo attribuì al Vaccaro, seguito poi da tutti gli altri studiosi, dall'Ortolani alla Commodo Izzo.

Esaustiva la scheda che gli dedica il Leone de Castris nel catalogo della mostra tenutasi nel 1995 sui tesori dell'antica famiglia napoletana e che in parte riportiamo: "Opera del periodo forse migliore dell'attività di Andrea, ben dentro il corso del quinto decennio, in cui gli elementi vandichiani ed il gemellaggio col siciliano Pietro Novelli appaiono assestati in un linguaggio originale e maturo ed in cui i riferimenti locali non si limitano più al solo Stanzione ma anche ad Artemisia Gentileschi e, ben presto al giovane Bernardo Cavallino. Qui nella tela D'Avalos, la materia densa e venata tipica delle altre opere di questi anni, come il *San Gennaro* e la *Santa Teresa* (1642) di Madrid, il *Transito di San Giuseppe* del Purgatorio ad Arco, la *Pietà* del Pio Monte della Misericordia, è posta al servizio di una composizione particolarmente riuscita, basata sul blocco triangolare degli amanti e sulla fuga delle due quinte arboree che guidano lo sguardo in profondità sino al palazzo della maga. Interessante risulta proprio l'ampiezza inusuale di questo sfondo "di paese" e la qualità "specificata" dei fiori di cui è cosparsa l'intera scena non dissimili dalla produzione di un "generista" attivo in quegli anni come Giacomo Recco."

Se ci trasferiamo dal museo di Capodimonte alle sale del Palazzo Reale continuiamo ad incontrare quadri del Vaccaro di grandi dimensioni e di eccelsa qualità, tra questi troneggia superba la *Strage degli innocenti* (fig. 168) eseguita nei primi anni Cinquanta per la Galleria del principe di Cardito, assieme ad un *Orfeo lacerato dalle baccanti* (fig. 170), anche esso attualmente esposto a Palazzo Reale e ad un *Ratto d'Europa*.

L'iconografia, resa celebre dalle tele di Reni e di Poussin, trova a Napoli un notevole riscontro e non vi è pittore che non si sia misurato con essa, da Stanzione a Cavallino, da De Simone a De Rosa, da Scipione Compagno a Micco Spadaro.

Vaccaro introduce sullo sfondo una monumentale architettura alla Codazzi e nelle figure in primo piano si esibisce in una riproposizione del caravaggismo in area napoletana, dai nudi disposti in modo speculare, all'omaggio al *Martirio di San Matteo*, evocato nello scherano in secondo piano sulla destra.

Al dipinto la Causa Picone ha messo in relazione un disegno di una collezione privata, la cui foto è presso la Witt Library di Londra.

Sullo stesso tema segnaliamo un dipinto (fig. 169) conservato a Madrid nella collezione Almodovar, già identificato nel 1965 da Perez Sanchez, nel quale alcune figure riprendono soluzioni formali e compositive del quadro napoletano.

L'*Orfeo e le baccanti* (fig. 170), rappresenta una novità nella pittura del Vaccaro, perché, oltre alla consueta presenza di graziose fanciulle scollacciate dalle vesti fruscianti, sono rappresentati in primo piano una serie di animali di varie specie, a dimostrare la sua abilità nel ritrarre non solo la figura umana.

Stefano Causa, nel definire l'Orfeo il quadro più genovese del Seicento napoletano, descrive con grande accuratezza il dipinto, in cui nove baccanti, armate di lance, frecce e pietre, si

apprestano a tendere un agguato mortale al giovane intento a suonare la musica che gli sarà fatale. La varietà di uccelli nella parte superiore della composizione rappresenta una sorta di ombrello all'affollato giardino zoologico che occupa la parte inferiore: cervi, scimmie, lepri, tacchini, pavoni, criceti, alci, tigri e cammelli, un caravanserraglio che difficilmente potrebbe convivere pacificamente una volta terminata la magia della musica. Un vero e proprio apice dell'animalistica degno del pennello del più abile degli specialisti.

Un terzo dipinto di grosse dimensioni è l'*Incontro di Rachele e Giacobbe* (fig. 171), poco studiato dalla critica, nonostante l'alto livello qualitativo e la novità iconografica in seno alla produzione dell'artista prevalentemente di carattere sacro. A riprova di questa raffinatezza di esecuzione la tela fu pubblicata dalla Percy nel catalogo della mostra su Bernardo Cavallino, come momento di stretta consonanza tra i due artisti.

Il Perez Sanchez collocava l'opera cronologicamente vicina all'*Incontro di Rebecca ed Isacco* (fig. 224) del Prado nella seconda metà della quinta decade ed anche lui, oltre al carattere en plein air delle due composizioni, sottolineava una certa concordanza di intenti tra i due pittori.

Nella quadreria dei Gerolamini è esposta una delle redazioni dell'*Adorazione dei pastori* (fig. 172) che il Vaccaro realizzò dopo essersi cimentato altre due volte sulla medesima iconografia nel dipinto (fig. 173) conservato al Kunsthistorisches di Vienna ed in quello (fig. 174) di altissima qualità di collezione Leonetti.

Il confronto tra la tela in esame e quella appena citata di proprietà privata documenta la ripetitività di schemi collaudati e di gestualità nei personaggi.

Il tema è ricorrente nella pittura di ambito naturalistico e lo stesso Caravaggio lo trattò due volte: nella *Natività* di Messina e nella trafugata *Adorazione dei pastori*, già nell'Oratorio di San Lorenzo a Palermo. Altri due qualificati interpreti del soggetto in area meridionale furono il Ribera ed il Maestro dell'Annuncio ai pastori.

La tela in esame sul ceppo naturalistico di base mostra innesti derivanti dal classicismo bolognese e dalle dolcezze fiamminghe. La vicenda si snoda intorno alla giovanile figura della Madonna che imprime dinamicità alla composizione e gradua la carica sentimentale dei vari personaggi, tra cui spicca il pastore intento a suonare la zampogna, che dona una inedita voce di sapore arcadico.

Un altro dipinto di identico argomento è quello (fig. 175) di collezione napoletana reso noto da Pacelli, collocabile cronologicamente agli anni Quaranta, nel quale si evidenzia la notevole abilità del Vaccaro di recepire le maggiori novità che si affacciavano nell'arte europea dell'epoca, dalla pittura fiamminga alle novità introdotte dal Grechetto, dalla Gentileschi e da Pietro Novelli.

Nel quadro possiamo ammirare la sapiente orchestrazione della composizione piramidale, con la prorompente fisicità del pastore in primo piano, i tangibili contrasti luministici e la dolce poetica degli affetti tra la Vergine ed il Bambino.

L'*Autoritratto* (fig. 176) del Vaccaro, siglato, esposto alla mostra sul ritratto storico, che si tenne nel 1954 ed a Civiltà del Seicento a Napoli, proviene dalla chiesa di San Giovanni Battista delle Monache, sede della Corporazione dei pittori napoletani, fondata nel 1664, di cui Andrea fu il primo Prefetto. Eseguito in quella occasione il dipinto seguì certamente la Corporazione nei suoi spostamenti di sede e raffigura l'artista all'età di circa sessanta anni. Appartiene alla produzione tarda del maestro ed accanto alla fase involutiva della sua arte

mostra un raggiunto benessere economico e sociale dopo una carriera lunga, onorevole e feconda.

Per completezza fisionomica proponiamo altre due immagini del pittore, la prima (fig. 177) ricavata da un testo di Onofrio Giannone, la seconda (fig. 178) da un volume di Giambattista Gennaro Grossi, che lo ritraggono in età più giovane.

Ai primi anni Sessanta va collocata la spettacolare *Crocifissione* (fig. 179) di recente ritrovata da Erich Schleier in una tela arrotolata e conservata insieme ad altre opere di varia provenienza pervenute dopo la seconda guerra mondiale nei depositi del Bole Museum di Berlino.

L'opera, di grandi dimensioni (metri 3 x 6), la cui rappresentazione avrebbe trovato una più felice soluzione in un affresco, è quella descritta dal De Dominici nella confraternita del Santissimo Rosario sita nel convento di San Tommaso d'Aquino e rappresenta una sorta di testamento spirituale ed artistico, in cui è compendiata tutta l'arte del Vaccaro, dall'influenza caravaggesca ai suoi interessi per il nudo e per la lezione classicista, mediata da una sincera adesione ai modi del Lanfranco, palpabile nel gruppo di destra con Giovanni e le donne addolorate. Numerose sono anche le altre suggestioni che si possono apprezzare, dai rapporti con Bernardo Cavallino ai seguaci della bottega falconiana, da Micco Spadaro a Carlo Coppola, che ritengo possano aver collaborato alla stesura del dipinto, soprattutto il secondo, autore di quelle caratteristiche code, una in primo piano, l'altra sullo sfondo, vaporose e ricchissime di crini da arrivare sino a terra, un dettaglio che, per la sua originalità, costituisce una sorta di firma criptata.

Nella collezione di Michele Gargiulo a Napoli è conservato il bozzetto preparatorio (fig. 180) della celebre pala d'altare (fig. 18) raffigurante *La Vergine mentre intercede per le anime del Purgatorio*, già nella chiesa di Santa Maria del Pianto ed oggi esposta nel museo diocesano. (per la storia della competizione con il Giordano ed un commento dell'opera rinviamo a quanto scritto nel capitolo sui dipinti chiesastici).

La qualità del bozzetto è notevole e fissa la parte centrale della composizione, permettendoci di apprezzare pienamente il superamento delle diverse contaminazioni stilistiche in funzione di un linguaggio autonomo e l'uso puntiglioso della luce, in grado con sapienti pennellate di esaltare gesti e fisionomie al punto di far percepire all'osservatore le stesse emozioni.

La *Maddalena penitente* (fig. 181) conservata nel museo del Banco di Napoli, da pochi giorni trasferitosi da Villa Pignatelli a Palazzo Zevallos, costituisce, più che un capolavoro dell'artista, un dipinto problematico ed a mio sommo parere di autografia dubbia.

Il primo ad interessarsene fu Raffaello Causa, il quale, dopo aver pensato al Cavallino, in seguito ritenne che l'autore fosse un suo abile seguace. In seguito Lattuada, nel redigere la scheda del catalogo della raccolta, ipotizzò che la paternità fosse di un artista in grado di penetrare la poetica del Cavallino ed avanzò il nome del Vaccaro, accettato in seguito anche da Spinosa. In precedenza D'Elia nel 1982 aveva identificato in una collezione privata di Presicce in Puglia un'altra versione (fig. 182) del dipinto assegnandola al Cavallino.

Nel 1993, in un'asta Christie's a Londra è poi comparso l'originale (fig. 183) del Cavallino: "un'opera potente, che marca una distanza notevole da Vaccaro in termini emozionali ma anche esecutivi. Non è soltanto la grazia di Cavallino a passare in molte opere del Vaccaro, alla fine degli anni Trenta, è un comune sentire rispetto a molti dei temi attuali sulla scena artistica napoletana del periodo" (Lattuada).

Un dipinto che si colloca nella fase più vicina al Cavallino è il *Santo Stefano* (fig. 83) di collezione privata, nel quale si può apprezzare quello scambio di suggestioni e di ispirazione tra i due pittori. L'alta qualità della tela è palpabile nella fattura delle mani e nei raffinati contrasti cromatici tra il rosso acceso della tunica ed il candido bianco della camicia, tra l'oscurità del fondale ed il tenero incarnato, investito da una luce intensa, mentre il santo volge gli occhi al cielo, come tante altre mezze figure di martiri vaccariane, da cui il De Dominicis coniò la celebre espressione del "dolce mover degli occhi".

Un altro dipinto fondamentale per penetrare i rapporti tra il Vaccaro ed il Cavallino è costituito dalla *Predica di Giona a Ninive* (fig. 184), che, come documentano le fonti, faceva parte di una serie di rametti eseguiti da Bernardo, un tempo in Spagna ed ora divisi tra il Puskin di Mosca, il museo di Fort Worth ed il Getty museum di Malibu, mentre il quarto, appunto del Vaccaro, è rimasto a Madrid al Prado. Una committenza che rappresentò non solo un fecondo scambio di esperienze, ma dovette comportare anche collaborazione e divisione del lavoro, con un ruolo per il Vaccaro, non certo di dipendenza dal più giovane collega, ma di imprenditore ed agente di vendita della stessa produzione cavalliniana.

E possiamo concludere la nostra carrellata segnalando un'opera eseguita in collaborazione col figlio Nicola, un superbo *Eva che tenta Adamo* (fig. 185), un trionfo del nudo, con il corpo muscoloso del nostro progenitore, mentre "la prima donna", opulenta ma sensuale, cerca di convincerlo ad assaggiare il frutto proibito.

### SOGGETTI MITOLOGICI E TESTAMENTARI

Nei soggetti desunti dal Vecchio e Nuovo Testamento il Vaccaro si sentì più libero dalla convenzione e dalla tradizione iconografica e la sua verve fantastica gli permise di realizzare scene complesse come nella *Cacciata dal Paradiso terrestre* (fig. 186), di collezione privata, realizzato in piena fase classicista, dopo la conoscenza della pittura del Grechetto.

Il dipinto può essere posto "per tematica, gusto poetico e temperie arcadica" (De Vito) accanto a due tele attualmente ad ubicazione ignota, anche esse a figure terzine: un *Giudizio di Paride* (fig. 187), esitato in un'asta Finarte proveniente da una raccolta genovese ed un'*Infanzia di Caino ed Abele* (fig. 188), di pregnante ispirazione bucolica, con il pargoletto ancora attaccato al seno materno, Adamo che osserva in un momento di pausa dal lavoro nei campi e Caino già geloso della maggiore attenzione dedicata dalla madre al fratello, sullo sfondo un cielo tempestoso, che sembra presagire la futura tragedia.

Il De Vito aggregava a questo gruppetto di opere anche un'inedita *Ebbrezza di Noè* (fig. 189) "dalla composizione vivace e per elementi naturalistici poco frequenti in opere di Vaccaro", che noi riteniamo di attribuire con maggiore probabilità al De Bellis.

E trovandoci ad espungere dipinti dal catalogo di Andrea pensiamo di escludere anche la *Vergine addolorata* (fig. 190) nella chiesa di San Giovanni Battista ad Angri ed il *David* (fig. 191) già a Torino presso Marco Voena, più vicino ai modi di Van Somer.

La *Resurrezione di Lazzaro* è stata più volte trattata dal Vaccaro spesso raggiungendo apici di qualità eccelsa come nella tela (fig. 192) conservata nel museo d'arte di Indianapolis o già presso l'antiquario Algranti a Milano (fig. 193). In collezione Leonetti a Napoli vi è una ulteriore redazione (fig. 194), che venne esposta nel 1938 alla grande mostra su tre secoli di

pittura napoletana con un'attribuzione al Novelli da parte dell'Ortolani, riveduta in favore di Andrea, prima dal De Vito e poi da Spinosa, che la pone agli inizi degli anni Quaranta, in una fase ancora suggestionata dagli esempi di naturalismo tra Vitale e Ribera, in cui va collocata anche la distrutta tela, già nella pinacoteca di Dresda che raffigura *Gesù tra i redenti del Limbo* (fig. 195).

Lo stesso Gesù compare in un dipinto dal titolo originale: *Pasce oves meas* (fig.196), fatto conoscere da Pacelli ed esposto nel 2009 alla grande mostra Ritorno al Barocco.

Gli apostoli danno l'impressione di essere antichi filosofi, resi con un impasto denso tale da richiamare il pennello non solo di Francesco Fracanzano, ma dello stesso Maestro degli Annunci ai pastori. La luce inonda la figura del Cristo, priva della monumentalità atletica di altri protagonisti di storie sacre del Vaccaro; egli appare un po' smunto come nella *Incredulità di San Tommaso* (fig. 137) di una privata raccolta italiana o nella *Resurrezione* (fig. 139), già presso l'hotel Gallia di Milano.

La tavolozza in cui dominano le tonalità brune e verdastre, richiama le suggestioni neo venete e vandichiane, che influenzarono la pittura napoletana a partire dalla metà degli anni Trenta e suggeriscono una datazione della tela nel quarto decennio del secolo.

Semblanze e postura comuni mostra il Cristo raffigurato nel *Noli me tangere* (fig. 197), fatto conoscere dal De Vito ed entrato nel 2003 nella Galleria Nazionale di Cosenza illustrato dal Prohaska. In seguito hanno commentato la tela la Petrelli e Spinosa, che hanno sottolineato gli influssi del classicismo di Guido Reni e la felice composizione dei suoi modi con la corrente neo veneta di derivazione vandichiana, quando il Vaccaro, superate le fonti naturalistiche imposta i due personaggi con vigore plastico plasmati da una materia cromatica rischiarata e dai toni modulati. Stilisticamente coevi sono la già citata *Incredulità di San Tommaso* (fig. 137), il poderoso *Mosè fa scaturire l'acqua dalla roccia* (fig. 198) e la *Fuga di Loth da Sodoma* (fig. 226), già a Madrid nella collezione Sebastian de Borbon y Braganza.

Il tema dell'*Adorazione dei Magi* si collega strettamente a quella dei pastori che abbiamo trattato in un precedente capitolo. Anche questo soggetto è stato più volte ripetuto dal Vaccaro a partire dal dipinto conservato nel museo di San Martino, fino a quello (fig. 199), spettacolare, del museo di Sydney.

Cronologicamente intermedia ai due può porsi la versione (fig. 200) di una raccolta napoletana, nella quale, in una sorta di rievocazione del manierismo santafediano, spuntano comunque flash caravaggeschi, nella mano del re mago che irrompe dalla tela con la stessa baldanza messa in opera dal Merisi fino all'ultimo pentimento del Martirio di Sant'Orsola. Molto bella è anche quella (fig. 201) conservata a Londra a Chiswich House.

Una rara iconografia biblica trattata dal Vaccaro è il *Giacobbe che carpisce la benedizione di Isacco* (fig. 202), ispirato dall'episodio narrato nella Genesi, nel quale Isacco, ormai cieco, viene ingannato da Rebecca, che gli pone davanti per la benedizione Giacobbe al posto di Esaù, ponendo sul primo un vello di capra per fingere il corpo peloso del secondo. Nell'opera la cromia rischiarata e le luci più dolci sono la palpabile dimostrazione di una fase post caravaggesca. Da notare " la contrapposizione tra l'epidermide consunta e flaccida del volto di Rebecca con quella giovane ed acerba di Giacobbe, mentre nella tensione muscolare della spalla e del braccio del vecchio Isacco sono ravvisabili elementi di origine riberesca desunti attraverso l'esperienza di Hendrick van Somer" (Pacelli).

E rimanendo su Isacco come personaggio descriviamo un classico *Sacrificio* (fig. 203),

conservato nella quadreria del Pio Monte della Misericordia e ricordato in loco dalle principali guide ottocentesche dal Catalani al Chiarini. Opera non eccelsa, caratteristica della fase tarda del pittore entro la metà degli anni Sessanta, in cui egli ritornava su prototipi che avevano riscontrato successo; infatti la testa dell'angelo che trattiene Abramo ricalca quello della Vergine nell'*Adorazione dei pastori* (fig. 172) conservata nella medesima quadreria oratoriana e lo stesso Abramo, estatico e canuto, ricorda sia il Loth e le figlie del Prado, sia il frate dalla barba lanosa presente nella *Comunione di Santa Maria Egiziaca* (fig. 47), nella chiesa omonima, eseguito nel 1668.

La rappresentazione del *Matrimonio mistico di Santa Caterina* è un tema frequentemente trattato con il Bambin Gesù tra le braccia di Maria e vegliato dal padre Giuseppe mentre infila la fede all'anulare della santa a simboleggiare la sua dedizione perpetua alla verginità di e tra i dipinti del Vaccaro ne ricordiamo uno (fig. 111), illustrato dal Pacelli, il quale lo collocò nella piena maturità dell'artista e ne sottolineò l'ispirazione vandichiana mediata dagli esempi del monrealese Pietro Novelli. Non si accorse però che il quadro era una semplice copia di una pala d'altare (fig. 112), di maggiori dimensioni, conservata nella chiesa stabiese del Carmine, fondata nel 1867, per cui proveniente a sua volta da qualche collezione privata. Solo di recente è avvenuta questa scoperta, grazie ad Egidio Valcaccia, che ha pubblicato la tela nel suo libro sui "Tesori sacri nelle chiese di Castellammare di Stabia".

Nei quadri a due figure prevalgono sempre i soggetti sacri, ma quasi sempre le giovani donne espongono un seno dalle forme perfette, come nel *Cristo e la Samaritana* (fig. 204) della collezione Ruggi di Salerno o nel *Cimone e Pero* (fig. 146), siglato, esitato da Blindarte nel 2008 o nel *Marta rimprovera Maria Maddalena* (fig. 205), interpretabile anche come la *Modestia e la vanità*, conservato a Salt Lake City nel Utah Museum of Fine Arts; iconografia trattata anche in maniera casta nella versione (fig. 206) conservata a Mosca nel museo Puskin.

Il Riposo durante la fuga in Egitto è trattato con una vena di intimismo popolaresco in questa composizione (fig. 207) appena sfiorata dalla pittura del Reni, percepibile nell'ovale candido del volto della Vergine che emerge dalle ombre del mantello.

Nell'ambito del tema della *Sacra Famiglia* ne commentiamo una (fig. 208), pienamente vandichiana, nella quale "la poetica degli affetti, nel suo dolce intimismo, è rivelata dal gesto del Bambino che accarezza il cardellino postogli dal padre, in una più moderna interpretazione della celeberrima iconografia raffaellesca" (Pacelli).

Di poco posteriore è questa altra versione (fig. 209) "decisamente più classica nella sua perfezione compositiva in cui il gruppo Madonna, Bambino e San Giovannino si staglia su un fondale neo rinascimentale dando ancor più la suggestione raffaellesca alla Sacra Famiglia. Mentre non si può evitare il ricordo di questa classicità dell'urbinate mediata dal carraccismo reniano vanno altresì riferiti i ricordi naturalistici nel bel volto della giovane Madonna senza aureola ma una ciocca di capelli che rompe il rigore formale dell'ideale classico riportando un brano di quotidiana ferialità sottolineata da giochi di luce anche essi appoggiati in maniera del tutto naturale" (Pacelli).

Medesima iconografia si ripete in altri due dipinti (figg. 210, 211) molto belli ad ubicazione ignota.

Dopo aver proposto una *Visitazione* (fig. 212) ed una *Vergine annunciata* (fig. 213) segnaliamo una splendida *Madonna del Rosario* (fig. 214), appartenente alla collezione del più grande esperto di pittura napoletana di tutti i tempi: Raffaello Causa ed una languida *Madonna col*

*Bambino* (fig. 215) di una raccolta di Reggio Emilia.

Concludiamo con due pale d'altare conservate in Puglia, la prima (fig. 216) a Barletta e la seconda (fig. 217) a Vico del Gargano.

Ad eccezione della *Resurrezione di Lazzaro*, della quale abbiamo visto alcuni esempi, rara è la rappresentazione di miracoli. Ne abbiamo rintracciato uno (fig. 218) interessante in una privata raccolta milanese.

## LE COMMITTENZE IN SPAGNA

La produzione del Vaccaro conservata nei musei e nelle collezioni private spagnole è notevole ed in parte è ancora da identificare; non per niente abbiamo più volte accennato che all'epoca era il pittore napoletano più esportato.

Comenteremo una decina di dipinti, e tra i tanti lavori pervenuti da Napoli del Nostro, mostriamo questo notevole *Cristo e l'Angelo* (fig. 219), siglato, conservato dal 1669 nella chiesa del convento delle Carmelitane Scalze di S. Maria di Loreto, vicino Salamanca, mentre riteniamo, dopo lunga riflessione, di espungere dal catalogo dell'artista la originale *Battaglia di donne* (fig. 220) del museo del Prado, attribuita ad Andrea dal Perez Sanchez e che viceversa è di un autore romano, probabilmente il Romanelli. La tela prende ispirazione dall'analogo soggetto del Ribera eseguito nel 1636 e anche esso conservato al Prado.

Tra le opere più antiche la *Visione del collare di Santa Teresa* (fig. 221) conservata presso l'Accademia di San Fernando a Madrid, firmata per esteso "Andrea Vaccarius F. 1642", un'opera di notevole impegno, frutto di una importante commissione; apparteneva infatti all'Almirante di Castiglia ed era conservata a Madrid nel convento di San Pascal. Si tratta della prima importante commissione, un imprimatur di gusto e stile che spiega in buona parte il successo della sua opera in terra iberica.

Provenienti dalle collezioni del re, al Prado, sono conservati un'*Apoteosi di San Gennaro* (fig. 222) ed un'*Estasi di Santa Rosalia* (fig. 123), i due santi più venerati del viceregno, per i quali Andrea sembra aver profuso il meglio della sua abilità ed una grande attenzione alla definizione dei dettagli, a differenza della più modesta fattura della *Santa Teresa d'Avila assistita dagli angeli* (fig. 223) del museo di Valencia, una figura particolarmente venerata in Spagna.

Sempre al Prado si possono ammirare uno straordinario *Incontro di Isacco e Rebecca* (fig. 224), un tripudio di colori squillanti raro nella tavolozza di Andrea, che predilige toni cupi e terrosi come nella *Maddalena penitente* (fig. 100).

Nell'Accademia di San Ferdinando sono visibili altre due sante: una *Santa Lucia trascinata dal toro* (fig. 120) ed un *San Paolo che visita in carcere Sant'Agata* (fig. 95).

All'Escorial vi è una *Famiglia di Loth* (fig. 225), mentre il noto personaggio biblico in compagnia delle figlie tentatrici, mentre lasciano Sodoma (fig. 226), si trova a Madrid nella collezione Sebastian de Borbon y Braganza. In collezione privata a Barcellona un'altra variante (fig. 227) del noto tema biblico.

Delle otto *Storie della vita di San Gaetano* visibili tra i finestroni della chiesa di San Paolo Maggiore (per la cui trattazione rinviamo a quanto detto nel capitolo sui dipinti chiesastici) esistono 10 tele (figg. da 27 a 36), già note al Celano, divise tra il Prado ed il Palazzo Reale di

Madrid, che fungevano da bozzetto preparatorio da porre alla scelta dei padri teatini e sono, a meno di dettagli trascurabili, del tutto identiche agli affreschi attualmente in sede.

Concludiamo con le quattro tele raffiguranti *Storie di Tobia* (figg. 228, 229, 230, 231), di altissima qualità, improntate ad un classicismo con armoniose e ritmiche sequenze scenografiche, alcune siglate, eseguite nel 1667 e conservate a Barcellona nel museo Nacional d'Art de Catalunya. Esse facevano parte di una serie più ampia in parte dispersa o collocata in raccolte private (figg. 232, 233, 234, 235).

## LA GRAFICA

Il capitolo della grafica di Andrea Vaccaro è ancora tutto da scrivere; infatti, a fronte di una produzione di dipinti considerevole e seconda solo a quella di Luca Giordano, i disegni assegnati con certezza al Nostro si possono contare sulle dita di una sola mano, nonostante, annessa alla Congregazione dei pittori che si riuniva nella cappella della Sciabica nel chiostro del Gesù Nuovo, della quale Andrea era prefetto, vi era l'Accademia del nudo, fondata secondo il De Dominicis proprio dal Vaccaro "per insegnamento dei giovani e per studio dei professori", una feconda palestra in cui senza dubbio si partiva dal disegno per arrivare poi a padroneggiare i colori.

Alla mostra Civiltà del Seicento fu presentato da John Stock un *Ercole ed Onfale* (fig. 236), già nella collezione Mariette ed oggi conservato a Londra presso il Courtauld Institute.

Il foglio disegnato con la punta del pennello in inchiostro scuro e tonalità di acquerello grigio, rialzato di biacca era stato già illustrato dal Vitzthum, il quale aveva sottolineato come esso fosse stato realizzato con la stessa tecnica di altri due lavori del Vaccaro: un *San Gennaro intercedente durante l'eruzione del Vesuvio* (fig. 237) a New York presso il Cooper Hewitt Museum ed una *Susanna ed i vecchioni* (fig. 238), già nella raccolta Grahl ed esitata nel 1929 nella vendita Geiger, oggi ad ubicazione sconosciuta e recante una scritta "And a Vachare fecit".

A questo esiguo gruppo ci sentiamo di aggiungere un *San Gennaro* (fig. 239) conservato al museo di San Martino, firmato "A. Vaccaro", nonostante la Picone leggesse "N", un disegno realizzato a matita, inchiostro ed acquerello su carta, già assegnato ad Andrea dall'Ortolani e due fogli segnalati da Stefano Causa, uno (fig. 240) preparatorio della *Madonna del Rosario* (fig. 214) della sua collezione di famiglia e l'altro (fig. 241) eseguito per un Putto (fig. 131), forse un *San Giovannino* conservato nel museo di Belle Arti di Buenos Aires.

Per il momento dobbiamo fermarci qui, concludendo che lo stile e la tecnica dell'artista è lungi dall'essere sicuramente stabilita, mentre i disegni brevemente illustrati sono inequivocabilmente eseguiti dalla stessa mano (identica cosa affermava il Vitzthum oltre 40 anni fa).

## BIBLIOGRAFIA

La bibliografia su Andrea Vaccaro è poco meno che sterminata, non vi è libro di storia dell'arte, dedicato al Seicento napoletano, che non lo citi, per cui, oltre a segnalare oltre 300 voci bibliografiche, abbiamo indicato con un asterisco i lavori più significativi, indispensabili da consultare per una conoscenza approfondita dell'artista.

- Celano C. – Notizie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli, III, pag. 90 – Napoli 1692
- Parrino D. A. – Napoli città nobilissima, antica e fedelissima, esposta agli occhi ed alla mente dei curiosi, pag. 185 - Napoli 1700
- Parrino D. A. – Nuova guida de' forestieri, pag. 160 – Napoli 1725
- Giannone O. – Giunte alle vite de' pittori napoletani, pag. 125 – Napoli 1773
- Sigismondo G. – Descrizione della città di Napoli e suoi borghi, I, pag. 279 – Napoli 1788-89
- Galanti G. M. – Breve descrizione della città di Napoli e del suo contorno, pag. 196 – Napoli 1792
- Giustiniani L. – Guida per lo Real museo borbonico, pag. 176 – Napoli 1822
- Grossi G. G. – Andrea Vaccaro, in Biografia degli uomini illustri del regno di Napoli, ornata de loro rispettivi ritratti, compilata da diversi letterati nazionali, VIII, pag. 55 – 56 – Napoli 1822
- AA. VV. – Guida del Real museo borbonico, pag. 2 , num. 24 – Napoli 1827
- Perrino M. – Dettaglio di quanto è relativo alla città di Napoli, pag. 150, num. 3 – Napoli 1830
- Pagano G. – Guida per le gallerie dei quadri del Museo Reale Borbonico, pag. 6 – 18, num. 21 – 34 – Napoli 1831
- D'Afflitto L. – Guida per i curiosi ed i viaggiatori che vengono alla città di Napoli, II, pag. 173 – Napoli 1834
- Michel B. – Musee Royal Bourbon, pag. 117 – 124, num. 34 – 121 – Napoli 1837
- D'Aloe S. – Guide pour la Galerie des tableaux du musee Bourbon, pag. 31, num. 162 – 164 – Napoli 1843
- De Dominicis B. – Vita di Andrea Vaccaro e dei suoi discepoli, in Vite dei pittori, scultori ed architetti napoletani, vol. III, pag. 322 seg. – Napoli 1844
- Catalani L. – Le chiese di Napoli. Descrizione storico ed artistica, I, pag. 79 – 159 – Napoli 1845-53
- Quaranta B. – Le Mistagogue. Guide generale du muese Royal Bourbon, pag. 162 – 172, num. 164 – Napoli 1848
- Tufari R. – La Certosa di San Martino in Napoli. Descrizione storica e artistica, pag. 111 – Napoli 1854
- D'Ambra R. – de Lauzieres A. – Descrizione della città di Napoli e delle sue vicinanze divisa in XXX giornate, I, pag. 631, num. 172 – Napoli 1855
- Gargiulo C. – Cenni storici e descrittivi del museo nazionale..., pag. 56 – Napoli 1864
- Novelli A. – Guida della città di Napoli e contorni, pag. 185 – Napoli 1870
- Polizzi L. – Guida della città di Napoli e contorni, pag. 403 – Napoli 1872
- Meli G. – La pinacoteca del museo di Palermo, pag. 15 – Palermo 1873
- Fiorelli G. – Del museo nazionale di Napoli, pag. 40 – 43, num. 3 – 56 – Napoli 1873
- Monaco D. – Guida generale del museo nazionale di Napoli, pag. 239, num. 4 – Napoli 1878
- Dalbono C. T. – Ritorni sull'arte antica napoletana, pag. 43 e da 50 a 53 – Napoli 1878
- Filangieri di Satriano – Documenti per la storia, le arti e le industrie napoletane, VI, pag. da 497 a 500 – Napoli 1883-91
- Faraglia N. F. – Le memorie degli artisti napoletani pubblicate da Raimondo De Dominicis, in Archivio storico per le province napoletane, VIII, pag. 83 – 110 – da pag. 259 a 286 – Napoli 1883
- Bonazzi F. – Dei vari autori di alcuni dipinti della chiesa di S. Maria della Sapienza, in Archivio storico per le province napoletane, XIII, pag. da 119 a 129 – Napoli 1888

- Migliozzi A. – Nuova guida generale del museo nazionale di Capodimonte, pag. 108 – 112 – 206, num. 3 – 22 – 60 – Napoli 1889
- Dalbono C. T. – Guida di Napoli e dintorni, pag. 469 – 471 – Napoli 1891
- Faraglia N. F. – Notizie di alcuni artisti che lavorarono nella chiesa di San Martino sopra Napoli, in Archivio storico per le province napoletane, XVIII, pag. da 657 a 678 – Napoli 1892
- Ceci G. – I Miracoli, in Napoli nobilissima, IV, pag. da 17 a 20 – Napoli 1895
- Ceci G. – La corporazione dei pittori, in Napoli nobilissima, VII, pag. da 8 a 13 – Napoli 1898
- Filangieri Di Candida A. – La Galleria Nazionale di Napoli, pag. 250 - 260 – Napoli 1902
- Ceci G. – Il primo critico del De Dominicis, in Archivio storico per le province napoletane, pag. 635 – 636 – Napoli 1908
- Bartolotta S. – La Galleria nazionale di Napoli e il suo riordinamento, in La Scintilla, pag. 256 – Napoli 1908
- Ceci G. – La storia dell'arte napoletana di Onofrio Giannone. Brani inediti accompagnata dalla riproduzione di XLV ritratti d'artisti, pag. 26, pl. VII, num. 26 – Napoli 1909
- Rolfs W. – Geshichte der Malerei Neapels, pag. 263 - 264 – Lipsia 1910
- De Rinaldis A. – Guida illustrata del museo nazionale di Napoli. Parte seconda: Pinacoteca, pag. 327 - 345 – 412 – 413, num. 263 – 390 – Napoli 1911
- D'Addosio G. – Documenti inediti di artisti napoletani del XVI e XVII secolo dalle polizze dei banchi, in Archivio storico per le province napoletane, XXXVIII, pag. da 36 a 72, da 232 a 259, da 483 a 524, da 578 a 610 – Napoli 1913
- Borzelli A. – Un inventario dei quadri del Quarto del Priore alla Certosa di San Martino – Napoli 1913
- De Rinaldis A. – Bernardo Cavallino ed alcuni suoi nuovi quadri, in Rassegna d'Arte, XVII, pag. 182 – Napoli 1917
- Longhi R. – Recensione di A. De Rinaldis" Bernardo Cavallino ed alcuni suoi nuovi quadri", in L'arte, XXI, pag. 142 – 1918
- Gamba C. – Su un dipinto di Bernardo Cavallino, in Bollettino d'arte, XIII, suppl. num. 1, pag. 30 – 31 – 1919
- Ceci G. – Sculture e dipinti nella chiesa di S. Maria della Sanità, in Napoli nobilissima, II s, I, , pag. da 94 a 97 – Napoli 1920
- Sestieri E. – Cenni sullo svolgimento dell'arte di Bernardo Cavallino, in L'Arte, XXIII, pag 246 – 1920
- De Rinaldis A. – Bernardo Cavallino ed alcuni suoi quadri inediti, in Napoli nobilissima, n.s. I, pag. da 1 a 7 e da 56 a 59 – Napoli 1920
- De Rinaldis A. – Notizie ed osservazioni. Quadri di Andrea Vaccaro, in Napoli nobilissima, n. s, II, pag. 159 – Napoli 1921
- Maggiore D. – Napoli e la Campania. Guida storica, pratica, artistica, pag. 259 – 260, num. 10 – 14 – Napoli 1922
- Tarchiani N. (a cura di) – Mostra della pittura italiana del Seicento e del Settecento, pag. 186 – 296, num. 102.9 – Firenze 1922
- Voss H. – Forschungen uber Italianische Malerei des 16 – 18..., in Kunstchronik, n.s., XXXIV, pag. 511 – 1922 – 23
- Borenus T. – Veermer's Master, in The Burlington Magazine, XLII, pag. 37 – 38 – 1923
- Marangoni M. – Un Domenichino di meno ed un Vaccaro di più, in Bollettino d'Arte, II s, III, pag. da 228 a 233 – 1923 – 24
- Nugent M. – Alla mostra della pittura italiana del '600 e del '700. Note ed impressioni, II, pag. 128 – 129 – 130 – San Casciano Val di Pesa 1925 – 30
- Bertarelli L. V. – Napoli e dintorni, pag. 142 – 261 - 262, num. 282 – 307 – 310 – Milano 1927
- De Rinaldis A. – Pinacoteca del museo nazionale di Napoli, nuova edizione, pag. 345 – Napoli 1928

De Rinaldis A. – in Enciclopedia italiana (ad vocem), XXXIV, pag. 872 – 1929 – 39

Quintavalle A. O. – La pinacoteca del museo nazionale di Napoli, pag. 31 – Napoli 1932

Frangipane A. – Inventario degli oggetti d'arte in Italia. Calabria, pag. 19 – Roma 1933

De Rinaldis A. – in Enciclopedia Italiana Rizzoli, XXXIV, pag. 872 (ad vocem) – Milano 1937

\*Ortolani S. – Mostra della pittura napoletana dei secoli XVII – XVIII – XIX (catalogo della mostra), pag. 48 – 52 – Napoli 1938

Ortolani S. – La pittura napoletana dal Sei all'Ottocento, in Emporium, XLIV, pag. da 173 a 192 – Napoli 1938

Carli E. – Segnalazioni di pittura napoletana, in l'Arte, XLI, pag. 261 – 1938

Ortolani S. – in Thieme – Becker, (ad vocem), XXXIV, pag. 25 – 26 - 27 – Lipsia 1940

Morisani O. (a cura di) – Le giunte di Onofrio Giannone sulle Vite de pittori napoletani, MS. CA. 1768–1773, pag. 125 – Napoli 1941

Prota Giurleo U. – Errata corrige. La doppia vita di Andrea Vaccaro e la sua vera data di nascita, in Roma, 295, 1 dicembre 1950

Filangieri R. – Il codice miniato della Confraternita di Santa Marta in Napoli, pag. 5 – Napoli 1950

Golzio V. – Il Seicento e il Settecento, pag. 539 – Torino 1950

Prota Giurleo U. – Un complesso familiare di artisti napoletani del secolo XVII, in Napoli rivista municipale, LXXVII, 7 – 8 , pag. da 19 a 32 – Napoli 1951

\*Commodo Izzo M. – Andrea Vaccaro pittore (1604 – 1670) – Napoli 1951

Prota Giurleo U. – Pittori napoletani del Seicento, pag. da 161 a 164 – Napoli 1952

Doria G. – Bologna F. – Mostra del ritratto storico napoletano, pag. 29 – 30, num. 34 – Napoli 1954

Strazzullo F. – Documenti inediti per la storia dell'arte a Napoli, in Il Fuidoro – Napoli 1955

Molajoli B. – Notizie su Capodimonte, pag. 75 - 76 – Napoli 1957

Nicolini F. – Notizie tratte dai giornali copia polizze degli antichi banchi napoletani intorno al periodo della rivoluzione 1647–48 – Napoli 1957

Causa R. – La pittura napoletana dal XV al XIX secolo, pag. 44 – Bergamo 1957

Bologna F. – Francesco Solimena, pag. 19 – 24 – Napoli 1958

Praijatelj K. – Due dipinti di Andrea Vaccaro a Ragusa (Dubrovnik), in Commentari, IX, pag. 270 – 271 – 272 - 1958

Gaya Nuno J. – Crea E. – La pittura italiana al Prado, tav. XXXVI – Firenze 1961

Acton F. – Il museo civico Gaetano Filangieri di Napoli. Catalogo delle collezioni, pag. 27 – Napoli 1961

Engass R. – Neapolitan Seicento in Sarasota, in The Burlinghton Magazine, CIII, pag. 199 – 200 – 1961

Watherhouse T. – Neapolitan Baroque and Rococo painting (catalogo della mostra), num. 20 – Barnard Castle 1962

Strazzullo F. – La corporazione dei pittori napoletani – Napoli 1962

Strazzullo F. – Postille alla Guida sacra della città di Napoli, in Asprenas, IX, pag. 196 – Napoli 1962

\*Perez Sanchez A.E. – Pintura italiana del siglo XVII en Espana, pag. da 461 a 476 – Madrid 1965

Strazzullo F. – Documenti per la chiesa di S. Maria del Pianto, in Napoli nobilissima, III s, IV, pag. 222 – 223 – 224 – 225 – Napoli 1965

Testori G. (a cura di) – 33 opere del Seicento, Manzoni galleria d'arte, num. 18 – Milano 1967

Causa R. – Opere d'arte nel Pio Monte della Misericordia, pag. 105, num. 81, tav. XIX – Napoli 1970

Lorente M. – Prado. Madrid. II, tav. 226 – 227 – Novara 1970

Vitzthum W. – Il barocco a Napoli e nell'Italia meridionale, tav. VIII, – Napoli 1971

Boschetto A. – La collezione Roberto Longhi, num. 76 – Firenze 1971

Wittkower R. – Arte e architettura in Italia, pag. 298 – 1972

\*Causa R. – La pittura del Seicento a Napoli dal naturalismo al barocco, in Storia di Napoli, vol. V, tomo 2, pag. 946 – 948 – Napoli 1972

AA. VV. – Secolul de aur al picturii napoletane (catalogo della mostra) – Bucarest 1972

AA. VV. – Il secolo d'oro della pittura napoletana (catalogo della mostra), num. 47 – Napoli 1972

AA. VV. – Dizionario enciclopedico Bolaffi dei pittori e degli incisori italiani dall'XI al XX secolo, XI, pag. 216 – Torino 1972-76

Causa R. – La Certosa di San Martino, pag. 65, tav. XLIII – Cava de' Tirreni 1973/56.

Marini M. – Pittori a Napoli 1620 – 1656. Contributi e schede, pag. 126 – Roma 1974

Pigler A. – Barockthemen. Eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des XVII und XVIII Jahrhunderts, pag. 131, tav. 144 – Budapest 1974

Rodinò di Miglione M. G. – Notizie sulla quadreria del Pio Monte della Misericordia in Napoli, tav. XII – Napoli 1975

Carughi U. – Il patrimonio pittorico, in *L'Arciconfraternita della SS. Trinità dei Pellegrini*, pag. 122 – 212, nota 71 – Napoli 1976

AA. VV. – Guida del Touring club, pag. 236 – 1976

Vasseur D. – Lamentation over the dead Christ by Andrea Vaccaro, in *Bulletin Chicago*, 71, pag. da 14 a 17 – 1977

Pacelli V. – Le Arti visive dal Cinquecento al Settecento, in *Campania*, pag. 387 – Napoli 1978

Spinosa N. – L'opera completa del Ribera, pag. 113 – Milano 1978

Spinosa N. – Ciavolino N. – Santa Maria della Sanità. La chiesa e le catacombe, pag. 64, fig. 23 – Napoli 1979

De Filippis F. (a cura di) – Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani di Bernardo De Dominici, pag. da 131 a 134 – Napoli 1980

D'Elia M. – in *La Puglia tra Barocco e Rococò, La pittura Barocca* pag. 191 – 248, tav. 217 – 218 – Bari 1982

Nappi E. – La chiesa di S. Maria dei Miracoli, in *Napoli nobilissima*, III s, XXI, pag. da 196 a 218 – Napoli 1982

Nappi M.R. – in *La pittura napoletana dal Caravaggio a Luca Giordano* (catalogo della mostra), pag. 280 – 281 – fig. 161 – 1982

Nappi M.R. – in *Painting in Naples from Caravaggio to Luca Giordano* (catalogo della mostra), pag. 261 – 262 – fig. 161 – Londra 1982

Causa R. – Le collezioni del museo di Capodimonte, pag. 151 – Milano 1982

Strazzullo F. – La quadreria del Quarto del Priore nella Certosa di San Martino a Napoli, in *Atti dell'Accademia Pontaniana*, n.s. ,XXXII, pag. da 227 a 251 – Napoli 1983

De Maio R. – Pittura e Controriforma a Napoli, fig. 56 – Roma 1983

Capobianco F. – La Certosa di San Martino, pag. 33 – Napoli 1984

Pasculli Ferrara M. – Pittura napoletana in Puglia II, in *Seicento napoletano. Arte, costume e ambiente*, pag. da 244 a 272 e 536 – 537, nota 74 – Milano 1984

\*Pacelli V. – in *Civiltà del Seicento a Napoli*(catalogo della mostra), I, pag. 179 – 180 e da 488 a 493 – Napoli 1984

Ruotolo R. – Aspetti del collezionismo napoletano del Seicento, in *Civiltà del Seicento a Napoli* (catalogo della mostra), I, pag. 41 - 42 – Napoli 1984

Stock J. – in *Civiltà del Seicento a Napoli*(catalogo della mostra), II, pag. 138 – Napoli 1984

Lattuada R. – in *Il patrimonio artistico del Banco di Napoli*, pag. da 52 a 57 – Napoli 1984

\*Spinosa N. - *La pittura italiana del '600*, num. da 831 a 855 – Milano 1984

De Vito G. – Ritrovamenti e precisazioni a seguito della prima edizione della mostra del '600 napoletano, in *Ricerche sul '600 napoletano*, pag. 14 – 15 – Milano 1984

Fittipaldi T. – Il Quarto del Priore e le sezioni storico artistiche nella Certosa di San Martino di Napoli, in *Arte cristiana*, LXXII, pag. 284 – Napoli 1984

Pingitore T. – Aspetti della pittura del Seicento napoletano. Una tela di San Gennaro opera di Andrea Vaccaro a Luzzi, in *Brutium*, LXIV, pag 121 – 13 – 14 – 1985

\*Perez Sanchez A. E. – *Pittura napoletana de Caravaggio a Giordano (catalogo della mostra)*, pag. da 318 a 343, num. da 139 a 153 – Madrid 1985

Galante L. – Note in margine al “Seicento napoletano”, in *Ricerche sul '600 napoletano*, pag. 63 – 64 – 74, fig. 51 – Milano 1985

Middione R. – Navarro F. – *A Napolyi festeszet aranykora XVII – XVIII szdad*, pag. 119 – num. 70 – Napoli 1985

Galante A. – *Guida sacra della città di Napoli (riedizione critica a cura di Nicola Spinosa) ad vocem* – Napoli 1985

Spinosa N. – in *Bernardo Cavallino (catalogo della mostra)*, pag. 199 – 200 - 201 – Napoli 1985

Percy A. – in *Bernardo Cavallino (catalogo della mostra)*, pag. 77, fig. 36 – Napoli 1985

Leone de Castris P. – Middione R. – *La Quadreria dei Girolamini*, pag. 104 – 105 – 188 – Napoli 1986

Causa Picone M. – in *Il Palazzo Reale di Napoli*, pag. 68 - 75, fig. 75 – 76 – 77 – Napoli 1986

Andrisani G. – *Il seicento napoletano. Riflessioni sulle mostre del 1985 e relativa iconografia francescana*, pag. 11 – 112 – Gaeta 1986

Capobianco F. – *Il Quarto del Priore*, pag. 90 – 91, fig. 53 – 54 – 55 – Napoli 1986

Ruotolo R. – *Artisti, dottori e mercanti napoletani del secondo Seicento*, in *Ricerche sul '600 napoletano*, pag. da 179 a 181 – Milano 1987

Pacelli V. – *L'ideologia del potere nella ritrattistica napoletana del Seicento*, in *Bollettino del Centro di studi vichiani*, XVI, pag. 232, fig. 28 – Napoli 1987

Delfino A. – *Documenti inediti per alcuni pittori napoletani del'600*, in *Ricerche sul '600 napoletano*, pag. da 57 a 62 – Milano 1988

Novelli Radice M. - *Andrea de Lione frescante ed ipotesi sulla sua bottega*, in *Napoli nobilissima*, IV s, XXVII, pag 52, nota 25 – Napoli 1988

Ruotolo R. – *Documenti sulla chiesa di San Paolo Maggiore*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Raffaello Causa*, pag. da 297 a 304 – Napoli 1988

Prohaska W. – *Guido Reni e la pittura napoletana del Seicento*, in *Guido Reni e l'Europa. Fama e fortuna (catalogo della mostra)*, pag. da 674 a 677 – Bologna 1988

De Lavergnee B. – Volle N. – *Repertoire des peintures italiannes du XVII siecle. Musees de France*, pag. 335 - Parigi 1988

De Lavergnee B. – *Seicento. Le siecle de Caravage dans les collections francaises* pag. 368 – Parigi 1988

Fiorillo C. – *Nicola Vaccaro a Calvizzano*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Raffaello Causa*, pag. 265 – 272, nota 4 – Napoli 1988

Pacelli V. – *Pittura settecentesca a Montevergine e Loreto*, in *Insedimenti verginiani in Irpinia. Il Boleto Montevergine Loreto*, tav. 70 – Cava de' Tirreni 1988

Lattuada R. – *Il Barocco a Napoli ed in Campania* – Napoli 1988

Fittipaldi T. – *Inediti del Seicento nella quadreria del Quarto del Priore nella Certosa di San Martino di Napoli*, in *Arte Cristiana*, LXXVV, pag. 356 – Napoli 1988

De Lavergnee B. – in *Seicento le siecle de Caravage dans les collections francaises (catalogo della mostra)*, pag. 368 – 369, scheda 151 – Parigi 1988- 89

Spinosa N. – *La pittura del Seicento nell'Italia meridionale*, in *La pittura in Italia. Il Seicento*, pag. 482 e passim – Milano 1989

Nappi E. – *Giovan Giacomo Conforto e la chiesa di S. Maria della Sapienza*, in *Ricerche sul '600 napoletano. Saggi e documenti per la storia dell'arte*, pag. da 113 a 134 – Milano 1989

Contini R. – *La pittura del Seicento ad Arezzo e nel territorio aretino*, pag. 359, fig. 529, in *La pittura italiana. Il Seicento*, vol. 1 – Milano 1989

Spinosa A. – in *La pittura in Italia. Il Seicento*, pag. 907 – Milano 1989

Barbone Pugliese N. – *Proposte per Giacomo Farelli e Nicola Vaccaro*, in *Napoli nobilissima*, IV s, XXVIII, pag. 26 – Napoli 1989

Abbate V. – *Pittori del Seicento a Palazzo Abatellis*, pag. da 162 a 165, num. 27 – Palermo 1990

Corsini P. – *Important old master paintings*, pag. 81, fig. 16 – 1990

Ferrari O. – *Bozzetti italiani dal Manierismo al Barocco*, pag. 57 – 251 – 252 – 254 – Napoli 1990

Di Maggio P. – *Opere d'arte nel Palazzo Arcivescovile di Napoli*, da pag. 68 a 71 – Napoli 1990

Valentino G. – *Itinerari d'arte*, pag. 20 – Catanzaro 1990

Pagano D. M. – in *Opere d'arte nel Palazzo Arcivescovile di Napoli*, pag. 68 – 69 – 70 – 71 – Napoli 1990

Leone de Castris P. – in *Opere d'arte nel Palazzo Arcivescovile di Napoli*, pag. 60 – 61 – 62 – Napoli 1990

\*Bologna F. – *Battistello Caracciolo e il primo naturalismo a Napoli (catalogo della mostra)*, pag. 154, fig. 130 – 131 – 132 – 133 - Napoli 1991

Rocco L. – in *Battistello Caracciolo e il primo naturalismo a Napoli (catalogo della mostra)* schede 2.66 - 2.67 – 2.68 – 2.69 – 2.70 – Napoli 1991

Labrot G. – *Collection of paintings in Naples 1600 – 1700*, pag. 560 – 572 – Monaco 1992

Willette T. – Schutze S. – Massimo Stanzione. *L'opera completa*, pag. 128 – 129 – 149 – Napoli 1992

\*Nappi E. – *Ricerche sul '600 napoletano. Catalogo delle pubblicazioni editate dal 1883 ed il 1990 pagate tramite gli antichi banchi pubblici napoletani*, pag. 109 – 110 – Milano 1992

Nyerges E. – *L'Europa della pittura nel XVII secolo. 80 capolavori dai musei ungheresi (catalogo della mostra)*, pag. da 147 a 150, num. 56 – Milano 1993

Utili M. – in *Spinosa N. (a cura di) – Museo Nazionale di Capodimonte* – Napoli 1994

Fittipaldi T. (a cura di) – *Il museo di San Martino di Napoli*, pag. 54 – Napoli 1995

Capobianco F. – in *Napoli sacra*, pag. 817 - 819, fig. 149 – Napoli 1993 – 1997

Ruotolo R. – in *Napoli sacra*, pag. 185(come Enrico de Somer), 212 – 213 – 419, fig. 98 – 104 – Napoli 1993–97

Di Mauro L. – in *Napoli sacra*, pag. 434 – 435 – 436 – 442 – 926 – Napoli 1993–97

Cautela G. – in *Napoli sacra*, pag. 885 – 886 – 891 – 892, fig. 158 – 162 – Napoli 1993–97

Caso F. – in *Napoli sacra*, pag. 869 – Napoli 1993–97

Santucci P. – in *Napoli sacra*, pag. 176 – 177 – 180 – 181 – 182, fig. 194 – Napoli 1993–97

Petrelli F. – in *Napoli sacra*, pag. 592, fig. 28 – Napoli 1993–97

Maietta I. – in *Napoli sacra*, pag. 532 – Napoli 1993–97

AA. VV. – *Il secolo d'oro della pittura napoletana*, pag. 104 – 105 – 153 – 158 – Napoli 1994

Daniel L. – *Tra l'eruzione e la peste. La pittura a Napoli dal '31 al '56*, num. A38 – 39 – 40 – 41, da pag. 118 a 128 – 163 – Praga 1995

Campanelli D. – *Il Palazzo Reale di Napoli*, pag. 90 – Napoli 1995

Regina V. – *Le chiese di Napoli*, pag. 92 – Roma 1995

Leone de Castris P. – in *I tesori dei D'Avalos*, pag. 114 – 116, schede 56 – 57 – Napoli 1995

Middione R. – *La Quadreria dei Girolamini*, pag. 66 – 67 – Napoli 1995

Alfinito E. – in *Pathos ed estasi (catalogo della mostra)*, pag. 42 – Napoli 1996

\*De Vito G. – *Appunti per Andrea Vaccaro con una nota su alcune copie del Caravaggio che esistevano a Napoli*, in *Ricerche sul '600 napoletano*, pag. da 63 a 144, fig. da 1 a 65, tav. da I a V – Milano 1996

Prohaska W. – *I rapporti di Ribera con la pittura fiamminga in area napoletana. Il caso Van Dyck*, in *Ricerche sul '600 napoletano*, pag da 210 a 222 – Napoli 1996

Lattuada R. - in *The Dictionary of art*, XXXI, pag. 790 – 791 – 792 – New York 1996

Pacelli V. – *La pittura napoletana da Caravaggio a Luca Giordano*, pag. 121 – 122 – 123, fig. da 91 a 98 – Napoli 1996

Rocco L. – in *Tra luci ed ombre* (catalogo della mostra), pag. 56 – 134 – 135 – 136 – 137 – Napoli 1996

Gnasso V. – *Sant’Audeno in Aversa, parrocchia e vita civile*, pag. 106 – Salerno 1997

Capobianco F. – *Pio Monte della Misericordia. Chiesa e quadreria*, fig. 41 – Napoli 1997

Leone de Castris P. – in *San Gennaro tra fede, arte e mito* (catalogo della mostra), pag. 114 – 115 – Napoli 1997

Pinto R. – *La pittura napoletana*, pag. 260 – 261 – 262 – Napoli 1998

Nappi E. – *La chiesa delle anime del Purgatorio ad Arco*, in *Ricerche sul ‘600 napoletano*, pag. da 155 a 176 – Milano 1998

Rocco L. – Bruno I. – in *Genio e passione* (catalogo della mostra), pag. da 122 a 127 – Palermo 1998

Sisto I. – *Iconografia musicale ed organologia nella pittura sacra a Napoli durante il Seicento*, pag. 53 – Calitri 1999

\*della Ragione Achille – *Il secolo d’oro della pittura napoletana*, pag. 198 – 199 – 200 – 216 – 217 – 588 – 589, tav. a pag. 572 – 573 – 574 – 575 - Napoli 1997–2001

Santucci P. – *Un dipinto firmato da Andrea Vaccaro e alcune riflessioni sulla sua formazione*, in *Prospettiva*, pag. 184 – 188 – 1999

Benezit E. – in *Dictionnaire critique et documentaire dex peintres*, pag. 936 – 937 – Parigi 1999

Causa Picone M. – *I disegni del Cinquecento e del Seicento del museo di San Martino*, pag. 161, fig. 220 (come Nicola Vaccaro) – Napoli 1999

Tecce A. – *La collezione d’arte del Banco di Napoli nel Monte di Pietà*, pag. 15 – 41 – Napoli 1999

Spinosa N. – *Capodimonte*, pag. 43 – Napoli 1999

Lattuada R. – *Twenty important neapolitan baroque paintings* (catalogo Walpole Gallery), pag. 46 – 47, fig. 12 – Londra 1999

Causa S. – *Battistello Caracciolo. L’opera completa*, pag. 26, 108, fig. 103 – Napoli 2000

Rocco L. – in *Il recupero della memoria* (catalogo della mostra), pag. 44 – 45 – Rende 2000

Filice R.A. – in *Il recupero della memoria* (catalogo della mostra), pag. 64 – Rende 2000

Lattuada R. – *Francesco Guarino da Solofra*, pag. 285 – 286, schede G77 – G78 – Napoli 2000

Di Domenico L. – *Riconsiderazioni sul percorso di Andrea Vaccaro (1604–1670)*, tesi di laurea Istituto Suor Orsola Benincasa – Napoli 2000–01

Pacelli V. – *Pittura del Seicento nelle collezioni napoletane*, pag da 45 a 47, schede da 29 a 36 – Napoli 2001

Abbate F. – *Storia dell’arte nell’Italia meridionale. Il secolo d’oro, IV*, pag. 80 – 81 – n. 30 - Roma 2002

Rocco L. – in *Utiles M.* (a cura di) – Museo di Capodimonte, pag. 332, num. 3 – Milano 2002

Di Domenico L. – *Un’aggiunta al catalogo di Andrea Vaccaro e alcune considerazioni sui rapporti con il Cavallino*, in *Confronto*, num. 2 – 2003

Scarpa T. – *Le collezioni d’arte del San Paolo Banco di Napoli*, pag 110 – 111 – Napoli 2004

Schleier E. – *Una Crocifissione della fase tarda di Andrea Vaccaro, lectio magistralis*, in: *Seconda Università degli Studi di Napoli, Laurea Honoris Causa in Conservazione dei Beni Culturali a Erich Schleier*, pag. da 23 a 54 - Avellino 2004

Pacelli V. – *La pittura naturalistica nella chiesa e nell’ex oratorio dei Turchini*, pag. da 39 a 74 – Napoli 2005

AA. VV. – *Biennale mostra dell’antiquariato*, pag. 27 – Firenze 2005

Della Monica N. – *Guida breve della chiesa della Pietà dei Turchini*, pag. da 145 a 151 – Napoli 2005

Nappi E. – *Notizie sui pittori che lavorarono a Napoli dal 1630 al 1656*, in *Ricerche sul ‘600 napoletano*, pag. da 77 a 83 – Napoli 2005

Pacelli V. – *L’iconografia della Maddalena a Napoli dall’età angioina al tempo di Caravaggio*, pag. 25 – Napoli 2006

Rizzo V. – Il Regente Donat'Antonio De Marinis (1610–1666) e il contesto artistico sociale dei suoi tempi, in *Scrinia*, III, 1, pag. da 87 a 100 – 2006

Spinosa N. – Il patrimonio artistico, in *L'Augustissima Arciconfraternita ed Ospedali della SS. Trinità dei Pellegrini e Convalescenti di Napoli*, pag. 97 – Napoli 2006

della Ragione A. – Andrea Vaccaro un grande talento sprecato – Napoli 2007

Schiattarella A. – Ferraro E. – La chiesa di Donnalbina a Napoli, pag. 23 – Napoli 2007

\*Causa S. – La strategia dell'attenzione, pag. da 160 a 162 e da 183 a 212 – Napoli 2007

Masi M. C. – in *La collezione Naschi*, fig. 4 – Caserta 2007

Petrelli F. – Restauro dell'opera di Andrea Vaccaro "Cristo crocifisso con San Giovanni Evangelista e le tre Marie" – Napoli 2007

\*Zezza A. – in *De Domini B. Vite de' pittori scultori ed architetti napoletani*, pag. da 257 a 295 – Napoli 2008

della Ragione A. – Uno splendido pendant di natura morta napoletana – Napoli 2008

\*Pacelli V. – Andrea Vaccaro patriarca della pittura del Seicento a Napoli, inediti e considerazioni, in *Studi di storia dell'arte*, 19, pag. da 137 a 168 – Todi 2008

\*Causa S. – in *Dipinti del XVII secolo la scuola napoletana*, da pag. 202 a 216, fig. da 203 a 217 – Napoli 2008

\*Petrelli F. – in *Ritorno al Barocco (catalogo della mostra)*, pag. 223 – 224 – 225 – 232 fig. 1.113 – 1.114- 1.115 – 1.119 – Napoli 2009

\*Pacelli V. – in *Ritorno al Barocco (catalogo della mostra)*, pag. 226 – 228 – 230 – 232, fig. 1.116 – 1.117 – 1.118 – 1.1120 – Napoli 2009

\*Lattuada R. – I percorsi di Andrea Vaccaro, in *M. C. Izzo, Nicola Vaccaro (1604-1709) Un artista a Napoli tra Barocco e Arcadia*, pag da. 49 a 108 – Todi 2009

Panarello M. – La pittura del Seicento in Calabria tra manierismo, naturalismo e classicismo, in *la Calabria del vicereame spagnolo. Storia, arte, architettura ed urbanistica*, pag. 434 – 435 – Roma 2009

Izzo M. C. – Nicola Vaccaro (1640–1709). Un artista a Napoli tra barocco e Arcadia, pag. 285 – 286 – Todi 2009

\*Tuch- Scala A. – Mauro I. – Tracing the success of Andrea Vaccaro' painting in Spain, in *Ricerche sul '600 napoletano. Saggi e documenti*, pag. da 157 a 179 – Milano 2009

\*Tuch- Scala A. – Mauro I. – Les Histories de Tobies d'Andrea Vaccaro, de Napols al Museu Nacional d'Art de Catalunya, in *Butlletí del Museu nacional d'Art de Catalunya*, X, da pag. 87 a pag. 109 – 2009

della Ragione A. – Aggiunte al catalogo di Andrea Vaccaro – Napoli 2010

Spinosa N. – Pittura del Seicento a Napoli da Caravaggio a Massimo Stanzione, pag. da 421 a 429, fig. da 456 a 470 – Napoli 2010

della Ragione A. – La pittura del Seicento napoletano(repertorio fotografico a colori), tomo II, fig. da pag. 126 a 130 – Napoli 2010

\*Tuck – Scala A. – Andrea Vaccaro. Naples, 1604-1670. His Documented Life and Art – Napoli 2012

della Ragione A. – Lo specialista del decolté: Andrea Vaccaro – Napoli 2014

Sgarbi V. – S. Rosalia tra devozione e mondanità, in *Sette magazine*, pag. 28 – 19 maggio 2014

Valcaccia Egidio – I tesori sacri di Castellammare di Stabia. Il Cinquecento e il Seicento, pag. 32 – 34 – Castellammare di Stabia 2014

della Ragione A. – Precisazioni ed aggiornamenti sui pittori napoletani, pag. 94, fig. 139 – Napoli 2014

\*della Ragione A. – Andrea Vaccaro opera completa – Napoli 2014

## DOCUMENTI PER ANDREA VACCARO

- 8 maggio 1604 (battesimo)  
ASDNa, parrocchia di San Giuseppe Maggiore, libro dei battezzati, I, c,190 r
- 18 luglio 1620 (discepolato presso il pittore Giovanni Tommaso Passaro)  
ASBNa, Banco dello Spirito Santo, giornale del 1620, matricola 151, luglio 18
- 16 febbraio 1628 (pagamento per copie dipinte per Giovanni de Guevara, duca di Bovino)  
ASBNa, Banco di Santa Maria del Popolo, giornale del 1629, matricola 195, 16 febbraio
- 2 ottobre 1629 (pagamento per una Santa Maria di Costantinopoli per il monastero della Trinità delle Monache)  
ASBNa, Banco di San Giacomo, giornale del 1629, matricola 138, 2 ottobre
- 25 settembre 1636 (pagamento per Maria Maddalena penitente per la Certosa di San Martino)  
ASNa, Corporazioni religiose soppresse, Certosa di San Martino, 2142
- 2 febbraio 1638 (pagamento di Giuseppe Carafa per una Samaritana)  
ASBNa, Banco di San Giacomo, volume delle polizze estinte il 12 febbraio, 1638
- 19 aprile 1638 (pagamento per un'Annunciazione ed una S. Caterina da parte del duca di Bruzzano)  
ASBNa, Banco dello Spirito Santo, giornale del 1638, matricola 285, 19 aprile
- 27 maggio 1638 (pagamento di un dipinto da parte di Mattio Pironti)  
ASBNa, Banco dello Spirito Santo, giornale del 1638, matricola 284, 27 maggio
- 17 aprile 1639 (matrimonio di Andrea Vaccaro con Anna Criscuolo)  
ASDNa, Parrocchia di San Giuseppe Maggiore, Libro dei matrimoni, IV, c, 117v, n.671
- 13 marzo 1640 (battesimo di Nicola figlio di Andrea)  
ASDNa, Parrocchia di San Giuseppe Maggiore, Libro dei battezzati, V, c, 143r
- 28 febbraio 1641 (pagamento per La tentazione di Cristo nel deserto da parte del monastero della Sapienza)  
ASBNa, Banco della Pietà, giornale del 1641, matricola 328, 28 febbraio
- 14 ottobre 1643 (pagamento di una storia di Abigail da parte del duca di Cagnano)  
ASBNa, Banco di San Giacomo e Vittoria, giornale del 1643, matricola 198, 14 ottobre
- 18 ottobre 1644 (contratto di apprendistato per Giacomo Farelli)  
ASNa, Notai del Seicento, notaio Giuseppe Aniello Borrelli di Napoli, scheda 932, protocollo 19, cc.269 r - 270 r
- 18 luglio 1647 (pagamento per un Trionfo di David da parte di Vincenzo D'Andrea)  
ASBNa, Banco dei Poveri, giornale del 1647, matricola 258, 18 luglio
- 13 settembre 1649 (pagamento per un dipinto da parte del principe di Cardito)  
ASBNa, Banco della Santissima Annunziata, giornale del 1649, matricola 263, 13 settembre
- 31 ottobre 1650 (pagamento per la morte di San Giuseppe per la chiesa di S. Maria delle anime del Purgatorio)  
Archivio storico del Purgatorio ad Arco, libro Maggiore di terze 1650 - 1664, pag. 213
- 14 novembre 1650 (pagamento per la morte di San Giuseppe per la chiesa del Purgatorio ad Arco)  
ASBNa, Banco della Pietà, giornale del 1650, matricola 394, 14 novembre
- 15 febbraio 1651 (pagamento per un San Giovanni Battista)  
ASBNa, Banco dello Spirito Santo, giornale del 1651, matricola 375, 15 febbraio
- 3 ottobre 1651 (pagamento finale per la Morte di San Giuseppe per la chiesa del Purgatorio ad Arco)  
Archivio storico del Purgatorio ad Arco, Libro maggiore di terze 1650 - 1664, pag. 213
- 24 giugno 1652 (pagamento per il dipinto di Sant'Ugo per la Certosa di San Martino)  
ASNa, Corporazioni religiose soppresse, Certosa di San Martino, 2142
- 9 dicembre 1652 (pagamento da parte di Gaspare Roomer)

ASBNa, Banco dello Spirito Santo, giornale del 1652, matricola 387, 9 dicembre  
 3 aprile 1653 (anticipo per un quadro con vari santi da parte di Franco e Gennaro Ceraso)  
 ASBNa, Banco del Santissimo Salvatore, giornale del 1653, matricola 45, 3 aprile  
 18 dicembre 1655 (pagamento per una Storia di Mosè ed un Loth e le figlie da parte del marchese  
 Alonso de Sopa)  
 ASBNa, Banco della Pietà, giornale del 1655, matricola 449, 18 dicembre  
 21 gennaio 1658 (pagamento per due dipinti raffiguranti La passione di Cristo)  
 Banco della Pietà, giornale del 1658, matricola 471, 21 gennaio  
 7 maggio 1658 (pagamento finale per due dipinti raffiguranti La passione di Cristo)  
 ASBNa, Banco della Pietà, giornale del 1658, matricola 474, 7 maggio  
 3 settembre 1658 (pagamento per un Arcangelo Michele, un San Rocco ed una Madonna della Grazia  
 per la chiesa di Torre Maggiore in Puglia)  
 ASBNa, Banco della Pietà, giornale del 1658, matricola 479, 3 settembre  
 17 febbraio 1659 (pagamento di un dipinto per i Cappuccini di Vico del Gargano da parte di Troiano  
 Spinelli)  
 ASBNa, Banco del Santissimo Salvatore, giornale del 1659, matricola 78, 17 febbraio  
 3 ottobre 1659 (pagamento finale per i due dipinti della chiesa di Santa Maria della Sanità)  
 ASBNa, Banco dei Poveri, giornale del 1659, matricola 354, 5 novembre  
 29 novembre 1659 (pagamento per una Maddalena in estasi per la chiesa dei frati Cappuccini di Scilla)  
 ASBNa, Banco di San Giacomo e Vittoria, giornale del 1659, matricola 255, 29 novembre  
 13 aprile 1660 (pagamento per il dipinto per la chiesa di Santa Maria della Provvidenza)  
 ASBNa, Banco della Pietà, giornale del 1660, matricola 495, 1 aprile  
 22 maggio 1660 (pagamento per tre dipinti: Natività, Sacrificio di Isacco e Storia dal Vecchio  
 Testamento da parte di Diego de Ulluo Ozores)  
 ASBNa, Banco dei Poveri, giornale del 1660, matricola 365, 22 maggio  
 17 luglio 1660 (pagamento per la Madonna con le anime del Purgatorio per la chiesa di Santa Maria del  
 Pianto),  
 ASBNa, Banco della SS. Annunziata, volume delle polizze estinte, 17 luglio  
 19 agosto 1660 (pagamento per gli affreschi nella chiesa di San Domenico Maggiore)  
 ASBNa, Banco della Pietà, giornale del 1660, matricola 503, 19 agosto  
 6 settembre 1660 (pagamento per il dipinto della chiesa di Santa Maria dei Miracoli)  
 ASBNa, Banca della Pietà, giornale del 1660, matricola 501, 6 settembre  
 10 gennaio 1661 (pagamento da parte di Andrea al figlio Nicola relativo a lavori nella chiesa di San  
 Paolo Maggiore)  
 ASBNa, Banco della Pietà, giornale del 1661, matricola 507, 10 gennaio  
 19 febbraio 1661 (pagamento ad Andrea de Lione da parte di Andrea Vaccaro relativo a lavori nella  
 chiesa di San Paolo Maggiore)  
 ASBNa, Banco della Pietà, giornale del 1661, matricola 511, 19 febbraio  
 31 marzo 1661 (prestito di 100 ducati ad Andrea Manecchia)  
 ASBNa, Banco della Pietà, giornale del 1661, matricola 509, 31 marzo  
 7 aprile 1661 (pagamento finale per gli affreschi nella chiesa di San Paolo Maggiore)  
 ASBNa, Banco della Pietà, giornale del 1661, matricola 512, 7 aprile  
 24 agosto 1661 (pagamento per un'Assunzione della Vergine da parte di Onofrio De Fulgore)  
 ASBNa, Banco del Salvatore, giornale del 1661, matricola 93, 24 agosto  
 10 marzo 1662 (pagamento per una Madonna della Purità da parte di Antonio D'Amico)  
 ASBNa, Banco della Pietà, giornale del 1662, matricola 521, 10 marzo

28 aprile 1663 (pagamento da parte di Pietro Antonio Spatacena per una Maria Maddalena ed un San Giovanni Battista)  
 ASBNa, Banco dei Poveri, giornale del 1663, matricola 385, 28 aprile

31 ottobre 1663 (pagamento per una Cleopatra, una Santa Cecilia ed una Santa Caterina da parte di Carlo Ruffo duca di Bagnara)  
 ASBNa, Banco dello Spirito Santo, giornale del 1663, matricola 474, 31 ottobre

30 gennaio 1664 (pagamento dal conte di Tuceglia per un quadro)  
 ASBNa, Banco di San Giacomo e Vittoria, giornale del 1664, matricola 290, 30 gennaio

3 aprile 1664 (pagamento per una Vergine Maria con Sant'Anna ed altre figure)  
 ASBNa, Banco di Santa Maria del Popolo, giornale del 1664, matricola 365, 3 aprile

21 maggio 1667 (Andrea Vaccaro Diventa membro del Real conservatorio della Pietà dei Turchini e gli viene concessa una cappella funeraria)  
 ASBNa, Banco di San Giacomo e Vittoria, giornale del 1667, matricola 293, 21 maggio

2 giugno 1667 (pagamento finale per sei dipinti con Storie di Tobia da parte di Diego de Ulloa Ozores)  
 ASBNa, Banco dei Poveri, giornale del 1667, matricola 422, 2 giugno

29 maggio 1668 (pagamento per due dipinti raffiguranti una Santa Vergine da parte di Daniele Goti)  
 ASBNa, Banco del Santissimo Salvatore, giornale del 1668, matricola 144, 29 maggio

20 settembre 1668 (pagamento per una Natività da parte di Giovan Battista Fusco)  
 ASBNa, Banco di San Giacomo e Vittoria, giornale del 1668, matricola 328, 20 settembre

13 marzo 1669 (pagamento finale per 4 dipinti con Storie di Mosè da parte di Aniello Mazzella)  
 ASBNa, Banco della Pietà, giornale del 1669, matricola 605, 13 marzo

26 settembre 1669 (Andrea Vaccaro detta il suo testamento al notaio Francesco Antonio Montagna)  
 ASNa, Notai del Seicento, Francesco Antonio Montagna, scheda 1133, protocollo 19, cc 31 v - 32 v

18 gennaio 1670 (apertura del suo testamento alla presenza del figlio Nicola)  
 ASNa, Notai del Seicento, Francesco Antonio Montagna, scheda 1133, protocollo 19, cc 31 v - 32 v

12 febbraio 1670 (pagamento a Nicola Vaccaro per il padre Andrea)  
 ASBNa, Banco dello Spirito Santo, giornale del 1670, matricola 525, 12 febbraio

23 luglio 1670 (pagamento da parte di Aniello d'Errico per la Santa Marta posta sull'altare maggiore della chiesa eponima)  
 ASBNa, Banco della Santissima Annunziata, giornale del 1670, matricola 435, 23 luglio

8 aprile 1680 (pagamento ad Aniello Mele da Angelo Maria Petagna per una Natività di Andrea Vaccaro)  
 ASBNa, Banco della Pietà, giornale del 1680, matricola 759, 8 aprile

16 settembre 1681 (pagamento da Domenico Mazza a Nicola Vaccaro per un dipinto del padre Andrea)  
 ASBNa, Banco dello Spirito Santo, giornale del 1681, matricola 619, 16 settembre

22 febbraio 1693 (pagamento da Antonio Ciappa ad Aniello Mela per un San Sebastiano di Andrea Vaccaro)  
 ASBNa, Banco di San Giacomo e Vittoria, giornale del 1683, matricola 435, 22 febbraio)

20 maggio 1693 (pagamento da Domenico ad Agostino Collicelli per una Madonna della Solitaria di Andrea Vaccaro)  
 ASBNa, Banco dello Spirito Santo, giornale del 1693, matricola 731, 20 maggio

2 maggio 1698 (pagamento da Tommaso Caracciolo principe di Torrenova a Nicola Vaccaro per un dipinto del padre Andrea)  
 ASBNa, Banco della Pietà, giornale del 1698, matricola 1049, 2 maggio

26 giugno 1698 (pagamento da Francesco Antonio Prota al notaio Andrea Passaro per una Allegoria della Purità)  
 ASBNa, Banco della Santissima Annunziata, giornale del 1698, 26 giugno