

ACHILLE DELLA RAGIONE

PITTORI NAPOLETANI DEL SEICENTO

Aggiornamenti ed inediti

Repertorio con 2000 immagini dei pittori napoletani



EDIZIONI NAPOLI ARTE

INDICE

Addormentarsi con un Caravaggio (<i>articolo non pubblicato su richiesta del proprietario</i>)	pag.
Capolavori napoletani in una collezione romana	» 2
I dipinti napoletani della Galleria Corsini	» 4
Capolavori inediti di natura morta napoletana	» 8
Un capolavoro ritrovato	» 10
Un notevole dipinto inedito di Aniello Falcone curiosamente firmato	» 11
Alla ricerca di un grande maestro napoletano	» 13
Una inedita copia di eccelsa qualità di Caravaggio	» 15
Diana De Rosa, detta Annella di Massimo	» 17
Una splendida replica autografa di un capolavoro del Santafede	» 20
E Micco ritornò alla “sua” Certosa	» 22
Un superbo pendant di natura morta napoletana	» 24
La sindrome di Caravaggio	» 25
Aggiunte alla monografia su Agostino Beltrano	» 27
Il Barocco tra apologeti e denigratori	» 27
I migliori dieci napoletanisti italiani e stranieri	» 29
Il Seicento napoletano in costiera sorrentina	» 30
Giovan Battista Spinelli un pittore estroso da rivalutare	» 33
La natura morta napoletana in mostra a Villa Pignatelli	» 36
Ritorno al Barocco, un evento superstar	» 42
La bottega di Pacecco De Rosa	» 43
Dipinti restituiti a Giuseppe Marullo	» 44
Dipinti napoletani in collezioni straniere	» 47
La pinacoteca della collezione Pagliara	» 49
Quadri inediti del Seicento napoletano sul mercato	» 51
I dipinti del Seicento napoletano della collezione Pellegrini di Cosenza	» 54

Napoli, 30 gennaio 2011

Prima edizione

In 1^a di copertina

Massimo Stanzione, *Susanna ed i vecchioni*

Roma collezione privata

In 4^a di copertina

Johann Heinrich Schönfeld, *Decollazione del Battista*

Roma collezione privata

Pittori napoletani del Seicento
Aggiornamenti ed inediti
Repertorio con 2000 immagini dei pittori napoletani

In questo volume ho cominciato a raccogliere una serie di miei articoli pubblicati negli ultimi anni su varie riviste, sia cartacee che telematiche, riguardanti i pittori napoletani del Seicento, per permettere a studiosi ed appassionati di consultare una massa di immagini, in gran parte inedite, di dipinti transitati sul mercato o irraggiungibili, perché conservati in inaccessibili raccolte private italiane e straniere.

E proprio con il primo contributo riusciamo ad entrare in una delle più prestigiose collezioni italiane, quella di Maurizio Marini, celebre esperto del Merisi e proprietario di quadri da brivido, da Velazquez a Reni, da Poussin a Caravaggio, oltre ad una nutrita schiera di napoletani sulla quale si è focalizzata la nostra attenzione.

Purtroppo con il libro in stampa lo studioso, per motivi di sicurezza, consigliato dai familiari, ha ritenuto di ritirare l'autorizzazione alla pubblicazione e noi con rammarico abbiamo esaudito la sua richiesta.

Partiamo perciò da una non meno celebre raccolta: quella Pellegrini di Cosenza, dotata di quadri di pregio da Stanzone a Giordano ed alla quale anni fa abbiamo dedicato una monografia da tempo esaurita.

Passiamo quindi a commentare i dipinti napoletani della Galleria Corsini, permettendoci di correggere qualche attribuzione ed avanzando alcune nuove proposte.

Vi è poi una carrellata sui capolavori di natura morta napoletana transitati negli ultimi anni sul mercato antiquariale e nelle principali aste.

Seguono una serie di articoli riguardanti dei dipinti inediti di notevole pregio, da Santafede a Falcone, che ho avuto occasione di visionare ed alcuni contributi su artisti poco noti e trascurati dalla critica come Diana De Rosa, Agostino Beltrano, Giuseppe Marullo e Giovan Battista Spinelli.

Sulla recente grande mostra Ritorno al Barocco ho poi riproposto le mie recensioni che feci all'epoca sui giornali locali, dedicando un'attenzione particolare all'esposizione sulla natura morta, che si tenne a Villa Pignatelli.

Chiude il volume la descrizione della collezione Pagliara, ricca di interessanti composizioni, che finalmente vengono portate all'ammirazione di tutti e quella Pellegrini di Cosenza, dotata di quadri di pregio da Stanzone a Giordano ed alla quale anni fa abbiamo dedicato una monografia da tempo esaurita.

I limiti posti dall'editore hanno tenuto fuori una messe di contributi pari a quella qui esposta, per cui diamo appuntamento, a breve, per una seconda parte nella quale concluderemo questa entusiasmante carrellata nel secolo d'oro.

Nel frattempo riteniamo di fare cosa grata a tutti gli studiosi accludendo un dvd con oltre 2000 immagini a colori di quadri di pittori napoletani, un repertorio che da tempo at-

tende la pubblicazione cartacea e che include oltre 200 artisti da Altobello a Zellus, riservandoci di fornire agli studiosi che ne faranno richiesta le foto ad alta definizione utilizzabili per la stampa.

Capolavori napoletani in una collezione romana

La collezione che esaminiamo è ricca di centinaia di dipinti, prevalentemente seicenteschi, di varie scuole e ricopre completamente, in un esaltante horror vacui, le pareti di un grande appartamento ai Parioli.

Alcune tele sono di grande pregio, due in particolare in odore di essere autografi caravaggeschi, ma ne parleremo in altra occasione, occupandoci ora di alcuni quadri napoletani inediti.

Partiamo da quello più affascinante, perché il suo autore tende a sfuggire ad una precisa identificazione: una Famiglia del mendicante (tav. 1), che a prima vista richiama a viva voce il pennello del Ribera, per il crudo realismo con il quale definisce la scabbia sulla pelle del vecchio poveraccio, il quale trascina con sé nella questua la moglie cieca e lo sbigottito figlioletto.

La tela romana ed alcune somiglianze con dettagli del Mendicante (tav. 2) della Galleria Borghese sembrano avvalorare l'ipotesi. Il dipinto costituisce uno dei capisaldi della ricostruzione della fase romana del pittore valenzano fatta da Papi nel 2002 ed in parte oramai accettata anche da Spinosa. Nell'esame comparato risalta l'utilizzo dello stesso cappellaccio ed un'identica definizione delle nocche delle dita, mentre però completamente diverso è il cromatismo, acceso nel quadro della Borghese, più diluito quello della Famiglia del mendicante.

Non convincendomi pienamente l'ipotesi iberiana ho pensato ad uno dei maestri ancora anonimi che gravitano tra la produzione dell'artista spagnolo ed il più antico Filippo Vitale, quali il Maestro dell'Emmaus di Pau o il Maestro di Resina. Ho chiesto perciò conforto ad alcuni amici grandi esperti dell'argomento, i quali mi hanno viceversa indirizzato in area settentrionale ed in epoca successiva, in quel milieu culturale che comprende Ceruti e Cipper, Keil e Baschenis e nel quale di recente ha cominciato a delinearsi in maniera consistente la produzione di un altro anonimo di lusso, denominato Maestro della tela jeans, perché ritraeva i protagonisti dei suoi dipinti con un fustagno di tela di Genova tinto nell'indaco, che sin dal Cinquecento si è affermato come il tessuto più adatto per coloro che sono dediti a mansioni manuali, come nel Ritratto di giovane mendicante (tav. 3) dallo sguardo fisso verso lo spettatore come il protagonista della tela in esame.

Ho così ricordato quella splendida mostra organizzata pochi mesi fa a Parigi dall'antiquario Canesso e che mi aveva molto affascinato, per quell'aura di mistero attorno a questo maestro che oramai stiamo imparando a riconoscere e del quale sappiamo molto poco: forse un nordestino, ma può anche trattarsi di un italiano attivo tra Milano e Genova, le cui opere certe raccolte in un catalogo di una decina di esemplari grondano un realismo malinconico e socialmente impegnato, che rimembra i lavori di Michael Sweerts, Evaristo Baschenis o Eberhard Keil, tutti artisti legati alla rappresentazione di figure della vita popolare del Seicento, dai con-

tadini alle madri che elemosinavano, eseguendo una severa denuncia delle condizioni di vita di persone senza alcun peso sociale, una corrente che in Italia toccò vertici di poesia grazie al pennello di Giacomo Ceruti (Milano 1698-1767), un Rousseau italiano che ci ha regalato le immagini più belle e più profonde del popolo italiano del Settecento.

Di autografia certa è viceversa la Susanna ed i vecchioni (tav. 4), siglata, di Massimo Stanzione, un soggetto più volte ripetuto dal pittore in maniera abbastanza diversa: celebre la versione conservata a Francoforte (tav. 5), meno nota quella siglata del museo Joslyn Art di Omaha nel Nebraska.

Databile agli avanzati anni Trenta, per la straordinaria somiglianza tra la casta Susanna e ciò che sappiamo della fisionomia della Gentileschi (vedi ad esempio l'incisione (fig. 51) di Jerome David conservata al Cabinet des Estampes di Parigi o la Allegoria della Pittura (tav. 6) ad ubicazione sconosciuta) potremmo con un pizzico abbondante di fantasia seguire un'ipotesi del proprietario ed immaginare che la giovinetta discinta sia la stessa Artemisia e che i due vecchioni siano, il primo, più anziano, sulla sinistra Agostino Tassi, che, come è noto abusò della fanciulla ancora vergine, mentre l'altro col turbante, sul quale vi è la sigla, EQ. MAX, sarebbe lo stesso Stanzione, a lungo collega della pittrice, una preziosa fonte ispiratrice e probabilmente anche una compagna in scorribande erotiche.

Splendido è il Tarquinio e Lucrezia (tav. 7), una variante della celebre tela di Capodimonte (tav. 8) della quale cogliamo l'occasione di presentare un'inedita replica autografa (fig. 52) di più ridotte dimensioni transitata presso la Finarte a Milano nel maggio del 1971.

Dell'iconografia il Giordano ci ha lasciato anche dei disegni come quello conservato a Copenhagen presso il Gabinetto delle stampe.

Il personaggio di Lucrezia riveste notevole importanza nei racconti collegati alla caduta della monarchia a Roma. La sua edificante leggenda è a tutti nota: la giovane nobildonna romana fu costretta a soggiacere con la violenza alle turpi voglie del figlio di Tarquinio il Superbo; all'indomani ella corse ad informare dell'accaduto il padre ed il marito e non potendo sopravvivere all'onta ricevuta preferì morire trafiggendosi il petto ed infatti in tale atteggiamento è spesso rappresentata nei dipinti, mentre Giordano ha scelto altri momenti dell'episodio per immortalarli sulla tela.

Per la tela di Capodimonte sappiamo, grazie al De Dominici, che la splendida fanciulla raffigurata negli abiti (adamitici) di Lucrezia è la stessa moglie del pittore, utilizzata "senza cerne altre e forse scandalose" essendo la sua sposa "ben formata di corpo, alta di persona, di maniera proporzionata e di vago sembante".

Per la datazione della tela della collezione in esame proponiamo una data antecedente di qualche anno a quella conservata nel museo napoletano, la cui data, 1663, è certa, perché si riscontrano ancora quei segni della maniera dorata di matrice veronesiana, che in seguito si stempera in modi più contenuti con l'utilizzo di gamme cromatiche chiare e delicate trasparenze di colore.

Numerosi altri dipinti della collezione romana sono di scuola napoletana, riservandoci un esame più dettagliato in un prossimo contributo, ne segnaliamo alcuni come la Decollazione del Battista (tav. 9) di Schonfeld, una Lucrezia (tav. 10) di un ignoto stanzionesco, più vicino ai modi di Vouet che a quelli dello Stanzione, un Sottobosco (tav. 11) che nell'orbita del Porpora potrebbe essere un'opera del poco noto Cattamara ed infine un Vecchione dall'afrore partenopeo, che potrebbe ragionevolmente essere assegnato a Nunzio Russo.

I dipinti napoletani della Galleria Corsini *Capolavori, inediti ed attribuzioni respinte*

La Galleria Corsini, da poco restituita all'antico splendore, possiede oltre a dipinti di grandi autori di statura mondiale da Caravaggio a Rubens, da Murillo al Beato Angelico, una nutrita rappresentanza di pittori del Seicento napoletano con in testa tutti i capo scuola: Ribera, Giordano, Stanzione, Preti, Salvator Rosa, Solimena, oltre a numerosi minori di grande interesse per gli studiosi, per cui per gli appassionati del secolo d'oro si impone una visita al museo.

Del Ribera possiamo osservare le varie fasi del suo sviluppo artistico, partendo, molto probabilmente, dalla sua fase romana, infatti la splendida Negazione di Pietro (tav. 12), ancora attribuita al Maestro del Giudizio di Salomone, potrebbe, secondo il Papi e parzialmente d'accordo Spinosa, essere tra le prime prove del valenzano appena trasferitosi a Roma.

Il nome di convenzione fu creato da Longhi per riunire una serie di quadri da lui ritenuti della stessa mano intorno al Giudizio di Salomone della Galleria Borghese; si tratta di dipinti databili entro il primo quarto del secolo in stretto rapporto con i modi pittorici di Valentin de Boulogne.

Il Papi ha proposto di trasferire tutta la produzione dell'anonimo maestro nel catalogo del Ribera entro il 1616, anno del suo definitivo trasferimento a Napoli, dove rimarrà per quasi quarant'anni; viceversa Spinosa, grande esperto del pittore, ritiene che solo alcune tele possano dubitativamente essergli assegnate, e tra queste la Negazione di Pietro, mentre le altre tradiscono la mano di più autori.

Il dipinto, tra i più ammirati della Galleria, è immerso in un'atmosfera profana ed i protagonisti sono immersi nel buio di un'osteria, con la luce di matrice caravaggesca che taglia la scena facendo risaltare gli sguardi ed i gesti delle figure, mentre al centro le tre teste e le braccia del guerriero trasmettono una sorta di energia visiva, la quale si propaga verso i lati della composizione.

Il San Gerolamo in meditazione (tav. 13), un tema caro all'artista, è ritenuto dalla critica copia di un originale perduto, presentando resa pittorica, splendore cromatico ed effetto realistico più corrico.

Questa nuova impaginazione è la risultante di più redazioni ed in particolare prende ispirazione dalla tela della collezione Thyssen, firmata e datata 1634, da quella conservata nel Fogg art museum di Cambridge e da quella di collezione romana che fu esposta nel 1992 a Napoli nella mostra monografica. Si tratta di un'incisiva meditazione intorno alla vacuità delle cose terrene, nello spirito dell'Ecclesiaste. Da notare il bellissimo brano di natura morta dei libri (Sacre Scritture che il santo traduceva in latino) di straordinaria consistenza materica e sovrabbondanza volumetrica, in cui spiccano l'abbacinante bagliore della pagina aperta e l'eterea penna bianca poggiata sul tavolo in primo piano. Un brivido di luce esplora con mirabile virtuosismo naturalistico il corpo smunto e provato del santo, mettendo in rilievo le ossa, le vene, le rughe ed ogni piega della pelle, esaltando la macabra levigatezza del teschio, col quale Gerolamo intreccia un dialogo muto, tanto intenso quanto virilmente e cristianamente libero da ogni angoscia.

Riteniamo che l'originale perduto possa ragionevolmente identificarsi con il dipinto passato in asta presso Finarte Roma nel mese di febbraio 2008.

Capolavoro della fase pittoricistica del Ribera, firmato e datato 1637, *Venere e Adone* (tav. 14) rappresenta il momento più drammatico della loro passione, quando la dea cerca di soccorrere il suo amato morente, con un'intensità di passione da travalicare gli stessi eventi, dando all'episodio contingente il cosmico carattere dell'eternità ed immaterialità dell'amore.

L'episodio è tratto dalle *Metamorfosi* di Ovidio, il quale, a sua volta, si rifà ad altre mitologie provenienti dall'Oriente. Adone è un giovane di leggendaria bellezza, frutto di un amore incestuoso, amato sia da Venere che da Persefone.

Nell'iconografia più usuale è rappresentato nel pieno delle sue attenzioni... dedicate alla dea Venere, ma il Ribera sceglie viceversa un momento più coinvolgente, quando il giovane, ferito mortalmente da un cinghiale, giace a terra esanime e la dea, come evocata d'incanto dal disperato dolore del giovane, accorre per soccorrerlo.

I pochi colori adoperati, resi sfolgoranti da un sapiente uso della luce, caricano di pathos la scena e trasmettono all'osservatore il dramma che si consuma nel volgere di pochi attimi.

Il grande valenzano dimostra di padroneggiare le corde di una tastiera cromatica basata su pochi colori dominanti: rosso, blu ed alcune tonalità di giallo e sa trasmetterci tutta l'intensità del pathos mediante uno schema compositivo semplice, ma in grado di tenere alta la tensione psicologica.

La maniera dorata del Giordano ha uno degli esempi più alti nel *Gesù tra i dottori* (tav. 15), tra i dipinti più citati dell'artista nei manuali di storia dell'arte, dove la forma si dissolve in velli e pulviscoli di pura luce. Il genio del pittore si rivela nella sua capacità di assimilare e purificare in un fiume di colore, in una massa aurea, in un liquido fluire di pennellate ogni ricordo, ogni suggestione, quando nella composizione si esprime in grandi onde ricorrenti, con una pennellata leggera e guizzante che si muove velocemente senza posa, da cui derivò all'artista il nomignolo di "Luca fa presto". Il denso cromatismo bituminoso attenua i contrasti di luce e crea un'atmosfera fumosa ed iridescente.

La critica ha sempre rilevato nella tela gli aspetti neoveneti, soprattutto veronesiani e più acutamente Ortolani e Bottari hanno colto la mediazione dagli esempi di Mattia Preti, nella luce avvolgente che impregna l'intera composizione.

L'opera va collocata intorno al 1660 ed il tema, con significative varianti, è stato più volte replicato con successo.

Di qualità più bassa e con devastanti restauri, da metterne in dubbio l'autografia, è l'altra tela del Giordano: *l'Ingresso di Cristo in Gerusalemme* (tav. 16), ricordata dal De Dominici e databile vicino ai dipinti conservati nel museo dell'università di Wurzburg: *l'Innalzamento delle croci*, firmato e datato 1690 e non 1686, come segnalato nella monografia del 1966 di Ferrari e Scavizzi e *la Moltiplicazione dei pani*, firmata.

Probabilmente si tratta di una serie dispersa (anche le dimensioni sono molto simili) che con le loro folle sciamanti, rese secondo un modulo fluente, segnano una tappa significativa, perché il pittore realizzò un compromesso tra dipinti di timbro neocinquecentesco ed una concezione atmosferica nuova.

A questo gruppo va aggiunta la *Crocefissione* della Galleria Caylus di Madrid, già nella raccolta della duchessa di Medinaceli, pubblicata da Spinosa, nella quale il drammatico evento si svolge tra tinte fosche e baluginanti, rese con colori vibranti, mentre una folla assiste appena turbata all'evento drammatico che si sta svolgendo.

La Madonna della rosa (tav. 17) di Massimo Stanzione, proveniente dalla collezione del cardinale Neri Corsini è firmata EQ. MAX. e versa purtroppo in precario stato di conservazione con ampie ridipinture. Il quadro appartiene al periodo classicista dell'artista ed è stato datato dall'Ortolani a poco prima del 1640 e dal Di Carpegna a poco dopo. Più plausibile l'opinione del Leone de Castris, sulla quale concorda anche il Willette, che lo colloca ai primi anni Cinquanta, stilisticamente vicino alla Madonna col Bambino della chiesa di Donnaregina Nuova, che presenta una tipologia di Vergine simile, mentre la postura del Bambino riprende quella dell'Adorazione dei pastori del museo di Capodimonte e di Filadelfia.

Di notevole qualità sono i dipinti di Mattia Preti, che documentano vari momenti della sua attività.

Il Tributo della moneta (tav. 18) viene generalmente collocato dagli studiosi, a partire da Longhi, al periodo giovanile entro il quarto decennio, ma in occasione della mostra napoletana sull'artista nel 1999, Alloisi, nel curarne la scheda del catalogo, ha proposto una datazione intorno al 1645, tenendo conto dei palpabili segni guercineschi del dipinto, ben più marcati di quelli manfrediani, di derivazione caravaggesca.

La tela è purtroppo molto rovinata con i pigmenti impoveriti da restauri troppo energici, ma lo stesso è possibile apprezzare la maestria del Preti nel padroneggiare la distribuzione della luce, che irrompe prepotente da sinistra e si insinua nel groviglio di mani e di teste, per poi illuminare il busto ed il volto del Cristo.

Certamente successivo è l'altro quadro del cavaliere calabrese, un Martirio di San Bartolomeo (tav. 19), ascrivibile al soggiorno napoletano, dopo il 1653, caratterizzato da una visione ravvicinata incentrata sul livido incarnato del santo, dal colorito cianotico, quasi anossico, mentre gli aguzzini occupano il margine della composizione.

Un dipinto certamente influenzato dagli esempi del Ribera, rivisitati però con una libertà pittorica ed uno stile personale.

Di Salvator Rosa sono conservati alcuni dipinti importanti, oltre a qualche piccolo paesaggio di autografia incerta.

Il Prometeo incatenato (tav. 20), di grande impatto visivo per la violenza della scena che richiama il sanguinolento pennello del Ribera, non è un'opera degli anni Trenta, come indicato nel catalogo della Galleria, bensì è databile, in base a considerazioni stilistiche a dopo il 1650. Citato dal Baldinucci "Prometeo incatenato allo scoglio e un avvoltoio gli lacera il petto" è da taluni studiosi, inclusa la leggendaria lady Morgan, confuso con il Tizio, opera giovanile perduta, nota unicamente attraverso una stampa.

Il dipinto raffigura il supplizio al quale fu condannato Prometeo per aver rubato il fuoco agli dei, un tema neo classico e romantico che ebbe grande successo tra gli ammiratori del pittore fino a tutto l'Ottocento.

Al tardo periodo romano appartengono il Paese con pastori e buoi e il Paesaggio roccioso con due figure, caratterizzati da una fattura compendiari quasi impressionistica, mentre giovanile, secondo il Salerno, è la Marina con faro (tav. 21), che precede le grandi Marine del periodo fiorentino ed una piccola Marina con ruderi, siglata, realizzata con pennellate rapide, caratteristiche del periodo dell'artista, come ci riferisce il Pascoli, in cui vendeva i suoi quadri a modesti bottegai.

Interessante è la Battaglia (tav. 22), siglata, la quale ripropone, in dimensioni più ridotte, la tela conservata ad Althorp House, nella celebre collezione di Lord Spencer, collocabile cronologicamente al periodo toscano.

Particolarmente nutrito è il genere della natura morta a partire da due quadri del Brueghel (tav. 23-24) di fiori e frutta, appartenenti però al periodo romano, come si evince dall'esame del cocomero spaccato a metà, che all'ombra del Vesuvio diverrà, come ammonisce il De Dominici, fracassoso.

Particolarmente significativa è una rara tela eseguita da Marco de Caro, una Natura morta con pesci e conchiglie (tav. 25) eseguita nella seconda metà del secolo da un pittore, attivo a Napoli, caratterizzato da una preziosa sintesi tra precisione ottica e vivace cromatismo. L'artista risulta iscritto nel 1680 alla corporazione dei pittori napoletani e spetta al Causa la ricostruzione, ancora parziale della sua personalità e la corretta attribuzione della tela Corsini, precedentemente creduta di Giuseppe Recco dal Di Carpegna e presente alla mostra napoletana del 1964 come anonimo romano o napoletano.

La collezione possiede poi alcune tele famose, esposte però nella Galleria d'arte antica di palazzo Barberini.

Si tratta della celebre Natura morta con tuberosa (tav. 26) a lungo assegnata convincentemente a Luca Forte, alla luce dei tralci di vite che sembrano attorcigliarsi in maniera da formare le iniziali del pittore e che in anni successivi è stata espunta dal De Vito e collocata in ambito caravaggesco romano intorno al terzo decennio; opinione accolta anche dai curatori del catalogo del museo uscito proprio in questi giorni.

La tela è il simbolo dell'incertezza attributiva che regna nel campo della natura morta, non solo napoletana; in ogni caso il carattere caravaggesco che pervade la composizione è lampanante con la luce che si staglia definendo minuziosamente le forme sul fondo scuro.

Anche una Natura morta con frutta e cetrioli (tav. 27), siglata GRV, tipicamente barocca, è alla base della ricostruzione operata dal Di Carpegna di questo maestro dal nome di convenzione, accademizzante e pedissequo imitatore dei modi pittorici di Giuseppe Ruoppolo, con il quale di recente il De Vito lo ha identificato nella sua fase giovanile.

Del Masturzo vi sono due Battaglie (tav. 28 - fig. 1), citate negli inventari, ma purtroppo non esposte, che sarebbero molto utile esaminare per meglio definire lo stile di questo specialista, sotto il cui nome circolano numerosi quadri sul mercato antiquariale.

Il San Pietro liberato dal carcere (tav. 29) è, per la pennellata delicata e l'aura di fremente poesia, tra i dipinti più cavalliniani dello Schonfeld, un pittore tedesco a lungo attivo in Italia a Roma ed a Napoli, dove risiede fino alla rivolta di Masaniello del 1647. Egli esegue numerose scene di martirio, una tematica di grande successo nel IV decennio del secolo, che trovò i maggiori interpreti nella bottega falconiana, dal Gargiulo al Coppola ed ebbe influssi reciproci con gli specialisti del settore.

Nel dipinto possiamo apprezzare le sue figurine allungate, di derivazione callottiana, molto simili a quelle dello Spadaro, eseguite con una grafia elegante impregnata dalla luce. La tela fa parte certamente del periodo napoletano, oltre che per i modi pittorici prettamente partenopei prima descritti, anche per la figura del nudo di spalle in primo piano, un prelievo letterale dal noto quadro di analogo soggetto realizzato nel 1615 dal Battistello per la chiesa del Pio Monte della Misericordia.

Certamente da espungere dal catalogo del Solimena è l'orribile San Pietro piangente (tav. 30), un modesto prodotto di bottega, eseguito nei primi decenni del Settecento.

Il Mangiatore di maccheroni (fig. 2) era assegnato nel fondo Corsini a Salvator Rosa, venne poi dato da Ortolani al Gargiulo nel corso della grande mostra su tre secoli di pittura napo-

letana del 1938, per via di una generica matrice callottiana, quando la personalità dell'artista non era stata ancora focalizzata e nel Dizionario enciclopedico Treccani, il pittore viene illustrato proprio da questo dipinto. In seguito, in occasione della mostra del 1958, Norfo Di Carpegna ne rivelava l'eccessiva accentuazione caricaturale incompatibile con lo spirito di Micco ed il Sestieri, nel 1994, nella sua monografia segnala una Rissa di vagabondi conservata nel museo Granet di Aix en Provence eseguita dalla stessa mano, per cui, allo stato degli studi, come autore della tela, più che di un ignoto bambocciante attivo a Roma nel terzo decennio, dobbiamo parlare di un seguace di Gargiulo da identificare.

Vi sono infine altri quadri, che purtroppo non posso documentare fotograficamente, per inopportune difficoltà burocratiche, che sono sicuramente napoletani, uno attribuibile all'ambito di Andrea Vaccaro, poco visibile perché posizionato molto in alto ed una figura femminile, che irradia un inconfondibile afrore partenopeo, catalogata come di autore ignoto e con una poco plausibile proposta orale di Strinati al Gessi e che viceversa ritengo vicina al Guarino o a qualche poco noto minore stanzonesco.

Capolavori inediti di natura morta napoletana

Presentiamo una decina di splendidi dipinti transitati sul mercato o in aste internazionali negli ultimi anni, che accrescono le conoscenze sulla natura morta napoletana, evidenziandone l'alto livello che le permise di gareggiare alla pari con i più celebri specialisti nordici.

Luca Forte è giustamente considerato tra i padri fondatori del genere a Napoli ed anche se poco conosciamo della sua vita, il suo catalogo è relativamente folto e la critica, avendo imparato a riconoscere il suo stile, è oggi in grado di identificare nuovi esempi in passato attribuiti ad altri artisti.

La tela in esame Fichi, mele, vaso con fiori e farfalla (tav. 31) richiama a viva voce altre famose composizioni del pittore, dalla Natura morta con tuberosa della Galleria d'arte antica di Roma al Mele e pere del museo Duca di Martina di Napoli ed alla Natura morta con frutta ed uccelli del Ringling museum di Sarasota.

La collocazione cronologica dell'opera, caratterizzata da un marcato chiaroscuro e da una notevole resa naturalistica, è da situare intorno al quinto decennio del secolo.

Giuseppe Recco cominciò la sua attività dipingendo pesci, fiori e dolci con grande rigore naturalistico per passare poi ad una fase barocca e decorativa sotto l'influenza di Abraham Brueghel e dei Ruoppolo ed a questo periodo appartiene questa spettacolare tela, Tre vasi con fiori su di un tavolo ed un cagnolino (tav. 32), un vero e proprio trionfo floreale raccolto in tre splendidi vasi elegantemente decorati, un omaggio alla produzione del padre Giacomo e dei Maestri dei vasi a grottesche. Due limoni posti sul tavolo ed un mansueto cagnolino completano la composizione che richiama la famosa Natura morta di frutta e fiori della Galleria Paolo Saponi di Spoleto.

Sempre di Recco abbiamo poi uno splendido dipinto (tav. 33) nel quale oltre a dei fiori sgargianti è in bella mostra un piatto metallico nel quale si legge la sigla dell'artista, dei bicchieri ed uno scorcio di tappezzeria rossa, un'altra delle specialità dell'artista, un vero eclettico.

co, anche se la sua fama è principalmente legata ai temi marini, dove raggiunse l'apice della sua abilità, riuscendo a fissare sulla tela il delicato trapasso tra la vita e la morte.

Belvedere è senza dubbio il più talentuoso dei fioranti napoletani, egli si ispira inizialmente ai dipinti di Paolo Porpora ed in seguito all'attività giovanile di Giuseppe Recco. Negli ultimi decenni del secolo i suoi referenti divengono Brueghel e Giovan Battista Ruoppolo dai quali deriva il gusto per l'opulenza e la fastosità, oltre che per una tavolozza accesa e multicolore, come nella tela in esame (tav. 34) nella quale dominano varie tonalità di rosso ed i fiori affollano la composizione dando l'impressione di un esasperato horror vacui. In questo altro quadro (tav. 35) compare sullo sfondo un lontano panorama, mentre la coppia di vasi di cristallo (tav. 36-37) possiamo ritenerla, per la precisione ottica più accentuata, un'opera giovanile di altissima qualità.

La tela successiva (tav. 38) va collocata nell'ambito dell'attività di Giovanni Quinsa, un artista, probabilmente spagnolo, con pochi quadri certi che opera in area napoletana una fusione tra la cultura figurativa spagnola ed il primo caravaggismo di un Luca Forte, con i suoi piani di appoggio, il rigore compositivo e il luminismo naturalistico fortemente accentuato. Egli costituisce, secondo il Causa, un tramite per la formazione di Giovan Battista Recco ed uno stimolo a guardare non solo ai nordici, ma anche verso la Spagna.

Vi è poi da esaminare una splendida collaborazione (tav. 39), secondo la scheda del catalogo Sotheby's, tra Giordano e Brueghel, a mio parere tra Giovan Battista Ruoppolo ed un ignoto collaboratore per la figura. Il dipinto dall'imponente impianto scenografico mostra una vera e propria cascata di uva dai colori vivaci ed appetitosi, con un trattamento sontuoso della materia pittorica, una caratteristica corrente nelle opere del Ruoppolo a partire dal nono decennio del secolo, quando egli aderisce alle soluzioni apertamente barocche introdotte da Mario Nuzzi, Michelangelo da Campidoglio e Abraham Brueghel.

Vi sono poi due splendidi esempi di Paolo Porpora, due gioielli di piccole dimensioni e di grande qualità. Nel primo (tav. 40), databile intorno al 1650, il pittore mette in contrasto la brillantezza del contrasto con l'esuberanza dei fiori, mentre una farfalla volazza leggera ad annusare il profumo ed una lucertola con un millepiedi sono immobili sul piano di appoggio. Nel secondo (tav. 41) su di una roccia sono posati numerosi fiori multicolori, definiti minuziosamente con una scrupolosa indagine del dato naturale nell'andamento delle luci e delle ombre, che isolano i singoli fiori, evidenziandone i caratteri specifici e la consistenza dei petali e determinando accensioni cromatiche di grande effetto.

Una Natura morta con aragosta (tav. 42), già nota alla critica, in collezione privata a New York e precedentemente assegnata a Giuseppe Recco, transitata recentemente in asta è tornata sotto l'attenzione degli specialisti, che hanno preferito trasferirla nel catalogo dello zio Giovan Battista per cogenti raffronti verso due sue opere certe: la Natura morta di pesci del National museum di Stoccolma e Pesci ed ostriche del museo di Besancon.

Spettacolare una Natura morta di frutta (tav. 43), firmata, di Giuseppe Ruoppolo, nella quale è ben evidenziata l'insistita attenzione del pittore al dato reale, che si concretizza in una ricerca meticolosa dei particolari, soprattutto nella resa dell'uva e del cocomero, attraverso una materia pittorica grassa, creata da un differente spessore di colore e in quella degli agrumi e delle pesche, ai quali l'autore impartisce una straordinaria definizione volumetrica.

E concludiamo con un'aggiunta all'esiguo catalogo di Paolo Cattamara, un allievo di Paolo Porpora, una Natura morta con fungo, biscia, rospo e farfalla en plein air (tav. 44) che ri-

chiama a viva voce la sua opera principale: il Fungo, farfalla e quaglia del museo di Strasburgo. Il fungo di grosse dimensioni diventa il protagonista personificato dell'immagine e presenta un vigore nei contrasti di luce ed una materia pittorica ricca di pigmenti corposi meno calligrafica di quella del suo maestro.

Un capolavoro ritrovato

La storia dell'arte procede grazie all'occhio dell'esperto, ma soprattutto in virtù della scoperta di nuovi documenti, l'unico mezzo, se correttamente interpretato, in grado di fornire la certezza di un'attribuzione. Gran parte delle testimonianze del glorioso passato dell'arte napoletana si trovano in quel mare pescosissimo ed ancora in gran parte inesplorato, costituito dai documenti di pagamento degli antichi Banchi napoletani attivi dai primi del Cinquecento.

Scopriremo un errore eclatante, prendendo in esame una grossa tela, raffigurante un Paradiso con Trinità e Santi (tav. 45), posta attualmente sul lato sinistro del cappellone di S. Ignazio, nella chiesa del Gesù Nuovo, che nel corso dei secoli è passata attraverso le più altisonanti quanto fantasiose attribuzioni, dal Guercino a Battistello Caracciolo per finire ad Agostino Beltrano, il quale, in particolare, non poteva essere l'autore del dipinto per lampanti motivi iconografici e anagrafici...

Infatti, come segnalatoci gentilmente da padre Iappelli, un erudito gesuita che ha dedicato la vita a studiare i tesori della chiesa, nella tela in basso a sinistra sono rappresentati, in ordine di canonizzazione, i principali santi gesuiti, l'ultimo dei quali salito alla gloria degli altari nel 1617, mentre mancano quelli, anche se importanti, degli anni successivi. Inoltre la tela, anche ad un occhio inesperto dimostra chiaramente di essere opera di uno dei tanti tardo manieristi protrudenti nel secolo successivo.

Sfogliando viceversa il Giornale copia polizze del Banco dello Spirito Santo al giorno 18 maggio 1617, come ha fatto diligentemente il Rizzo, guidato dal suo straordinario fiuto, unica bussola che lo guida nelle sue quotidiane ricerche tra milioni di documenti accumulati con un ordine disordine che solo in pochi sanno dominare, si sarebbe giunti a conoscere finalmente il nome del misterioso autore: Giovanni Bernardo Azzolino.

Così recita infatti la fede di credito "nel quale si ponessero tutti i Santi che si averanno da dipingere... quadro di ogni perfezione e squisitezza il quale sarà di altezza di palmi 14 e di larghezza di palmi 9... di ponerci colori molto fini non solo nei vestimenti, ma anche nell'aria aurea". (Per chi volesse consultare il testo completo del documento rinvio alla mia monografia sull'artista: Agostino Beltrano uno stanzionesco falconiano).

Azzolino chi era costui? Un pittore più famoso per essere stato il genero del grande Ribera, del quale sposò per interesse una delle figlie, piuttosto che l'onesto artista attivo per oltre 50 anni nel difficile mercato napoletano, suggestionato dalla nuova moda naturalista importata dal Caravaggio.

Azzolino era uno specialista di pittura sacra ed era molto ambito da una clientela pia e devota, che amava circondarsi di immagini rassicuranti. Le sue tele trasudavano di una religiosità seria e meditativa di intonazione familiare, mentre egli era dotato di una note-

vole capacità pittorica nel rendere palpabile la materia dei panni e sottomessi i volti dei suoi personaggi.

Il De Dominici, il grande biografo settecentesco a cui siamo debitori della conoscenza di gran parte della nostra storia artistica, fu talmente suggestionato dall'aura caritatevole che emanava prepotentemente dalle sue opere da creare, con la sua fertile e travolgente immaginazione, la leggenda che l'artista dipingesse l'immagine della Madonna stando in ginocchio e solo dopo essersi confessato e comunicato. Sparse inoltre la voce della sua scelta di verginità, anche se noi oggi sappiamo, sempre grazie a documenti, che ebbe 15 figli...

Nella chiesa del Gesù, a conferma dei suoi rapporti di committenza con l'ordine religioso, sono conservate altre sue tele, tra cui il suo indiscusso capolavoro: Madonna col Bambino e Santi Martiri nella Cappella Muscettola, la prima entrando a sinistra.

Alla pala va collegato un disegno (fig. 3) pubblicato dalla Muzii ed appartenente al fondo Firmian del Gabinetto dei disegni e delle stampe del museo di Capodimonte. Anche il foglio è stato variamente attribuito dal Guercino al Beinaschi, esso è certamente uno studio, se non proprio preparatorio, in fase almeno di elaborazione, quindi, con parti incompiute o solo abbozzate.

Con la certezza dell'attribuzione ad Azzolino della cona, ragionevolmente anche il disegno dovrebbe entrare nel suo catalogo.

Questo mio articolo è stato pubblicato nel 2005 ed è anche consultabile su internet. Esso forniva l'esatta attribuzione del dipinto, purtroppo la targhetta posta sotto di esso, contro ogni evidenza, continua ad assegnare al Beltrano l'importante pala, a dimostrazione di quanto sia difficile scoprire la verità, ma ancor più difficile farla accettare agli altri.

Un notevole dipinto inedito di Aniello Falcone curiosamente firmato *Un nuovo tassello si aggiunge al catalogo dell'Oracolo della battaglia*

La fama di battagliista del pittore napoletano giunse fino alle Fiandre grazie al suo mecenate mercante Gaspare Roomer, che inviava molte sue opere in nord Europa, dove erano particolarmente apprezzate dai collezionisti ed è all'estero che bisogna cercare la sua produzione, quasi sempre non riconosciuta e confusa sotto il nome di colleghi stranieri.

Abbiamo avuto occasione di visionare, in una collezione privata bolognese, uno splendido inedito (55-77) di Aniello Falcone, raffigurante Sansone che combatte contro i Filistei (tav. 46), curiosamente firmato nel fiocco celeste (tav. 47) posto vezzosamente sul cavallo bianco che compare in primo piano, il quale ripropone identica la sigla dell'artista (tav. 48) presente sul retro della Mostra di pesci con pescatore (tav. 49), presentata alla recente rassegna Ritorno al Barocco, anche se nella scheda del catalogo si riportavano i precedenti pareri, autorevoli, ma in questo caso erronei, di Spinosa e Leone de Castris, che attribuiscono le figure a Micco Spadaro.

La tela, in buon stato di conservazione, presenta l'eroe biblico impegnato personalmente al centro della battaglia, a differenza di un'altra versione autografa (tav. 50), monogrammata in basso a destra, pubblicata dal Sestieri e conservata in una collezione privata inglese, la quale

possiede identiche misure (53-78 e 55-77 l'altra) e presenta sulla destra la stessa collina, logorata dai medesimi calanchi. Una collina che fa la sua prima apparizione in un disegno (fig. 4) di collezione privata svizzera, esposto a Civiltà del Seicento, per comparire poi in altre opere dell'artista, come nell'inedita e purtroppo guasta Scena di battaglia (tav. 51) del Suor Orsola Benincasa e nella celebre Battaglia tra Ebrei ed Amalechiti (tav. 52), tra i capolavori del pittore, del museo di Capodimonte.

Altre caratteristiche patognomiche del pittore che compaiono nella tela bolognese sono il guerriero caduto in primo piano, sotto la groppa del cavallo ed il fumoso polverone all'orizzonte. In verità nel dipinto i caduti sono più di uno ed in particolare le sembianze di quello posto sulla sinistra assomigliano in maniera sorprendente al personaggio più volte rappresentato dal Falcone e che taluni ritengono sia un autoritratto criptato (vedi nel mio libro Aniello Falcone opera completa, consultabile su internet digitando il titolo, le tav. 33-34-37).

Nel quadro in esame Sansone, nel fervore della pugna affronta il nemico con una mascella d'asino, mentre nella tela inglese di eguale iconografia egli appare un po' defilato, al punto che il Sestieri, nel capitolo dedicato al pittore napoletano nel suo monumentale trattato sulle battaglie, nel sottolineare quanto l'eroe sia quasi riassorbito nelle figure in secondo piano e come altre fasi dello scontro siano rappresentate in lontananza, ritiene possa pensarsi ad una collocazione cronologica dell'opera vicina alla famosa Battaglia (fig. 5) del museo di Stoccolma, che secondo la critica viene eseguita sul finire del quinto decennio quando Falcone della battaglia cura più la preparazione che lo svolgimento, dedicando la massima attenzione alla definizione dei dettagli. Le due tele sono certamente molto vicine, presentando anche brani sovrapponibili, come il guerriero rampante in primo piano della tela inglese, che non è altro che un ingrandimento di quello presente in piccolo sulla sinistra, nell'opera conservata in Svezia.

Nella sua maturità il Falcone placa la sua ansia di ritrarre il fuoco della battaglia e cerca di restituirci l'atmosfera che incombe negli attimi precedenti allo scatenarsi della violenza. Non più scontri, scene di dolore e di morte in primo piano con altre non meno violente in lontananza, come si evince chiaramente nella Battaglia di cavallerie con trombettiere al centro di cui abbiamo appena accennato, dove il conflitto principale viene collocato in lontananza sulla sommità di un promontorio, mentre "la vera anima del quadro è nelle figure dei cavalieri che occupano la parte centrale in primo piano con le loro forme statiche, monumentali, scultoree e le rocce che campeggiano nel centro raccogliendo la luce della sera" (Scavizzi). Nel quadro "domina la tensione morale e psicologica per un evento in cui non si è ancora partecipato, ma che sta per coinvolgerci, il quale blocca l'espressione dei volti e raggela l'azione" (De Vito).

Sono caratteristiche estranee al dipinto bolognese, che noi saremmo tentati a collocare al decennio precedente, nel pieno della maturità e dei mezzi espressivi dell'artista ed una conferma a questa ipotesi potrebbe venire dall'esame di alcuni dettagli, che mettono in evidenza lo spiccato dinamismo degli arcieri e della cavalleria.

Bibliografia

Sestieri G., *I pittori di battaglia*, pag. 91 - tav. VII, pag. 339-350, fig. 25, Roma 1999.
della Ragione A., *Aniello Falcone opera completa*, pag. 6-33-34-57-58-59, fig. 33-99, tav. 15-18-22-35-36, Napoli 2008.

Alla ricerca di un grande maestro napoletano *Due spettacolari battaglie del museo Tosio Martinengo*

La mia mail è sempre piena di collezionisti ed antiquari che chiedono pareri su quadri da acquistare o da vendere; in genere si tratta di opere minori o di vere e proprie croste, ma l'altro giorno rimasi colpito dall'altissima qualità di due Battaglie bibliche (tav. 53-54) dall'afrore certamente napoletano, che mi venivano proposte da uno studioso milanese per conto del museo Tosio Martinengo di Brescia, al quale una facoltosa famiglia del luogo le aveva regalate, possedendole da sempre.

Queste due battaglie, di grandi dimensioni (90x251), costituiscono per più versi un problema critico a partire dall'iconografia, che per una, quella che presenta un caduto da cavallo, perché folgorato dalla rivelazione divina, raffigura senz'altro la Conversione di Saulo; ma il soggetto dell'altra, che vede un Angelo accompagnare dall'alto una sanguinosa carica vittoriosa contro truppe orientali, guidata da un santo guerriero recante in petto una croce come quella di Calatrava (forse un suggestivo paragone adulatorio per un committente spagnolo), resta tuttora misteriosa.

L'ipotesi più plausibile è che si tratti di un San Giacomo alla battaglia di Clavijo, giacché è indubitabilmente tale quello che, col capo radiante ed il petto adorno della stessa Croce sanguinosa, irrompe a cavallo in analoghe truppe musulmane, nella pala del Grechetto per San Giacomo alla Marina di Genova. In entrambi questi casi vien dunque abbandonata l'usuale prassi di fargli guidare le schiere cristiane dal cielo; però qui l'idea dell'apparizione vien conservata, seppur trasformata in quella d'un più verosimilmente trasvolante Angelo coadiutore, che fornisce supporto aereo all'azione. Resta che il fregio che i dipinti componevano, una volta riuniti, era dedicato all'illustrazione dell'efficacia dell'intervento divino nelle vicende umane, spirituali e temporali.

Nei due pendant, si evidenziano elementi tipicamente napoletani ed una tavolozza tutta partenopea: i lustri delle corazze ed i laghi d'ombra caravaggeschi, recuperati tramite Mattia Preti e Luca Giordano; i tipici nocciola carezzevoli, gli aranci albicocca mischiati al lilla, ed i brividi fosforescenti dei riflessi sull'azzurro acciaio dei mantelli, già usati da Stanzone, Falcone, De Leone, e qui forse intermediati dal Cavallino. A questo proposito, sarà bene ricordare come sia napoletana anche la declinazione del tema battaglista dispiegata nel fregio e come addirittura le bruniture delle corazze, le lividure cadaveriche, e le dita artiglianti dei caduti siano già, (come ha puntualmente sottolineato il Dalerba) quelle del misterioso, ma certamente partenopeo, ed affascinante, Guerriero caduto della National Gallery di Londra, ispiratore del Treador abbattuto di Manet, che fu esposto in mostra alcuni anni fa a Napoli con un'attribuzione insostenibile.

I due dipinti mi sembravano l'opera di un grande maestro napoletano ancora da identificare, perché i caratteri distintivi delle due tele non collimavano con nessuno degli specialisti conosciuti, come nel caso della Battaglia (tav. 55) conservata nel museo di Capodimonte, che Causa assegnava a Salvator Rosa e che il progredire degli studi ha collocato nel limbo degli ignoti, anche se in questo caso si tratta di un anonimo destinato alla celebrità, quando verrà identificato con certezza. Durante la mostra Salvator Rosa tra mito e magia, tenutasi a Napoli nel 2008, la Battaglia di cui abbiamo parlato fu esposta assieme al suo pendant, con un'attribuzione fantasiosa quanto coraggiosa: Luca Giordano. Probabilmente chi avanzò questa ipote-

si era ancora suggestionato dalla comparsa recente sul mercato di una straordinaria Battaglia di Costantino (tav. 56) giovanile del Giordano, firmata e datata, eseguita ad appena 17 anni. Naturalmente finita l'esposizione i due dipinti sono tornati nell'anonimato.

Ritorniamo ai due dipinti in esame, cercando di collocarli cronologicamente. Sono certamente tardi, molto più avanzati rispetto alla produzione del Falcone, di Salvator Rosa e dello stesso Andrea De Lione, attivo fino al 1685.

Viene come prima cosa in mente l'Antica battaglia romana con colonne sulla destra (fig. 6) del Prado a Madrid, a lungo ritenuta del Falcone dai suoi più accreditati specialisti, dal Saxl fino al Perez Sanchez, che più volte ne ha pubblicata la foto. Oggi che dell'Oracolo abbiamo una conoscenza più approfondita l'attribuzione è palesemente incongrua, perché salta subito all'occhio la sua collocazione tra la fine del secolo d'oro e l'inizio del successivo. Spinosa pensa a Francesco Solimena, del quale è nota un'importante Vittoria di Dario su Alessandro, mentre Sestieri, autore di una monumentale opera sul tema della battaglia, bussola indispensabile per tutti gli studiosi, pur condividendo l'ipotesi, sottolinea l'ispirazione in chiave tardo barocca incentrata più che su Aniello, su Salvator Rosa (pensa forse alla lezione che promana potente dalla celebre Battaglia eroica (tav. 57) esposta al Louvre nella stessa sala della Gioconda).

Da questa importante Battaglia del Solimena bisogna partire per cercare il misterioso autore delle due conservate nel museo di Brescia e grande è stata la mia meraviglia quando, cercandone l'immagine nel libro di Sestieri, ho scoperto che, anche se in bianco e nero, le due tele in esame erano lì pubblicate attribuite dallo studioso all'ambito di Francesco De Mura.

È possibile che i dipinti siano acerba prova di questo artista all'esordio, e battaglista sull'esempio del suo maestro: tuttavia qui non ancora individuabile come personalità autonoma. I colori, e la generale intonazione scura, è sempre Dalerba a sottolinearlo, son già quelli del Sogno di Giuseppe del Solimena recentemente acquisito dal Louvre, ed ovviamente del suo capolavoro, la Cacciata di Eliodoro dal tempio del Gesù Nuovo di Napoli, eseguito nel 1725.

Un'ipotesi che condivido pienamente, anche se non conosciamo alcun documento di pagamento riferito all'allievo di Solimena in cui si parli di battaglie. In tal caso la collocazione temporale va situata, a mio parere, tra il secondo ed il terzo decennio del secolo XVIII, a dimostrazione del successo che il genere continuò a riscontrare tra i collezionisti anche nel Settecento, una specialità che incontrò larga affermazione nel Seicento, quando la nobiltà amava molto adornare le pareti dei propri saloni con delle battaglie raffiguranti singoli atti di eroismo o complessi combattimenti che esaltavano il patriottismo e l'abilità bellica, virtù nelle quali gli stessi nobili amavano identificarsi.

Anche la Chiesa fu in prima fila nelle committenze, incaricando gli artisti di raffigurare gli spettacolari trionfi della cristianità sugli infedeli, come la memorabile battaglia navale di Lepanto del 1571, che segnò una svolta storica con la grande vittoria sui Turchi, divenendo ripetuto motivo iconografico pregno di valenza devozionale, replicato più volte per interessamento dell'ordine domenicano, devotissimo alla Madonna del Rosario, la quale seguiva le vicende terrene benevolmente dall'alto dei cieli.

Altri temi cari alla Chiesa nell'ambito del genere furono ricavati dall'Antico e dal Nuovo Testamento, quali La vittoria di Costantino a ponte Milvio ed il San Giacomo alla battaglia di Clodio, argomenti trattati magistralmente da Aniello Falcone che fu il più preclaro interprete della specialità, "Oracolo" riconosciuto ed apprezzato, sul quale ha scritto pagine insuperate il

Saxl nella sua opera *Battle scene without a hero*, una acuta ricerca che non ha trovato l'eguale nell'analisi di altri grandi battaglisti del Seicento quali Salvator Rosa e Jacques Courtois, detto il Borgognone.

A Napoli fu molto diffuso il sottile piacere della contemplazione della battaglia presso masochistici voyeurs, che prediligevano circondarsi non di procaci nudi femminili dalle forme aggraziate ed accattivanti o di tranquilli paesaggi, né di severi ritratti o di languide nature morte, bensì di gente che si azzuffava a piedi o a cavallo, usando spade sguainate ed appuntiti pugnali, dando a destra e a manca terribili fendenti in ariosi e fumosi, sereni o temporaleschi, pianeggianti o collinari scenari, ideali comunque per tali bisogne.

Nel Seicento le guerre erano purtroppo molto frequenti ed i pittori spesso le potevano osservare da vicino, vedendo sfilare soldati di molti paesi con le loro uniformi e spesso lo stesso svolgersi degli scontri.

Le battaglie dei pittori napoletani sono esaltate spesso da un cromatismo virile con una pennellata vivida e marcata, con dei rossi e degli azzurri molto forti, che danno la sensazione che si sia voluto ricalcare l'asprezza dei combattimenti e l'animosità dei contendenti.

Sul dogma falconiano della battaglia senza eroi è impostata la maggior parte dei quadri eseguiti dagli specialisti napoletani, con l'attacco che si svolge in primo piano con cavalieri dagli elmi piumati in sella a rampanti destrieri e sullo sfondo il susseguirsi di una miriade di episodi minori, il tutto con una partecipazione corale all'evento, senza che in nessuna parte del dipinto ci sia una scena prevalente.

I combattimenti vengono rappresentati con grande accanimento, con le urla di dolore e di rabbia dei contendenti che sembrano travalicare dalla superficie della tela, per farci sentire i gemiti dei feriti e dei moribondi.

Mischie furiose con l'odio che sgorga dai volti corrucciati, cavalieri che si inseguono, bardati guerrieri in groppa a focosi destrieri, morti e feriti, bestemmie e gemiti e spesso anche le nuvole grigio scure e cariche di pioggia che annunciano tempesta e sembrano partecipi dell'aria funesta che ovunque si respira.

Scenari più pacati ci vengono proposti da pittori non specialisti che si cimentarono sporadicamente nella battaglia, come il sommo Luca Giordano, il De Matteis, del quale rendiamo nota un'opera firmata (fig. 7) e Giacomo del Po di cui proponiamo un magistrale bozzetto (tav. 58).

Ed è in questo panorama che vanno inquadrare le due Battaglie bibliche del museo Tosio Martinengo, finalmente pronte ad essere ammirate da un pubblico più vasto ed al giudizio della critica, dopo secoli di permanenza nell'intimità di una collezione privata.

Una inedita copia di eccelsa qualità di Caravaggio

Caravaggio due volte si è misurato con il tema della Flagellazione, nella celebre tela in San Domenico Maggiore, da anni conservata nel museo di Capodimonte e con un'iconografia diversa, nella quale il Cristo è legato ad una colonna, della quale esistono varie redazioni, tra le quali l'originale (fig. 8 - tav. 59) è ritenuto oggi da gran parte degli studiosi quello del Musée des beaux arts di Rouen.

Noi abbiamo identificato nella collezione privata di un'antica famiglia calabrese una ulteriore redazione del soggetto (tav. 60), che va ad aggiungersi a quella di Rouen ed a quelle in collezione privata svizzera (fig. 9), a lungo ritenuta anche dal Longhi (a) l'originale, in una raccolta romana, precedentemente a Lucca ed in una collezione napoletana, citata dal Marini (b).

L'iconografia è trattata in maniera audace con i personaggi a tre quarti impregnati da una carica dinamica tipica del Merisi, mentre l'azione si svolge da destra verso sinistra. Il Cristo, a differenza della tela di Capodimonte, non è posto al centro della scena, bensì sulla sinistra con i due scherani che si avvicinano dal lato destro; uno dei due aguzzini, dal volto patibolare, prelevato letteralmente da un vicolo di Forcella o del Pallonetto, compare in altri famosi quadri caravaggeschi eseguiti dopo il 1607, come la stessa Flagellazione e la Salomè di Londra, un elemento, unito alla classica trama napoletana della tela, che contribuisce a collocare l'esecuzione in uno dei due periodi di permanenza dell'artista all'ombra del Vesuvio.

L'episodio coglie il momento di preparazione del supplizio con i due delinquenti che stanno, l'uno legando le mani alla vittima, l'altro tirando il Cristo per i capelli, un gesto, come sottolineato dalla Gregori (c), reperibile anche nella Coronazione di spine della Cassa di risparmio di Prato e nella celebre Flagellazione di Capodimonte.

Nel quadro da noi esaminato, in attesa di più complesse indagini radiografiche e spettrografiche alla ricerca di eventuali pentimenti che saranno tra breve eseguite, vogliamo segnalare la presenza sulla tela di alcune incisioni visibili a luce radente, in due distinte zone del dipinto, una particolarità tecnica che talune volte veniva adoperata dall'artista per memorizzare la distanza tra i personaggi della composizione. Un dettaglio molto significativo, il quale unito ad un potente fascio di luce proveniente dall'alto, appena presente nella tela svizzera e del tutto assente nel presunto originale di Rouen, potrebbe riaprire il discorso mai chiuso definitivamente tra quale sia il prototipo e quali siano le copie.

La storia attributiva del dipinto è lunga e complessa ed è ben riassunta nella scheda compilata da Mina Gregori nel catalogo della mostra Caravaggio ed il suo tempo tenutasi nel 1985 a Napoli ed a New York (c), a partire da una antica attribuzione a Mattia Preti che il direttore del museo di Rouen riteneva fosse la più plausibile al momento dell'acquisto del quadro, in precedenza proprietà di un collezionista francese ed ancor prima in vendita presso l'Hotel des Ventes di Parigi (d).

In seguito decisiva fu la decisione di Longhi di pubblicare il quadro di Rouen come originale (e), parere che negli anni successivi ha ottenuto consensi, ma anche dissensi, per i quali un eccellente riepilogo è stato fatto da Cinotti e da Salerno (f).

Come per molti dipinti del Merisi manca una documentazione antica sicura, per cui è difficile avere un'unanimità di consensi.

Un Cristo alla colonna del Caravaggio è segnalato da antichi cronisti nella collezione Borghese (g), nella villa di Porta Pinciana (h) e nel palazzo in Campo Marzio, ma non vi è alcuna prova che si tratti del quadro oggi ritenuto l'originale. Infine il Moir (i), sulla base di una notizia riferita dal Baldinucci (j) ha ricordato che una copia del Cristo alla colonna di Caravaggio fu copiata alla perfezione da Angelo Caroselli che ne siglò l'esemplare.

Ritornando al dipinto da me rintracciato voglio precisare che le dimensioni sono le stesse del quadro di Rouen (134-175) e nelle more di ulteriori accertamenti sulla tela, che potrebbero riservare piacevoli sorprese, ho consultato alcuni studiosi per avere un loro parere. Spike ha parlato di copia discreta, mentre Marini ha giudicato l'opera "molto fascinosa e probabilmente

eseguita da Louis Finson, uno dei primi interpreti, con Carlo Sellitto, del verbo caravaggesco a Napoli, del quale peraltro sono note altre copie, anche queste molto riuscite delle opere napoletane del maestro, come la Maddalena di Paliano o il Sacrificio di Isacco”.

Bibliografia

- a – Longhi Roberto, *Mostra del Caravaggio e dei caravaggeschi*, catalogo della mostra, pag. 28 e seg., Milano 1951.
- b – Marini Maurizio, *Io Michelangelo da Caravaggio*, pag. 223, nota 65 E3, Roma 1974.
- c – Gregori Mina, *Caravaggio e il suo tempo*, catalogo della mostra, pag. 319, 320, Napoli 1985.
- d – Rosenberg Pierre, *Tableaux francais du XVI siecle et italiens des XVI e XVIII siecles*, Paris 1966.
- e – Longhi Roberto, *Un originale del Caravaggio a Rouen e il problema delle copie caravaggesche*, in *Paragone* n. 121, pag. 23 e seg., 1960.
- f – Salerno Luigi, *Caravaggio: a Reassessment*, in *Apollo* CXIX, pag. 438-441.
- g – Venturi Lionello, *Note sulla Galleria Borghese* in *L'Arte*, XVIII, pag. 39, 1909.
- h – Manilli Iacomo, *Villa Borghese fuori di Porta Pinciana*, pag. 64, Roma 1650.
- i – Moir Alfred, *The italian followers of Caravaggio*, vol. I, pag. 54, nota 134, Cambridge Mass. 1967.
- j – Baldinucci Filippo, *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua*, 6 volumi, Firenze 1681-1728, edizione 1845-47, III, pag. 745, Firenze 1846.

Diana De Rosa, detta Annella di Massimo

Opere certe e nuove ipotesi attributive

Alla figura di Agostino Beltrano è indissolubilmente legata quella di Diana De Rosa, la famigerata Annella di Massimo del racconto dedominiciano, moglie del pittore e pittrice anch'ella, nell'ambito della scuola stanzionesca.

Diana era la sorella maggiore di Pacecco De Rosa e, secondo il De Dominici, allieva dello Stanzone “cara al maestro come collaboratrice in pittura e, per la sua bellezza, come modella”.

Anche le sue sorelle Lucrezia e Maria Grazia, la quale sposò Juan Do, erano molto belle e con Diana furono soprannominate le “tre Grazie napoletane”, vezzeggiativo che fu poi ereditato dalle tre figlie di Maria Grazia, anch'esse bellissime.

Un'avvenenza leggendaria che non ci sembra di riscontrare nell'unica immagine certa (fig. 10) tramandataci dal Giannone, essendo l'autoritratto (fig. 11) di collezione londinese, pubblicato anni fa dal Fiorillo come autografo, da considerare rigorosamente di ignoto.

Pur se citata dalle fonti e resa famosa dall'aneddoto sulla sua morte violenta, Annella è a tutt'oggi “una pittrice senza opere” che possano esserle attribuite con certezza. Sicuri sono i dati anagrafici, 1602-1643, resi noti dal Prota Giurleo.

Il De Dominici ciarlava che Annella, allieva di Massimo Stanzone, fosse la pupilla del maestro, il quale si recava spesso da lei, anche in assenza del marito per controllare i suoi lavori e per elogiarla. Una serva della pittrice, che più volte era stata redarguita dalla padrona per la sua impudicizia, incolerita da ciò, avrebbe riferito, ingigantendone i dettagli, della benevo-

lenza dimostrata dal Cavaliere verso la discepola, scatenando la gelosia di Agostino, il marito, il quale accecato dall'ira, sguainata la spada, spietatamente le avrebbe trafitto il seno. A seguito di questo episodio il Beltrano, pentito dell'enormità del suo gesto ed inseguito dall'ira dei parenti di Annella, si rifugiò prima a Venezia e poi in Francia dove visse molti anni prima di ritornare a Napoli.

Oggi la critica, confortata da dati documentari, non crede più a tale favoletta, anche se il nomignolo di "Annella di Massimo" che dal Croce al Prota Giurleo, dal Causa a Ferdinando Bologna unanimemente si credeva fosse stato inventato in pieno Settecento dal De Dominicis è viceversa dell'"epoca", essendo stato rinvenuto in alcuni antichi inventari: in quello di Giuseppe Carafa dei duchi di Maddaloni nel 1648 ed in quello del principe Capece Zurlo del 1715. In entrambi vengono riferiti dipinti assegnati alla mano di "Annella di Massimo".

Questa nuova constatazione fa giustizia della vecchia diatriba tra il comune di Napoli ed il Prota Giurleo, indispettito che una strada della città fosse dedicata ad un nome inesistente e convinto che dovesse ritornare all'antico toponimo di via Vomero Vecchio. Come pure, alcune contraddizioni inducevano Raffaello Causa a respingere a priori la tesi di Roberto Longhi, pur con la diplomatica frase "segno distintivo di sicuro riconoscimento", di ravvisare nella sigla "ADR", scoperta sotto uno straordinario dipinto, oggi ad ubicazione sconosciuta, le iniziali della pittrice, perché ella si chiamava Dianella e non Annella.

Anche il Bologna, di recente, ribadendo che "è storicamente impossibile prima della pubblicazione e della fortuna della biografia dedominiciana" l'autenticità della sigla, ha ritenuto che essa fosse apocrifa, "anche nel ductus grafico" ricollocando, come è opinione anche del Pacelli, le opere precedentemente assegnate ad Annella nel catalogo di Filippo Vitale e della sua cerchia.

Il Longhi fu il primo che tentò una ricostruzione ragionata del corpus di Diana De Rosa sulla guida di una sigla da lui identificata sotto un pregevole quadro, rappresentante l'Ebrezza di Noè, già in collezione Calabrese a Roma ed oggi purtroppo ad ubicazione sconosciuta. Per affinità stilistica egli assegnò così altre tele alla pittrice, il cui catalogo è stato in seguito ampliato fantasiosamente dal Fiorillo in una pubblicazione molto criticata sulle pagine di Napoli nobilissima.

La tradizione assegna alla De Rosa, oltre ai lavori nel soffitto della Pietà dei Turchini, anche un dipinto per la chiesa di Monte Oliveto, oggi S. Anna dei Lombardi, ed uno nella sacrestia della chiesa di Santa Maria degli Angeli a Pizzofalcone: tutte opere di cui oggi non v'è più traccia. La difficoltà maggiore nell'identificare opere sicure di Annella dipende, in base a ciò che raccontava il De Dominicis e come suggeriva anche il Causa alcuni anni fa, dalla circostanza che ella collaborava attivamente ad opere sia dello Stanzone che del Beltrano, senza però quasi mai completarle.

Oggi le uniche opere che ragionevolmente possono essere assegnate alla De Rosa sono, come invita a considerare anche il Bologna, le due tele che entrando nella chiesa della Pietà dei Turchini si possono vedere ai lati dell'altare e che probabilmente sono le stesse che il De Dominicis collocava nel soffitto, che come vuole la tradizione e le antiche guide napoletane, era decorato da una serie di dipinti su tela commissionati entro il 1646 a Giuseppe Marullo, particolare confermato anche da documenti reperiti da Nappi. Le due tele rappresentano la Nascita e la Morte della Vergine (tav. 61-62) ed il De Dominicis con una precisione dettagliata dei temi rappresentati le assegna ad Annella De Rosa, per la cui commissione presso i governatori della chiesa si era mobilitato lo Stanzone in persona.

L'affinità stilistica delle due opere con la produzione stanzonesca degli anni Quaranta è fuori discussione, come la sua qualità elevata, per cui per i futuri studi bisognerà decidersi a partire da questi due dipinti.

Molto di recente, dopo il restauro delle due tele della Pietà dei Turchini, che hanno rivelato pesanti ridipinture in grado di alterarne profondamente la lettura è stato pubblicato un articolo della Petrelli, il quale riepiloga lo stato delle conoscenze attuali sulla pittrice.

Inoltre un tentativo di allargarne lo scarno catalogo è stato avanzato dal Porzio, il quale, nel redigere la scheda di uno Sposalizio della Vergine (tav. 63), proveniente dalla chiesa di San Giovanni Maggiore ed oggi nelle sale del museo diocesano di Napoli, ha sottolineato "il ripetersi degli stessi tipi fisiognomici tra il quadro in esame e la Nascita della Vergine ed ha pensato di attribuire, anche se col beneficio del dubbio, l'opera alla De Rosa; ipotesi coraggiosa, che può essere parzialmente accolta ipotizzando una collaborazione col marito, consuetudine tramandata dalle fonti, che giustificherebbe la facies beltranesca che promana chiaramente dal dipinto.

Anche noi, timidamente, vorremmo proporre per l'autografia un dipinto che abbiamo avuto modo di visionare: una Carità romana (fig. 12), transitata nel 1974 in un'asta della Finarte di Milano.

Per un collegamento con gli altri artisti che lavorano in quegli anni a Napoli e con l'ambiente familiare, nel quale sono attivi numerosi pittori, rinvio alle mie monografie: Massimo Stanzone e la sua scuola ed Agostino Beltrano, uno stanzonesco falconiano

Bibliografia

- De Dominicis Bernardo, *Vite dei pittori, scultori e architetti napoletani*, III, pag. 96-100, Napoli 1741-1743.
- Celano Giovan Battista, *Notizie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli* (edizione riveduta dal Chiarini), IV, pag. 364, Napoli 1856-60.
- Salazar Lorenzo, *Documenti inediti intorno ad artisti napoletani del secolo XVII*, in *Napoli nobilissima*, pag. 131, Napoli 1897.
- Giannone Onofrio, *La storia dell'arte napoletana* (a cura di Ceci), fig. 23, Napoli 1904.
- Prota Giurleo Ulisse, *Un complesso familiare di artisti del secolo XVII*, in *Napoli rivista municipale*, LXXVII, num. 7-8, pag. 25, Napoli 1951.
- Borrelli G., *La basilica di San Giovanni Maggiore*, pag. 83-84, Napoli 1967.
- Longhi Roberto, *Giovan Battista Spinelli e i naturalisti napoletani del Seicento*, in *Paragone*, XX, num. 227, pag. 49-50, Firenze 1969.
- Causa Raffaello, *La pittura del Seicento a Napoli dal naturalismo al barocco*, in *Storia di Napoli*, VIII, pag. 929, Cava de' Tirreni 1972.
- Fiorillo Ciro, *Sei tu Annella?*, in *Napoli nobilissima*, III serie, XXIII, pag. 208-211, Napoli 1984.
- Pacelli Vincenzo, *Testimonianze, considerazioni e problemi di restauro sui dipinti seicenteschi dell'Annunziata di Capua*, in *Ricerche sul '600 napoletano*, pag. 93, Milano 1984.
- Petrelli Flavia, in Galante, *Guida sacra della città di Napoli (1872) revisionata a cura di Nicola Spinosa*, pag. 225, nota 60, Napoli 1985.
- Delfino Antonio, *Documenti inediti su artisti del '600 tratti dall'Archivio di Stato di Napoli e dall'Archivio storico del Banco di Napoli*, in *Ricerche sul '600 napoletano*, pag. 29-30, Milano 1989.
- Bologna Ferdinando, *Battistello Caracciolo e il primo naturalismo a Napoli* (catalogo), pag. 136, 178, Napoli 1991.

Willette Thomas - Schutze Sebastian - Massimo Stanzione. *L'opera completa*, pag. 121-123-124-145-146, note 35-53, Napoli 1992.

Nappi Eduardo, *Il Conservatorio e la chiesa della Pietà dei Turchini*, in *Ricerche sul '600 napoletano*, pag. 83-107, Milano 1993.

De Vito Giuseppe, *Due postille alle "Notizie" di Eduardo Nappi*, in *Ricerche sul '600 napoletano*, pag. 129-132, Milano 1993.

Petrelli Flavia, in *Napoli sacra, guida alle chiese della città*, X itinerario, pag. 587-589, Napoli 1995.

Pacelli Vincenzo, *Santa Maria della Pietà dei Turchini, chiesa e reale conservatorio*, pag. 60-63, Napoli 2005.

Porzio Giuseppe, scheda dello *Sposalizio della Vergine*, in *Catalogo del museo diocesano di Napoli*, pag. 132-133, Napoli 2008.

Petrelli Flavia, *Una luce su Annella De Rosa*, in *Ricerche sul '600 napoletano*, pag. 87-92, Milano 2008.

della Ragione Achille, *Massimo Stanzione e la sua scuola*, Napoli 2009.

della Ragione Achille, *Agostino Beltrano, uno stanzionesco falconiano*, Napoli 2010.

Una splendida replica autografa di un capolavoro del Santafede

La cortesia dell'ingegner Paolo Onofri, il quale ci ha concesso il privilegio di visitare la sua spettacolare pinacoteca privata ricca di ben 350 dipinti, ci ha permesso di identificare una replica autografa (tav. 64), siglata e di eguali dimensioni, di uno dei capolavori seicenteschi di Fabrizio Santafede: la Lavanda del Bambino (tav. 65) conservata nella pinacoteca dei Gerolamini.

Il Santafede è una delle figure di maggiore spessore culturale che lavora a Napoli tra la fine del Cinquecento ed i primi decenni del Seicento. Egli si farà interprete di un nuovo modello di pittura devozionale, realistico ma pieno di decoro, che resterà egemone per molti anni, fino all'avvento di una lettura pietistica del naturalismo caravaggesco da parte di una nuova generazione di artisti locali attivi tra il 1620 ed il 1630.

Fabrizio Santafede, attivo dal 1576 al 1623, importa in area meridionale la corrente toscana che cercava di coniugare la tradizione pittorica fiorentina a quella veneziana. L'artista si fa fautore di un nuovo modo di interpretare la storia sacra con un patetismo contenuto ma efficace. La luce nei suoi dipinti, a differenza di quella cavaraggesca, potente nel rilevare impietosamente ogni aspetto della realtà, si posa delicatamente su persone ed oggetti ed anche quando l'ombra è profonda permette una lettura completa della figura nel rispetto del disegno e della composizione.

Egli è stato paragonato a sommi pittori come Murillo o ad abili mestieranti come Santi di Tito, ma a nostro giudizio il paragone che meglio rende la lunga attività dell'artista è quello con Massimo Stanzione. Alla pari del collega seicentesco il Santafede volle cantare la poetica degli affetti, la serenità e la gioia della famiglia, come nella Lavanda del Bambino, che meglio si potrebbe chiamare Bagno di Gesù Bambino, conservato nella quadreria dei Gerolamini, che più che un quadro sacro dà l'impressione di una tranquilla scena nell'intimità domestica, una sacra conversazione.

Il delicato problema del luminismo naturalista fu affrontato con un occhio attento ai quadri notturni del Bassano e della sua bottega, che furono molto richiesti per decenni anche nel

meridione e si giovarono del successo del verbo caravaggesco. In un suo celebre dipinto come la Resurrezione (tav. 66), eseguito nel 1608 per il Monte di Pietà, il Santafede utilizza un effetto di lume notturno accentuato da lampeggiamenti, drammatico ed efficace, dando prova di un'originale interpretazione veneziana del caravaggismo.

Tutte le più importanti collezioni napoletane, da quella dei Filomarino agli Spinelli di Tarsia, si vantavano di possedere tele del Santafede, del quale le fonti ci tramandano anche una notevole attività di ritrattista di ispirazione fiamminga: analitica e descrittiva. Pochi esempi ci sono pervenuti e tra questi il principale è il Ritratto del viceré conte di Olivares e della moglie conservato a Madrid nella raccolta del duca d'Alba, mentre la sua abilità si può apprezzare anche nelle fisionomie dei committenti in alcune pale d'altare, come in quella giovanile di Matera o nella tela per la chiesa dei Sette dolori.

Non possiamo giudicare le sue qualità di decoratore, che, sul finir della carriera, lo videro all'opera con Battistello per due anni nei perduti affreschi della Cappella del Tesoro.

Numerosi sono i suoi quadri per importanti committenti nel primo e secondo decennio del secolo, mentre la sua bottega, assai prolifica, era in grado di soddisfare ordini che venivano non solo da Napoli e dal viceregno, ma dalla Spagna e dalle altre regioni italiane.

La Lavanda del Bambino è assieme ai Figli di Zebedeo davanti a Cristo (tav. 67) tra le opere dell'artista più citata e lodata dalle fonti e la sua datazione va posta verso gli inizi del secondo decennio, quando l'iscurimento delle ombre e qualche gioco luministico di superficie testimoniano di un certo interessamento per la lezione del Caravaggio, che va ad affiancarsi a quello ben più sedimentato per i fiorentini venetizzanti come il Passignano.

Il quadro va posto in stretta successione con la Sacra famiglia con S. Lucia (tav. 68) conservata nella pinacoteca del Pio Monte della Misericordia, della quale cogliamo l'occasione per pubblicare un'inedita replica autografa (tav. 69) di collezione privata napoletana e la Madonna col Bambino e San Gaetano Thiene della Galleria Harrach di Vienna, in una posizione parallela rispetto alla già citata tela con i Figli di Zebedeo.

Il De Dominici nel 1742 parla in tono entusiastico della Lavanda del Bambino: "Vi è ancora nella medesima Sagrestia una Beata Vergine al naturale infino alle ginocchia, che fa atto di lavar Gesù Cristo in una conca di rame, nel mentre una donna scalda un pannicello e un fanciullo le porge l'acqua e questo quadro è migliore dell'altro (I figli di Zebedeo) per la tinta e la freschezza del colore, ma la Vergine ha lo stesso volto di un certo naturale, del quale soleva egli servirsi di una congiunta... che veramente non ha in sé tutto quel nobile e gentile, né quella idea divina che si deve alla Regina dei Cieli".

Il dipinto è inoltre citato in molte antiche guide, in particolare dal Celano (1692), dal Sigismondo (1788-89), dal Catalani (1845), dal Chiarini (1856-60) e dal Galante (1872).

La tela della collezione Onofri (tav. 64) va collocata in quella produzione, a volte di dimensione più ridotta, che l'artista eseguiva per una committenza privata. Nel caso in esame il dipinto era collocato nella cappella di famiglia, dove si trovava da epoca immemorabile. Tutti questi quadri a carattere devozionale erano segnati da una dimensione domestica ed il sommesso realismo del pittore a volte era più accentuato che nella più impegnata produzione destinata agli altari delle chiese. Ed è proprio in questi lavori, spesso non affatto minori e contraddistinti da un pacato pietismo e da una quiete retorica degli affetti che il confronto Santafede-Santi di Tito, come ha sottolineato Leone de Castris massimo studioso dell'artista, si trasforma con più facilità e naturalezza in quello Santafede-Murillo, inducendo a volte in errori attributivi la critica meno avvertita.

Bibliografia

- De Dominicis B., *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, II, pag. 233, Napoli 1742.
Causa R., *Opere d'arte del Pio Monte della Misericordia*, pag. 103, Napoli 1970.
Previtali G., *La pittura del Cinquecento a Napoli e nel Vicereame*, pag. 156, num. 93, Torino 1978.
Leone de Castris P. - Middione R., *La Quadreria dei Gerolamini*, pag. 72-73, Napoli 1986.
Leone de Castris P., *Pittura del Cinquecento a Napoli. 1573-1606 l'ultima maniera*, da pag. 261 a pag. 284, in particolare pag. 265-276-282, nota 57, Napoli 1991.
Middione R., *La Quadreria dei Gerolamini*, pag. 35, Napoli 1995.

E Micco ritornò alla “sua” Certosa

La fuga nel monastero durante la peste e l'amicizia coi geni del suo tempo

Scartabellando tra antiche carte ingiallite ho scovato una pagina di un quotidiano napoletano nella quale avevo recensito la mostra su Micco Spadaro (fig. 13) tenutasi nel 2002 alla Certosa di San Martino. Ho ritenuto che, tolto l'incipit, riguardante le opere esposte nella rassegna, si possa trattare di materiale interessante per meglio inquadrare questo pittore ancora poco noto, ma impareggiabile descrittore di cronaca cittadina, per cui la trascrivo per i lettori.

In un panorama ricco di personalità di rilievo internazionale, dal Caravaggio a Luca Giordano, dal Ribera a Solimena, quale è quello rappresentato dal Seicento napoletano, la figura di Domenico Gargiulo non assurge certo al ruolo di protagonista assoluto, ma il suo percorso artistico è quanto mai interessante abbracciando più filoni iconografici, in alcuni dei quali è da considerare più che un innovatore un vero e proprio caposcuola, la cui attività troverà epigoni ed imitatori ben oltre i limiti temporali del XVII secolo, come nel caso delle scene di martirio (tav. 70) o dei quadri di storia e cronaca cittadina, oltre che nella pittura di paesaggio. Inoltre Domenico Gargiulo è un napoletano “doc”, nato e morto nella nostra città, dalla quale non si è mai allontanato.

Egli amava ritrarre i tumultuosi avvenimenti della Napoli vicereale: eruzioni, epidemie e rivolte (tav. 71-72-73), indagati con l'occhio attento al più piccolo dettaglio ed alle stesse fisionomie dei personaggi; inoltre paesaggi intricati e misteriosi, rappresentati con rara maestria, angoli suggestivi di rocce marine brulicanti di barche di pescatori.

Seppure da collocare tra i minori, in un secolo così ricco di superstar, bisogna concedergli almeno il privilegio di essere considerato “il maggiore dei minori”.

I grandi napoletanisti lo hanno infatti sempre apprezzato, tra questi il compianto professor Raffaello Causa, leggendario re della sovrintendenza napoletana, il quale da giovane amava firmare le sue collaborazioni a quotidiani e riviste con lo pseudonimo di Micco Spadaro.

Il nomignolo gli derivò dal lavoro dal padre, fabbricante di spade, nella cui bottega l'artista lavorò alcuni anni, dilettandosi nel tempo libero a disegnare originali impugnature ed eleganti spadoni, fino a quando il genitore, contrario a queste sue inclinazioni, non lo mise alla porta, facendolo precipitare in un periodo di fame e disperazione, da cui si sollevò con l'ingresso, all'età di 18 anni nella famosa bottega di Aniello Falcone, ove conobbe Salvator Rosa col quale si creò una profonda emulazione, dedicandosi entrambi agli stessi generi, al-

lora molto richiesti da una committenza laica: quadri di paesaggio, scorci di marine, calca di popolo.

Il Nostro fu attento osservatore delle stampe di Callot e di Stefano Della Bella, dai quali prese ispirazione per le sue caratteristiche figurine allungate con la testa piccola e per il modo di assemblare i personaggi nelle composizioni più affollate.

Dal 1635 al 1647 il Gargiulo collaborò col Codazzi, bergamasco, specialista in architetture fantastiche (tav. 74), che Domenico animerà con figurine vivacissime; un sodalizio durato quasi quindici anni cementato da una fraterna amicizia, che riscosse un enorme successo tra una folta clientela di collezionisti privati stanchi di soggetti devozionali e bramosi di adornare le proprie dimore con quadri di argomento profano.

Nello stesso periodo un vicendevole scambio culturale si ebbe tra Gargiulo e lo Schonfeld, un pittore tedesco che soggiornò a Napoli per un decennio, specializzato in soggetti biblici e scene di martirio.

Un lungo rapporto di lavoro è documentato tra lo Spadaro e i frati della Certosa di San Martino: nel 1638 affresca il Coro dei Conversi con finti arazzi, in preda ad un immaginario vento (tav. 75). Dal 1642 al 1647 è incaricato di affrescare il Quarto del Priore con una serie di paesaggi in cui è palpabile l'influsso della pittura nordica. Il Gargiulo continuerà ad avere un legame preferenziale con i monaci della Certosa ove troverà rifugio e salvezza durante la terribile peste del 1656, che decimò la popolazione napoletana e spazzò via un'intera generazione di pittori. Al termine del calamitoso morbo volle rappresentare lo scampato pericolo in un gigantesco ex voto: Rendimento di Grazia (tav. 76), ricco di sessantotto personaggi tutti rappresentati con precisione fisionomica, dal cardinale Filomarino allo stesso pittore, che ci fornisce in questa tela il suo unico autoritratto, ai monaci dai volti rubizzi e giocondi e dallo sguardo stralunato.

Partecipò con altri artisti della cerchia falconiana all'importante commissione per adornare il palazzo del Buen Retiro di Filippo IV a Madrid con soggetti di storia dell'antica Roma: committenza avvenuta nel 1635 per volere del conte di Monterey, viceré spagnolo a Napoli.

Nelle pale d'altare a figure grandi non si espresse ad alto livello ed in questo campo è da considerare semplicemente un minore stanzionesco (tav. 77).

Ben altra qualità il Gargiulo raggiunse nei quadri di storia e cronaca napoletana, popolata da santi, eroi e gente della plebe, prelevati dalla coloratissima realtà dei vicoli napoletani. In tutte queste tele lo Spadaro ebbe modo di manifestare le sue doti di brillante illustratore di episodi di cronaca ufficiale e popolare di alto contenuto drammatico ed emozionale, rilevando un interesse agli avvenimenti più significativi della vita civile cittadina ed una partecipazione sincera ai destini di Napoli e dei napoletani; il tutto attraverso un uso raffinatissimo e personale di macchie cromatiche, dal denso impasto con una pennellata libera ed estrosa, efficace nel descrivere i tempestosi sentimenti dell'animo umano e lo scorrere ineluttabile degli avvenimenti.

Scampato alla peste, come ci racconta il De Dominici, celebre biografo settecentesco al quale siamo debitori di tutte le notizie sull'artista, frequentò la bottega di un commerciante di quadri, un tal Aniello Mele, dove ebbe modo di conoscere i pochi pittori sopravvissuti dopo la terribile peste, tra questi Andrea Vaccaro, Giovan Battista Ruoppolo e soprattutto Luca Giordano, da cui trasse alcuni elementi neoveneti che ingentilirono la sua pittura, la quale acquisì colori più luminosi e più caldi. Le opere dell'ultimo periodo non sono numerose e tra queste la più famosa è la Circoncisione della collezione Molinari Pradelli.

Egli proseguì la sua attività fino agli ultimi anni della sua vita come è testimoniato da una polizza di pagamento del 1670, reperita nell'archivio del Banco di Napoli, nella quale il pittore riceve trenta ducati per un quadro raffigurante il Martirio di San Gennaro (tav. 78), di palmi quattro per cinque (cm. 100-125 circa), forse quello oggi in collezione della Ragione a Napoli.

Discepoli ed imitatori il Gargiulo ne ebbe tanti, a giudicare anche dall'enorme numero di quadri che di continuo, e spesso erroneamente, gli vengono attribuiti. Tra gli allievi più significativi ricordiamo Ignazio Oliva, Giuseppe Piscopo e Pietro Pesce, quest'ultimo risorto di recente da un oblio secolare con alcune tele firmate comparse sul mercato antiquariale.

Ed infine vogliamo cogliere l'occasione per correggere l'anno della morte dell'artista, fino ad oggi indicato erroneamente su tutti i libri al 1675, come si evince da una lettera informativa sullo stato delle arti a Napoli, fatta conoscere dal Ceci, che Pietro Andreini inviò al cardinale Leopoldo De Medici, in cui dichiarava che "Micco Spadaro, pittore di figurine e di paesaggi, morì che sono tre anni". Il Ceci riteneva che tale nota fosse stata inviata nel 1678, ma grazie alle diligenti ricerche del Ruotolo, pubblicate nel 1982, si è identificato il giorno esatto nel 20 dicembre 1675, per cui la data della morte è lapalissiano che debba retrocedere al 1672, come da noi già suggerito da alcuni anni a pagina 100 della nostra opera *Il secolo d'oro della pittura napoletana*.

Un superbo pendant di natura morta napoletana

A dicembre alla mostra dell'antiquariato di Napoli sarà esposta una splendida coppia di nature morte con putti (tav. 79-80) di scuola napoletana frutto della collaborazione tra Andrea Vaccaro ed un generista di lusso.

Incuriosito da una pubblicità comparsa su un quotidiano, dove si vedevano i due dipinti, ho chiesto all'antiquario milanese le foto dei quadri, perché intendevo pubblicarle dopo averle studiate. Immediatamente, con squisita cortesia, ho ricevuto le immagini ed alcune notizie su di esse, tra cui un'antica attribuzione delle stesse ad Abraham Brughel ed Andrea Vaccaro di Federico Zeri, anche se compulsando l'archivio dello studioso, da alcuni mesi in rete, non ne ho trovato tracce.

Le due tele, proveniente da una collezione privata francese, rappresentano un'Allegoria sia delle quattro stagioni che dei quattro elementi primordiali della natura e sono state eseguite certamente per un'importante residenza nobiliare.

Nell'Allegoria delle Quattro Stagioni (tav. 79) il putto in basso è circondato dalla frutta disposta in primo piano e volge lo sguardo in alto mentre mostra un grosso grappolo d'uva nera; l'altro putto svola nel cielo tenendo nelle mani dei fiori. La luce emanata dai due putti illumina tutto il dipinto e la natura morta in primo piano rimanda al concetto di abbondanza, ripetuto anche nell'Allegoria dei quattro Elementi (tav. 80) dove, a simbolo dell'Aria, dell'Acqua, della Terra e del Fuoco, troviamo i frutti abbondanti della Terra, del Mare e del Cielo tenuti tra le mani dei quattro putti del tutto simili a quelli del quadro compagno.

I pendant in prima tela sono dipinti su tutti e due i lati e sul verso è rappresentato un cielo con uccelli in volo di mediocre qualità.

L'attribuzione dei putti al pennello ad Andrea Vaccaro è fuori dubbio, mentre per lo specialista di natura morta, nonostante l'autorevolissima attribuzione, ho avuto subito dei dubbi sia di natura stilistica che cronologica.

Sotto il profilo temporale è noto che l'artista nordico si trasferisce definitivamente a Napoli nel 1676, dove vivrà fino alla morte concludendo la sua carriera nel 1697 e collaborando con i maggiori pittori di figura in circolazione da Giordano a Solimena (tav. 39-81) e a Nicola Vaccaro (tav. 82).

Anzi le tele eseguite all'ombra del Vesuvio spesso vengono riconosciute proprio dal collaboratore di figura che sceglieva sempre tra i più bravi; egli volse ad amplificazioni barocche il repertorio dei motivi di natura morta di fiori e di frutta, arricchendoli di pittoreschi fondali di giardino, animali rari e primi piani di figure, spesso facendosi coadiuvare anche da un paesaggista, in maniera da realizzare composizioni ridondanti e coloratissime, che gli valsero il nomignolo di "fracassoso", coniato dalla fertile fantasia del De Dominicis, il quale nel descriverlo così proseguiva: "preso un cocomero ben grosso lo lasciava cadere a terra, e come rimaneva rotto in quell'accidente lo dipingevo". Un modo elegante e discorsivo per esaltare quello stile brioso e leggero, per quanto elegante e spontaneo, che cozzava con quella solida lucidità ottica degli epigoni della scuola napoletana suoi contemporanei, da Giovan Battista Ruoppolo a Giuseppe Recco.

Alla luce di queste considerazioni una partecipazione di Andrea Vaccaro, morto nel 1670, risulta difficile da ipotizzare, perché a Roma il Brueghel aveva dei suoi collaboratori fedeli che lo coadiuvavano.

Inoltre la lucentezza metallica dell'armatura di antica ascendenza caravaggesca in una delle due tele (tav. 80) fa pensare ad uno specialista come Giovan Battista Ruoppolo, abile nelle creazioni di fiori e frutta, ma che più di una volta si cimenta anche nel dipingere pesci, come si può vedere nella mia monografia sulla natura morta napoletana (fig. 96-99) in particolare la spigola che troneggia nel dipinto di collezione privata (tav. 83) o nella tela del Banco di Napoli (tav. 84) o nella raccolta Pagano (tav. 85), siglata, è sovrapponibile a quella che si vede in una delle due nature morte in esame (tav. 80), facendo cadere ogni incertezza nell'assegnare al Ruoppolo la paternità dei due dipinti che saranno in mostra a Napoli.

Una variazione attributiva che nulla toglie alla bellezza dei due pendant, essendo Giovan Battista pittore di eguale, se non superiore, quotazione del Brueghel e che viene ulteriormente confermata dall'esame di un altro dipinto (tav. 86), pubblicato dal Pacelli, frutto della collaborazione tra il Vaccaro ed il Ruoppolo, nel quale la frutta in basso è quasi sovrapponibile a quella ritratta nell'Allegoria delle quattro stagioni (tav. 79).

La sindrome di Caravaggio

La sindrome di Caravaggio si manifesta in maniera diversa a seconda colpisca un comune mortale o un celebre studioso, eventualmente specialista riconosciuto dell'opera del sommo pittore lombardo.

Nel primo caso si avverte in maniera lampante, soprattutto se si è al cospetto dei dipinti dell'ultima fase, pregni di sangue e di dolore, di patimento e di morte, la presenza del male, una sensazione che toglie il fiato ed induce a pensieri tristi e commoventi.

Nei bambini induce spesso un pianto disperato alternato a singhiozzi. Ne ebbi la conferma quando, in occasione della mostra napoletana sull'Ultimo Caravaggio, tenutasi alcuni anni fa a Capodimonte, le maestre si lamentavano di non poter portare in visita le loro scolaresche, perché la visione delle opere era traumatizzante per i pargoli.

Anche io, col mio gruppo di Amici delle chiese napoletane, organizzai una decina di visite guidate ed i frequentatori avevano un'età media di settant'anni, eppure l'effetto non era dissimile, incubi notturni nei giorni successivi, che colpivano prevalentemente signore d'annata e sensazioni di angoscia, che perduravano settimane anche in generali in pensione e attempati professionisti e magistrati.

Una sottovariante della morbosa patologia, una sorta di sindrome di Stendhal al massimo grado, si avverte poi nel guardare la celebre Medusa degli Uffizi, un quadro straordinariamente bello ed orrifico in egual misura, che induce una vertigine di sensazioni terebranti da indurre la perdita dell'equilibrio, mentre alcuni soggetti urlano a squarciagola.

Ma lo scopo di queste brevi considerazioni sulla sindrome era a margine dell'esauritivo articolo dell'amico Pietro Di Loreto sull'ondata incontenibile di nuove attribuzioni a Caravaggio di quadri assolutamente inadeguati, da parte di critici anche di fama internazionale.

Si potrebbe ipotizzare un motivo meramente economico alla base di questa mania attribuzionistica, perché un quadro che diventa Caravaggio al posto di copia o di ignoto caravaggista aumenta di oltre mille volte il suo valore venale. Da poche decine di migliaia di euro a svariate decine di milioni. Invece l'ansia incontenibile che spinge a dare la paternità del Merisi a quadri improbabili è dettata dal desiderio per ogni studioso di divenire famoso per la scoperta, carpando la celebrità dell'artista.

Non si potrebbero spiegare altrimenti errori clamorosi del passato: uno fra tutti quello di battersi per l'autografia del Cavadenti, un quadro di una mediocrità sconcertante, da parte di una studiosa dell'autore riconosciuta internazionalmente come Mina Gregori.

Ed all'incontrario la vicenda del Martirio di S. Orsola, già di proprietà della sede napoletana della Banca Commerciale (non inseguiamo di chi è ora dopo infiniti accorpamenti tra istituti di credito), che nonostante richiamasse a viva voce l'autografia, anche per la presenza in primo piano dell'autoritratto del pittore, è rimasta a lungo nell'anonimato o sotto nomi assurdi come il Preti, prima della decisiva scoperta dei documenti.

Alla mostra attualmente a Firenze, affianco a capolavori, si presentano due nuovi Caravaggio..., mentre l'ultima rivista di storia dell'arte ne presenta addirittura sette.

Dobbiamo giustamente dire Basta!!!, un minimo di serietà ci vuole.

Gli studiosi affetti dalla sindrome e sono molti farebbero meglio a farsi curare da uno psicanalista, invece di vaneggiare con nuove sensazionali scoperte.

P.S. Sulla mostra fiorentina fa testo il competente commento del professor Di Loreto, vorrei solo aggiungere, da napoletanista immarcescibile, un parere sui due pseudo Ribera: il primo è copia da un originale perduto, il secondo è di un ignoto spagnolo, contemporaneo del valenzano, di cui non mi sento di dare un nome preciso.

Aggiunte alla monografia su Agostino Beltrano *Ritrovati i bozzetti per la cupola di Donnaregina Nuova*

L'uscita della mia monografia su Agostino Beltrano ha incontrato un successo inatteso con una seconda edizione già in stampa, a due mesi dalla prima, arricchita da numerose aggiunte grazie alle segnalazioni pervenutemi da parte di collezionisti in possesso di dipinti dell'artista, assieme a qualche protesta per opere da me espunte per quanto in possesso di prestigiosi esperti.

La più importante novità è costituita dal reperimento, in una raccolta privata a New York, dei veri bozzetti (tav. 87-88) per la cupola della chiesa di Donnaregina Nuova. Nella monografia, seguendo una erronea segnalazione della Giusti, che accennava a questi bozzetti, ma li collocava in un'asta Sotheby's di gennaio 1992, nella quale, combinazione comparivano due opere di argomento simile, ma certamente non del Beltrano: un Olimpo (fig. 14) ed un'Allegoria della Sacre scritture con S. Agostino (fig. 15), eseguite da un modesto pittore attivo nel secolo successivo, avevo pubblicato le immagini, gentilmente fornitemi dal professor Fantelli, rammaricandomi di non aver potuto fornire una traccia per le decorazioni, che versano in un precario stato di conservazione.

Oggi invece siamo in grado di verificare come appariva la cupola in passato con San Francesco e Giovanni Battista mentre adorano la Trinità con Maria e Giuseppe (tav. 87), mentre con l'altro studio, con Santi che adorano la croce portata da tre angeli (tav. 88) ci troviamo probabilmente davanti al modello di un altro affresco perduto, per la stessa chiesa, in sintonia con i documenti di pagamento pubblicati dal Delfino. Per inciso dal proprietario i bozzetti sono stati acquistati in un'asta Sotheby's a New York il 30 gennaio 1997.

Meno significative le altre aggiunte al catalogo: un Sacrificio di Isacco (fig. 16), certamente autografo, da paragonare alle altre redazioni eseguite dal pittore e conservate in collezione De Lorenzo a Napoli, nei depositi del museo di Capodimonte e presso la Residenzgalerie di Salisburgo ed una Preparazione al martirio di San Lorenzo (fig. 17), molto simile ai modi del Gargiulo.

Inoltre due pendant con la Predica del Battista (fig. 18) e lo Sbarco di San Paolo a Malta (fig. 19) ed infine, border line, un quadro molto rovinato raffigurante i Miracoli di San Nicola da Tolentino (fig. 20).

Il Barocco tra apologeti e denigratori *Il sogno inesausto di un cromatismo straripante*

Il Barocco non ha riguardato soltanto l'arte, ma ha rappresentato un più ampio fenomeno culturale e di costume ed ha inciso profondamente nella società e nella politica.

Il Barocco ha rappresentato il linguaggio della Controriforma trionfante in pittura, scultura ed architettura, dopo un periodo segnato dalla severità e dal grigio rigore tridentino. La Chiesa vuole celebrare la propria gloria e la potenza della fede, uscita vittoriosa dal confronto con i protestanti. Vi fu un'ansia quasi smodata di celebrare il rinnovato potere.

La nuova corrente nasce a Roma intorno al 1630 con artisti del calibro di Bernini, di Borromini e di Pietro da Cortona e da lì si irradierà in gran parte dell'Europa cattolica.

In Italia conobbe momenti di debordante felicità cromatica a Napoli grazie a Mattia Preti, convertitosi al nuovo verbo dopo una prima adesione alla lezione caravaggesca, a Luca Giordano ed al Solimena, fino al De Mura attivo a metà del Settecento e toccò anche Lecce e la Sicilia. La versione genovese ha l'uomo di punta in Gregorio de Ferrari, un pennello di gusto già rocaille ed a Venezia fu un'ondata che si fermò solo nel secolo successivo con Piazzetta e Tiepolo.

All'estero dalla Spagna il movimento si diffuse a macchia d'olio in America meridionale sulla scia dei Gesuiti, fu molto vivo nella Germania meridionale ed in Austria, territori riconquistati alla religione cattolica e toccò il vertice in Belgio con il Rubens e con la ritrattistica aulica del Van Dyck. Non ebbe fortuna in Francia dove a lungo vi fu una polemica tra poussinisti e rubensisti e dove dettava legge una cultura ufficiale di stampo classicistico.

Esso rappresentò la fine per consunzione dell'arte rinascimentale: Raffaello, Michelangelo e gli altri giganti dei secoli d'oro avevano toccato la perfezione e non vi erano più traguardi da raggiungere. Il Barocco nasce da questa esigenza di nuovo, oltre che dal desiderio della Chiesa di esaltare i suoi trionfi. Essa diventa per molti anni l'unica committente, in mancanza di un ceto borghese con un gusto laico, come invece era la regola per i paesi protestanti dove gli artisti non erano costretti a lavorare per un mecenate assecondandone le richieste, ma potevano lavorare per una clientela anonima di mercanti, imprenditori, professionisti, artigiani ricchi. Nelle opulente case del nord non vi è spazio alcuno per l'apologia né per il compiacimento delle virtù, mentre paesaggi, nature morte, meticolose indagini anatomiche e scene della vita di ogni giorno del villaggio sono molto diffuse.

In precedenza nel Quattrocento e nel Cinquecento la Chiesa non aveva goduto di una preminenza da monopolio, per la presenza di potenti mecenati laici. Un artista licenziato dal papa o da un cardinale avrebbe trovato subito sistemazione presso un Medici o un Gonzaga, se non alla corte di un doge, inoltre l'umanesimo aveva permeato anche i religiosi, i quali tolleravano quei pittori che plasmavano le loro madonne con una sensualità più carnale che celeste.

L'arte sacra era anche profana e perciò riuscì a raggiungere i livelli più alti.

Dopo il Concilio di Trento questa tolleranza viene meno e vengono fissati dei canoni severi ai quali bisogna sottomettersi, pena l'intervento dei gendarmi spagnoli, braccio armato di una Chiesa che esercitava una rigida censura sulla libertà di pensiero e di espressione. Non vi era altra scelta che enfasi e declamazione, solennità ampollosa e glorificazione di santi e madonne.

Tutta l'arte viene costretta ad esprimersi entro binari ben determinati e l'unica evasione per l'artista risiede nel poter sfogare senza limiti la sua fantasia coloristica e la bizzarria decorativa fino alla pura farneticazione. Grande maestria, ma anche tanto mestiere, nel creare quell'orgia di forme e quel diluvio cromatico, quella teatralità di sfondi, quei contorsionismi muscolari esagitati nella scultura, quella falsa solennità scenografica nell'architettura.

Il trionfo del Barocco si raggiunge quando si può dare libero corso alle ragioni del cuore più che della mente, dare ascolto alle voci varie e mutevoli dell'universo traducendole in fantasie ed emozioni variopinte. In questo abbandono dei sensi il sogno di levità, di delizia e di rapita eleganza del secolo si esprime in una radiosa tastiera cromatica, in grado di sciogliere la forma in luce, radiosa e vibrante, mentre la materia si scorpora e si smaterializza come un tenero miele di sole che scorre dappertutto e tutto intride con la sua dolcezza.

Nell'Ottocento il Barocco, oramai soppiantato da altre mode ed espressioni artistiche, fu condannato in un clima di rigore neoclassico e fu ritenuto di cattivo gusto. Anche Croce condannò il movimento, ma il suo giudizio era riferito alla letteratura del tempo ed a certi aspetti del costume seicentesco, anche se poi il suo parere è stato erroneamente esteso anche alle arti figurative.

Vi furono come in ogni tempo buoni e cattivi artisti, i primi agitati da un pathos interno che domina gli spazi, flette le superfici architettoniche, agita i marmi, imprime la vita al bronzo e fa turbinare con eguale energia glorie celesti ed allegorie profane, mentre i meno ispirati, appesantiscono con pesante orpello le superfici sfacciatamente dorate in una volgare combinazione di forme grevi e di colori stridenti.

Queste brevi considerazioni sul Barocco hanno costituito il nucleo principale di una lezione da me tenuta, su invito del professor Loire, davanti ad un pubblico giovane ed entusiasta, costituito da appassionati e non da specialisti, al College de France, una celebre e preziosa istituzione, che autorizza i relatori ad affrontare i temi assegnati con una certa libertà e di questa possibilità dobbiamo essere grati in egual misura a Guillaume Budé e a Francesco I.

I migliori dieci napoletanisti italiani e stranieri

Al termine della mia lezione nella biblioteca Amatler di Barcellona sui rapporti tra la pittura napoletana e spagnola nel XVII secolo per gli specializzandi in Storia dell'arte fioccano come sempre le domande e la più insidiosa è quella di indicare i migliori napoletanisti tra gli italiani e tra gli stranieri.

Lo scopo, oltre quello di mettermi in difficoltà, perché le lezioni sono viste in videoconferenza anche a Madrid e Firenze e diffuse su internet, è quello di essere indirizzati nelle letture e nei contatti per coloro, e sono tanti, vorranno specializzarsi sugli artisti del secolo d'oro.

Avverto che salvo i primi tre, quattro nomi che indicherò in ordine di importanza, gli altri sono benevolmente da considerare ex equo.

Mi chiedono di segnalare dieci nomi di italiani e dieci di stranieri. Tiro un sospiro di sollievo, mi farò meno nemici.

Cominciamo dagli italiani: Nicola Spinosa in primis alla pari con Ferdinando Bologna, quindi un terzetto con Riccardo Lattuada, Pierluigi Leone de Castris e Stefano Causa, infine a pari merito Giuseppe De Vito, Giuseppe Scavizzi, Vincenzo Pacelli, Vincenzo Abbate e Giuseppe Porzio.

Tra gli stranieri John Spike, Thomas Willette, Wolfgang Prohaska, Erich Schleier, Sebastian Schultz, Alfonso Perez Sanchez, Arnauld Brejon de Lavergnèe, Stephan Loire, Pierre Rosenberg e Gabriele Finaldi.

Ma come professore venti studiosi e nessuna donna, non è per caso maschilista? Protestano vigorosamente le mie ascoltatrici, in grande maggioranza studentesse.

Cercherò di farmi perdonare indicando un undicesimo nome appartenente al gentil sesso, sia tra i nostri che tra i forestieri: Viviana Farina e Veronique Damian, due giovani brillanti ed in ascesa.

Preciso di aver indicato soltanto coloro che sono ancora in attività, ma per chi vuole sapere gli autori da leggere, che non sono più tra noi, ma che ci hanno lasciato una testimonianza di amore e competenza verso la pittura del Seicento napoletano i testi fondamentali da consultare sono quelli di Roberto Longhi e di Raffaello Causa, senza trascurare gli scritti di Sergio Ortolani, Luigi Salerno e di Oreste Ferrari.

Meno importanti gli stranieri, perché l'interesse verso la nostra pittura è cresciuto negli ultimi decenni, dopo le grandi mostre a partire dalla mitica Civiltà del Seicento.

Interessanti in ogni caso i contributi di Voss, Soria, Engass, Pigler, Saxl, Rolfs, du Gue Tra-pier, Vitzhum.

Buona lettura e soprattutto tanto studio dal vivo sui quadri, perché un lungo tirocinio visivo è indispensabile per diventare un buon conoscitore.

Il Seicento napoletano in costiera sorrentina

L'archidiocesi di Sorrento - Castellammare di Stabia, ricca di antiche chiese pregne di gloria e memorie storiche, possiede il maggior numero al mondo di parrocchie estaurite, un termine che cerchereste invano sul vocabolario e che identifica un raro privilegio: la possibilità di elezione diretta del titolare della chiesa da parte del popolo, una rara eccezione democratica in un mondo monolitico e monarchico come quello della Chiesa. Su ventuno parrocchie in tutta la Cristianità, che posseggono tale prerogativa, ben sette si ritrovano in questa splendida costiera, benedetta dalla natura ed abitata sin dall'inizio dei secoli da una popolazione geneticamente democratica. Apprendiamo una simile notizia da una delle guide stampate da Nicola Longobardi, un benemerito editore a cui si deve la quasi totalità di ciò che è stato pubblicato, in questi ultimi tempi, su questi luoghi ameni. Il nostro percorso ideale alla ricerca di dipinti seicenteschi di scuola napoletana si dipanerà da Castellammare a Massa Lubrense. Farà menzione solo delle opere più significative, costituenti la punta di diamante di un iceberg di ben più vaste proporzioni, il quale attende da tempo di essere esplorato con attenzione dagli studiosi e goduto con gli occhi e con la mente da indigeni e forestieri. Un itinerario sovrapponibile a quello compiuto poco più di cent'anni or sono dall'erudito Giuseppe Cosenza, il quale ne fece poi un dettagliato resoconto in due puntate sulle pagine della celebre rivista, fondata da Benedetto Croce, Napoli nobilissima.

Partiremo dal Duomo di Castellammare di Stabia, una struttura imponente ricca di cappelle laterali, vera e propria miniera di dipinti napoletani a partire, secondo le attribuzioni della preziosa guida stilata dal D'Angelo, da ben tre Ribera, una concentrazione da fare invidia ai più quotati musei. Naturalmente si tratta di copie, anche se due di queste di altissima qualità: una Natività (tav. 89), il cui originale è conservato al Louvre, sita nella cappella della Madonna dei Flagelli, nella quale un occhio esperto può riconoscere la mano di Cesare Fracanzano, uno degli allievi più prestigiosi del grande pittore valenzano, ed una struggente Deposizione (tav. 90), nella cappella dell'Ara Pacis, che promana palpabilmente dai volti delle donne una pietà ed una commozione solenne, espresse con uno stile delicatissimo, una vera e propria poesia senza parole, sulla quale purtroppo pesa ancora il parere negativo espresso negli anni Cinquanta dal compianto professor Raffaello Causa, nume tutelare e principe indiscusso dei napo-

letanisti: “non reca i segni dell’autografia pur presentando le superfici smosse della più frizzante luminosità barocca”.

Su questa composizione si è espresso recentemente Spinosa, massimo esperto dell’argomento in un suo aggiornamento sul pittore: Ribera. L’opera completa (2006). Lo studioso ha identificato ben nove tele con lo stesso soggetto, ritenute “repliche di problematica autografia o copie antiche dall’originale”, ritenendo la prima versione quella conservata nel monastero dell’Escorial. Noi abbiamo visionato il dipinto spagnolo con negli occhi e nella mente quello del duomo e ci giochiamo la nostra reputazione nel giudicare, senza inutili partigianerie, di maggiore qualità quello conservato a Castellammare, che può essere considerato l’originale.

La terza tela un Cristo morto collocata nella cappella del Santissimo Sacramento, tradisce un’impronta tradizionale più antica, cinquecentesca e può trovare un autore più plausibile in Andrea Sabatini da Salerno.

Degne di essere menzionate altre tre pale, un’Assunta (tav. 91) sull’altare maggiore, a lungo assegnata a Lanfranco e che in anni recenti, progredite le conoscenze, ha trovato la giusta paternità in Nunzio Rossi, un vigoroso autore che è riemerso alla critica solo da poco; nella cappella De Rogatis, un San Nicola di Mira (tav. 92), prodotto dal virtuoso pennello di un altro artista che gli studiosi lentamente vanno riscoprendo: Giovan Battista Spinelli ed infine nella crociera un’Immacolata Concezione (tav. 93) del Marullo, uno dei più fedeli allievi dello Stanzone, una tela che un recente restauro ha evidenziato eseguita su di un precedente dipinto e che raffigura la Vergine in estasi con le mani incrociate sul petto in atto di raccoglimento.

Sempre a Castellammare altre due chiese impongono assolutamente una sosta, la prima al Collegio del Gesù, dove, oltre ad una Madonna con Bambino e Santi di Paolo De Matteis, dal solido impianto compositivo, la vera chicca è costituita da un autografo di Luca Giordano, una Madonna del Soccorso (tav. 94) tra gli ultimi esiti dell’artista, dotata di una sapiente resa dei particolari eseguita mirabilmente con tocco rapido e luminoso.

Ci portiamo poi nella chiesa di Santa Maria della Pace, ove è conservata l’unica tela, dislocata ab antico in un edificio pubblico, dell’ancora misterioso Maestro dell’Annuncio ai pastori, un nome di convenzione sotto il quale si cela un poderoso epigone del più realistico naturalismo. Il soggetto rappresentato, una Natività di Maria (tav. 95), è reso con un calibrato gioco di luci e di ombre associato ad un cromatismo dai toni rischiarati e preziosi. L’interesse precipuo dell’opera è legato alla possibilità, con opportune ricerche d’archivio, del reperimento di un documento che permetta di identificare il nome sconosciuto del pittore; un fertile terreno di caccia sul quale critici d’arte in cerca di fama non devono che precipitarsi.

Nella Chiesa di S. Maria Santissima del Carmine vi è un’interessante pala raffigurante il Matrimonio mistico di Santa Caterina (fig. 21) di Andrea Vaccaro, simile ad una tela conservata in una collezione privata napoletana, mentre nella chiesa di S. Maria dell’Orto si può ammirare una tela mariana di Ippolito Borghese, eseguita nel 1621, che raffigura la Vergine tra i Santi Agostino e Nicola da Tolentino (tav. 96), con sullo sfondo un Cristo contadino inserito in una scena che descrive il lavoro degli ortolani, in linea con i desideri dei governatori della omonima confraternita committenti del dipinto.

Ci spostiamo poi a Gragnano, dove nella chiesa del Corpus Domini c’imbattiamo in un’altra perla, una Madonna della Provvidenza e Santi (tav. 97), chiaramente firmata “D.L. Jordanus fecit”, splendido esemplare collocabile cronologicamente a conclusione della sterminata produzione dell’artista. Inoltre girando per il luogo sacro sono numerose le tele e le tavole lignee sei-

centesche di buona fattura di matrice stanzionesca, anche se difficile è stabilirne a prima vista l'autore. Molto interessanti inoltre due tavole lignee, una Vergine incoronata (tav. 98) ed una Santa Lucia (tav. 99) di Pompeo Landolfo, firmate e datate rispettivamente 1604 e 1609. L'autore, un vero Carneade, sconosciuto agli stessi specialisti, dipinge viceversa con una maniera delicata che ricorda il Lama, anche se con effetti meno severi ed una grazia più gentile ed ornata.

A Vico Equense, ridente cittadina famosa per la pizza a metro e per la laboriosità dei suoi abitanti, nella piccola chiesa di Santa Maria del Castello, sono conservate alcune tele da poco restaurate, tra le quali notevole un San Francesco in meditazione (tav. 100) animato da un mutevole gioco di chiari e scuri e con il volto del santo reso alla pari di un ritratto con ricercata introspezione psicologica. Classificato dalla soprintendenza come ignoto caravaggesco, a nostro parere, il quadro va considerato più propriamente in orbita stanzionesca, tra Onofrio Palumbo, rievocato dalla dolcezza paffuta degli angioletti in alto e Giuseppe Marullo, per la severa figura del santo, ispida e legnosa; un utile esercizio comparativo per giovani studiosi che vogliano affinare le proprie capacità attributive o un momento di riflessione per fedeli genuini che, raggiunta la sagrestia della piccola chiesetta abbarbicata sul monte, ritengano d'intrattenere un colloquio spirituale con la sacra immagine, abbandonandosi alla preghiera ed al raccoglimento.

Ben più importante come luogo di culto è la basilica pontificia di Santa Maria del Lauro di Meta, dall'antica origine risalente all'VIII secolo e dalle tante vicissitudini nel corso degli anni. Il tempio, dalla complessa planimetria e dallo sveltante campanile, trasuda di opere d'arte, dalle preziose formelle cinquecentesche poste nei pressi dell'ingresso principale alla celebre statua lignea della Madonna del Lauro di epoca bizantina, protagonista di rocambolesche peripezie, osannata nelle processioni e sopravvissuta alle persecuzioni iconoclaste ordinate dagli imperatori bizantini, i quali, come si sa, imposero la distruzione indiscriminata di tutte le immagini sacre.

I limiti che ci siamo imposti in questa rassegna, trascurando tele anche eccelse di altri secoli, fanno concentrare la nostra attenzione sui dipinti seicenteschi di scuola napoletana, tra i quali da segnalare una pregevole tavola di Girolamo Imperato, costellata di quindici quadretti rappresentanti i misteri del Rosario, ma soprattutto una Vergine tra gli angeli con i santi Nicola e Gaetano (tav. 101), datata 1654 e firmata Philippus Zellus, un pittore fino ad oggi assolutamente ignoto, ma che dimostra una maestria di tocco ed una tavolozza imbevuta di preziosa materia cromatica. Sembra di potersi apprezzare un emulo del miglior Pacecco De Rosa, per i volti dolcissimi e per una cura certosina nella definizione dei colori sgargianti del manto del santo. Un autore che inaugura con questa tela il suo catalogo e che bisognerà cercare con più cura sul territorio per reperire altri suoi lavori.

Il comune di Sant'Agnello è la patria di Giacomo De Castro e molte chiese conservano tele del pittore, mediocre allievo del sommo Battistello Caracciolo, noto più che per gli esiti del suo pennello per il veleno in cui attinse la sua penna, quando redasse nel 1664 la famosa lettera indirizzata al collezionista siciliano don Antonio Ruffo, nella quale cercava di contrabbandare Luca Giordano come falsario. Le sue tele, tra l'altro in precarie condizioni di conservazione, non meritano soverchia attenzione, per cui, parafrasando il sommo Poeta, consiglieremo al nostro lettore: "non ragioniam di loro ma guarda e passa".

E giungiamo a Sorrento, capitale della costiera, affollata d'estate e d'inverno da torme di visitatori italiani e stranieri. Non parleremo del Correale, un piccolo grande museo ricco di quadri in gran parte napoletani, perché abbiamo ristretto la nostra ricerca ai soli luoghi sacri e tra questi la chiesa della Ss. Annunziata presenta più di una tela interessante: una Annunciazione

ed una Madonna con Bambino e Santi. Due opere entrambe di ignoto, ma che andrebbero studiate con più cura, perché celano senza dubbio la mano di un pittore molto abile, la prima collocabile ad inizio secolo, l'altra nel V decennio.

La più frequentata chiesa di Sorrento, legata alla devozione di tutta la penisola, è la basilica di Sant'Antonino, dedicata al patrono della città. Ad accoglierci all'ingresso i resti di un gigantesco cetaceo rimembranti il famoso miracolo della balena, episodio ricordato anche sul cornicione della navata centrale da un affresco di Pietro Anton Squilles, datato 1699. Nella sagrestia un quadro in stile bizantino raffigurante una Madonna col Bambino del 1600 ed una tavola molto delicata che rappresenta la Madonna della purità.

I due teloni più famosi di grandi dimensioni sono situati nel presbiterio l'uno di fronte all'altro e appartengono a Giacomo Del Po; sono documentati, grazie alle ricerche archivistiche del Rizzo, al 1687. Rappresentano un Assedio di Sorrento (tav. 102) e Scene della peste (tav. 103). L'artista ripete un formulario giordanesco, pur mostrandosi sensibile alla lezione del barocco pretiano. Particolarmente commovente il dettaglio del bambino che disperato si afferra affamato alle mammelle di una donna morta, un revival più volte ripreso dalla pittura napoletana del secolo, dal Preti al Giordano, dallo Spadaro al Farelli.

Anche se fuori dal tema prefisso non si possono non citare un antico affresco della Madonna delle Grazie del XIV secolo, la più antica immagine mariana di Sorrento ed una nutrita serie di ex-voto conservati nella cripta e nella sacrestia rappresentanti scene di salvataggio da naufragi. Sono centinaia di testimonianze di pittori anche modesti di ogni epoca che evidenziano in maniera tangibile gli stretti legami delle popolazioni rivierasche con il mare, ai cui umori variabili erano spesso legati i destini di miseria e ricchezza e frequentemente di vita o di morte.

L'ultima tappa è a Massa Lubrense posta quasi all'estremità della costiera, dove nella chiesa di Santa Maria della Misericordia, oltre ad una tela (fig. 22) di un collaboratore dello Stanzione, Santillo Sannini, scimiottante le Sette opere di misericordia, è conservata una Madonna col Bambino tra i Santi Giuseppe e Francesco D'Assisi (fig. 23). A lungo attribuita al divino Guido Reni, di recente anche da Sgarbi, fu dall'Ortolani assegnata allo Stanzione e dal Causa a Micco Spadaro. Oggi la critica è incerta nello stabilirne l'autore, ma l'unica certezza è la presenza della tela che, tra rovine illuminate da un sole al tramonto, affianca le figure in una materia cromatica sensibile e quasi tremula alla luce.

Il viaggio è terminato. Noi l'abbiamo percorso in alcuni mesi, tra sopralluoghi, foto, ricerche in archivio e in biblioteca. I nostri lettori viceversa potranno compierlo in un solo week end, coniugando felicemente arte e svago, cultura e distrazione.

Giovan Battista Spinelli un pittore estroso da rivalutare

Una rivisitazione critica attraverso 12 inediti

Giovan Battista Spinelli, attivo fra il 1630 ed il 1660 circa, viene citato dal De Dominicis, che poco lo conosceva, come l'ultimo dei sei discepoli dello Stanzione.

La sua personalità artistica ed il ricordo della sua opera si erano persi nel nulla, e solo negli ultimi 30 anni grazie alle felici intuizioni del Longhi, agli accaniti studi del Vitzthum e, più

di recente, alla puntuale ricostruzione dello Spinosa è riemerso come una delle figure di spicco del Seicento napoletano, facilmente riconoscibile non solo per la sua marcata abilità di disegnatore, ma principalmente per le caratteristiche fisiche e fisionomiche delle sue figure: personaggi in preda a torsioni disperate ed alla completa disarticolazione delle forme, immersi in un impasto furente percorso di umori misteriosi, agitati da una elettrizzante energia interiore e gesticolanti come marionette impazzite.

Le sue donne, affascinanti e misteriose, si riconoscono tra mille per le guance goffe e paffute, per il languore sentimentale e per il sorriso beffardo, che le rende inconfondibili mentre seducono maliziosamente volti mefistofelici ed eroi vittoriosi in un gioco calibrato di sorrisi appena accennati, grazie ben esposte e contorsioni esasperate delle membra.

Una volta fissati nella mente questo “imprinting” femminile e le località ove a lungo lavorò lo Spinelli, tra Chieti, Ortona e Lanciano, è stato facile per gli studiosi identificare le sue tele, frutto di committenze prevalentemente private, ma anche ecclesiastiche.

Altra caratteristica che distingue la pittura dello Spinelli è l’uso appassionato di azzurri intensissimi e la scelta di giovani modelle elegantemente vestite, che lo fecero caro, anche per lo spirito laico che anima i temi proposti, sebbene a derivazione testamentaria, ai collezionisti privati napoletani, nelle cui raccolte erano conservati molti suoi quadri.

Dopo essere stato per secoli ignorato dalla critica, lo Spinelli (del quale non conosciamo i dati biografici, ad eccezione di notizie sulla sua famiglia, di origine bergamasca, ma residente a lungo a Chieti) è riapparso come un’artista originale e fuori dagli schemi convenzionali, suggestionato da un mondo di immagini antiche, che gli pervenivano attraverso lo studio appassionato, anche se disordinato, delle incisioni dei manieristi nordici, da Luca di Leyda a Goltius, da Matham ad Aldegrever.

Lo Spinelli trasferiva questa sua ispirazione nella grafica, come testimonia la presenza di un nucleo importante di 17 suoi disegni, conservati fin dal 1673 presso Leopoldo dei Medici, in cui è chiaro l’interesse verso importanti personalità nordiche, che diffusero il gusto manierista, a lungo attive nella corte di Rodolfo II a Praga.

Il De Dominici, che lo riferiva tra i discepoli dello Stanzione e dedito ad esperimenti alchemici, in virtù dei quali lo dava per morto in un incidente nel 1647, lo conosceva poco e probabilmente diede credito a questo discepolato, perché riscontrò in alcune sue opere quei caratteri di luminosità e di modi compositivi distesi e sereni che caratterizzano la produzione stanzonesca. L’esame attento sia dei disegni che delle tele dimostra viceversa che i referenti culturali dello Spinelli vanno ricercati nell’Europa del nord ed in parte nell’Italia settentrionale, più che nelle tele del grande artista napoletano, ad eccezione delle grandi composizioni oggi agli Uffizi, capolavori assoluti del Seicento europeo: il Trionfo di David accolto dalle ragazze ebraiche (fig. 26) e David che placa Saul (tav. 104), del quale esiste una splendida replica autografa con varianti nel Castello di Praga, in cui stringenti affinità ispirative, come ben intuì il Longhi, possono cogliersi con le tele stanzonesche con Storie del Battista, oggi al Prado. Pittore eccentrico e caricaturale è influenzato in alcuni dipinti precoci, come il Santo Stefano di collezione privata napoletana, dalle soluzioni artistiche dell’ultimo Battistello per i colori bronzei e per il tentativo di determinare, attraverso la luce spiovente, le ombre in maniera naturalistica, iconografia che in seguito tratterà in maniera completamente diversa nel quadro di eguale soggetto (tav. 105) conservato nella quadreria dell’ospedale di S. Maria del Popolo agli Incurabili. Vi è poi un momento in cui è molto sensibile l’influsso di pittori stranieri attivi a Ro-

ma come il Vouet e Gerrit van Honthorst, il famoso Gherardo delle Notti, e dello stesso Carlo Saraceni.

Ad un certo punto del percorso artistico dello Spinelli vi è, come abbiamo riferito, un chiaro richiamo a modelli compositivi stanzoneschi con una pittura ampia e rischiarata, e questa ripresa di elementi napoletani possiamo coglierla non soltanto nelle già ricordate tele degli Uffizi, ma anche in pale d'altare per chiese abruzzesi e dipinti da cavalletto per collezioni napoletane.

Vi è poi una serie di quadri, come il San Nicola (tav. 92) conservato nel duomo di Castellammare di Stabia, che stanno ad indicare un ulteriore "processo evolutivo verso soluzioni accademiche di temperato classicismo, in collegamento con il nuovo gusto diffuso in città dagli artisti bolognesi e dalle opere dei francesi romanizzati" (Pagano).

Questo momento creativo è però sempre contraddistinto da marcati caratteri di autonomia culturale e da segni di energico vigore formale e di accentuata sensualità come se lo Spinelli, in preda ad una eterna sovraeccitazione, desse luogo a stravolte tipizzazioni fisionomiche, caratteristiche di un pittore inquieto, bizzarro ed anticonvenzionale, capace di recepire influssi diversi, ma di esprimere sempre una cifra stilistica personale originalissima. E questo aspetto della sua pittura sarà sempre molto evidente anche negli ultimi anni della sua attività, quando più marcati si faranno gli slittamenti verso soluzioni di temperato classicismo accademizzante.

In questo articolo presentiamo una quindicina di dipinti inediti o poco noti, reperiti in alcune delle più importanti fototeche europee, il più delle volte sotto diversa attribuzione.

Cominciamo con una conturbante Susanna ed i vecchioni (tav. 106), dalle poppe debordanti, del mercato antiquariale torinese, in pendant con un Mosè salvato dalle acque (tav. 106), caratterizzata, oltre che dalle grazie procaci della casta fanciulla, dalla figura di un puttino in preda ai patognomonicis contorcimenti spinelliani. Le due composizioni, per le tonalità fredde delle tessiture cromatiche, sono avvicinati alla celebre tela con Lot e le figlie (tav. 108) della collezione Pisani, anche se di poco posteriori e nella Susanna compare identico il parapetto d'appoggio.

Passiamo poi a segnalare tre Maddalene, la prima in estasi (fig. 27) mentre abbraccia con voluttà un teschio della collezione Chigi Saracini di Roma, la seconda (fig. 28) di una collezione privata di Udine, penitente e dal corpo emaciato, la terza (fig. 29) transitata sul mercato antiquariale a L'Aquila, dalle forme ben tornite e dal volto volitivo e meditabondo, che sembra dialogare col crocifisso.

Esaminiamo poi una serie di soggetti testamentari: due dedicati alla figura di Mosè, il primo (fig. 30) un classico Scaturire di acqua dalla roccia conservato nella collezione Sestieri di Roma, il secondo (fig. 31) un Mosè consegnato alla figlia del faraone passato sul mercato torinese, caratterizzato da figure in preda ad improbabili quanto esplicative contorsioni. Vi è poi un tondo rappresentante David festeggiato dalle fanciulle ebrei (fig. 32) che richiama lo straordinario telone degli Uffizi, capolavoro dell'artista, un Giaele che uccide Sisara (fig. 33) già in collezione Calogero a Napoli e due sensuali Giuditte con la testa di Oloferne, la prima (fig. 34) di collezione privata romana, la seconda (tav. 109) di una collezione fiorentina. Segnaliamo poi, in collezione Novelli a Napoli Agar ed Ismaele nel deserto (tav. 110) ed uno dei capolavori dell'artista: il Davide con la testa di Golia (tav. 111) del museo di Capodimonte.

Non rare nella produzione del pittore le tele a soggetto devozionale, alcune volte pale d'altare, come la Madonna col Bambino, San Francesco d'Assisi e S. Antonio (tav. 112), a Lancia-

no nella chiesa di San Bartolomeo o la Madonna col Bambino tra San Luca e San Carlo Borromeo (tav. 113), a Napoli nella chiesa di San Severo alla Sanità, altre volte quadri a destinazione privata come la Sacra famiglia con San Giovannino (tav. 114) di una raccolta napoletana, una Madonna col Bambino (fig. 35) ad ubicazione sconosciuta ed un San Pietro (fig. 36), ai limiti dell'autografia, nonostante il parere di Federico Zeri, di una raccolta privata di Tolosa.

Concludiamo alla grande con un superbo San Giorgio ed il Drago (fig. 37) della collezione Vassage di New York in groppa ad un poderoso destriero.

La natura morta napoletana in mostra a Villa Pignatelli

Da Luca Forte ai tardi epigoni settecenteschi di una lunga tradizione

(Di questo articolo, come del successivo, non pubblicheremo le foto, indicandone i numeri del catalogo della mostra Ritorno al Barocco, un libro certamente presente nella biblioteca di studiosi ed appassionati del Seicento napoletano).

Nell'ambito della grande mostra Ritorno al Barocco da Caravaggio a Vanvitelli la natura morta napoletana, giustamente definita natura in posa, per la vivacità dei suoi colori e per la gioiosa vitalità che manifesta, è esposta al museo Pignatelli con 60 quadri, che coprono completamente il periodo in esame.

Molte incertezze regnano ancora sul tema e molti sono i dubbi attributivi e le questioni che attendono una più puntuale precisazione documentaria, tanto da far auspicare, anche se da prendere come una provocazione, un'azzeramento quasi totale delle conclusioni critiche e storiografiche passate ed una nuova ripresa degli studi sull'argomento con occhi nuovi e con mente sgombra da ipotesi precostituite e da pregiudizi di parte.

Da tempo e non solo quella napoletana, la natura morta attraversa un periodo difficile di assestamento per la difficoltà di definire con certezza la produzione di ogni singolo artista, per la scarsa quantità di dati documentari, ma soprattutto per l'assenza di studiosi veramente esperti dell'argomento.

Negli ultimi venti anni non vi sono stati progressi di rilievo negli studi ad eccezione dei periodici e coraggiosi interventi del De Vito, sulle pagine della sua benemerita rivista, che si è interessato a quasi tutti i protagonisti del genere, della grande mostra che si è tenuta tra Firenze e Monaco nel 2003 e di una importante rassegna, con interessanti interventi in catalogo, tenutasi nel 2006 presso la Galleria Canessa a Parigi.

Il curatore della mostra Nicola Spinosa ha preferito il titolo di natura in posa al posto di quello usuale di natura morta, perché a Napoli a differenza della pittura nordica i fiori profumano, la frutta è appetibile ed i pesci sono guizzanti ed animati da un esuberante palpito di vita.

I visitatori sono accolti da uno dei quadri più celebri del genere, già esposto nel 1984 a Civiltà del Seicento: Frutta e verdura con fioriera e colomba in volo (tav. 1.201), oggi visibile dopo un accurato restauro, che ha evidenziato un sorprendente dettaglio inedito di un'ala di un'altra colomba, sulla destra, che ne accentua il dinamismo ben oltre i confini naturali della tela. Negli ultimi anni l'anonimo autore non ha trovato un nome ed anzi taluni studiosi hanno proposto per lui una diversa area geografica di appartenenza.

La storia attributiva della tela è lunga e complessa: dopo essere stata assegnata a Belvedere dall'Ortolani nel 1938 ed al giovane Paolo Porpora dal Causa nel 1951, nel 1972 lo stesso studioso propendeva per un ignoto napoletano di formazione caravaggesca operante nella seconda metà del terzo decennio. Quindi Marini spostava la tela in ambito romano pensando al Crescenzi e Mina Gregori ipotizzava l'area lucchese ed il pennello di Pietro Paolini.

Dopo un lungo periodo di incertezza Nicola Spinosa, in occasione di questa mostra, dove il quadro, sottoposto ad un eccellente restauro ha permesso una migliore lettura, evidenziando una lucentezza ed una definizione luministica degli oggetti raffigurati, ha ipotizzato la mano di Luca Forte ed una datazione nella prima metà del quarto decennio del XVII secolo, naturalmente in attesa di nuove proposte o di un decisivo ausilio documentario.

Un'importate novità nel panorama della specialità a Napoli è costituita dalla ipotesi avanzata da Leone de Castris di attribuire a Giacomo Coppola una splendida tela raffigurante Frutta con cesti, uccello, fiasco, bicchiere di vino, salami e vaso di fiori (tav. 1.202) conservato nel museo civico di Gallipoli.

Il quadro in passato era stato attribuito al pittore gallipolino Giovanni Andrea Coppola sulla base della sigla GC, interpretata in seguito da Bologna come le iniziali di Carlo Coppola, battaglista della bottega falconiana. Fu il Causa nella sua impareggiabile esegesi del 1972 a respingere entrambe le proposte ed a creare un nome di convenzione: Maestro di Casa Coppola "un altro napoletano della generazione antica, prima della metà del secolo, che ammodernava Luca Forte ed il Maestro di Palazzo San Gervasio, tenendo d'occhio le cucine di Titta e qualche risultanza più giovanile di G.B. Ruoppolo".

Leone de Castris, sulla base di alcune polizze di pagamento del 1610 (una data a nostro parere troppo alta) ha proposto di identificare l'autore della tela pugliese con un Giacomo Coppola non altrimenti noto, il che permetterebbe di reperire nella tela in esame un incunabolo del primo tempo della natura morta a Napoli, al quale avrebbe guardato il miglior Quinsa, il primo Titta Recco e soprattutto il più antico Luca Forte.

Bacco giovinetto disteso sotto tralci di vite (tav. 1.08) del museo di Francoforte, a lungo attribuito al Sellitto ed oggi finalmente sotto la giusta etichetta di Anonimo caravaggesco (meridionale?) è il segnale delle difficoltà in cui versano gli studi sul genere, anche se nel dipinto in esame la parte di figura è preponderante rispetto ai grappoli di uva. Ghiotta è l'occasione di vedere da vicino la tela, a molti, anche tra gli specialisti, nota solo in foto, anche se al momento qualsiasi tentativo di fornire il nome dell'autore o quanto meno circoscrivere con precisione l'ambito culturale è del tutto velleitario, come giustamente sottolineato dal Porzio nella scheda del catalogo.

Giacomo Recco, considerato per decenni tra i patriarchi del genere partenopeo era stato nell'ultimo decennio completamente rivisitato dal De Vito che, grazie al reperimento di un fondamentale documento, aveva espunto dal suo catalogo gran parte della sua tradizionale produzione consistente principalmente in vasi elegantemente decorati, spesso con stemmi nobiliari e fiori stilizzati di gusto nordico. (Per chi volesse approfondire la questione consiglio di consultare la voce relativa nel mio volume sulla Natura morta napoletana dei Recco e dei Ruoppolo). Anche la grande mostra di Monaco e Firenze del 2003 aveva seguito questa linea, trasferendo tutta una serie di dipinti, in passato assegnati a Giacomo Recco, nel catalogo di un non ben definito geograficamente, ma non napoletano, Maestro dei vasi a grottesche. Per cui è stata grande la meraviglia di rivedere sotto l'antica attribuzione due dipinti (tav. 1.203), tra cui anche un

vaso a grottesche. Il merito e la responsabilità della riesumazione sono di Nicola Spinosa, che già dalla mostra di pittura napoletana di Madrid del 2008, ha ritenuto di restituire a Giacomo Recco un gruppo di vasi con fiori, palesemente arcaici rispetto alla produzione successiva.

Tra le variazioni attributive, la più audace è senza dubbio quella già maturata lo scorso anno alla mostra I colori del gusto di pensare a Ribera come all'autore dell'Interno di cucina con testa di caprone (tav. 1.222), una delle vette del genere, in passato assegnata da illustri studiosi come Causa, Bologna e Salerno alternativamente a Giovan Battista Ruoppolo, Giovan Battista Recco ed infine a Giuseppe Recco, a lampante dimostrazione della difficoltà di avere certezze nello scivoloso ed infido campo della natura morta napoletana.

Spinosa, a cui si deve la nuova ipotesi, cerca di giustificarla con similitudini nella resa del sangue fuoriuscito dalla testa del caprone con quello presente nella testa del Battista conservata nel museo Filangieri, oltre a raffronti, molto più aleatori, con altri brani presenti alla base di altre composizioni del valenzano, in primis l'Olfatto della collezione Juan Arellano presente in mostra.

A tal proposito rammentiamo che questa ipotesi non è nuova, lo stesso Causa nella sua insuperabile esegesi sulla pittura napoletana del 1972 dichiarava: "il tavolo da cucina con la testa di caprone scannato sanguinolenta, pateticamente mansueta, un dramma di rara efficacia, indimenticabile, chè par quasi Ribera vecchio applicatosi a translar nel campo del genere le sue malinconie senza speranza". E ricordo inoltre la confidenza dieci anni fa di un giovane studioso, oggi stimato docente universitario, il quale era certo dell'autografia riberiana, ma aveva timore di manifestarla pubblicamente, fino a quando non fosse divenuto autorevole, andando in cattedra.

Di Luca Forte è in mostra una Marina con pescatori e mostra di pesci (tav. 49), siglata F, eseguita certamente in collaborazione con Aniello Falcone (come da noi pubblicato nella monografia dedicata all'artista) e non, come ipotizzato da Spinosa e Leone de Castris con Micco Spadaro. Il dipinto è caratterizzato da uno splendido scorcio di paesaggio con un cielo azzurro che purtroppo oggi possiamo ammirare solo nei quadri.

Splendidi i Putti con fiori (tav. 1.54) di collezione D'Amato, eseguiti con pari dignità in collaborazione con Massimo Stanzione, uno dei quadri più belli ed interessanti transitati sul mercato napoletano negli ultimi anni, che può essere collocato cronologicamente ai primi anni Cinquanta.

Dubbia è viceversa, a nostro parere, l'autografia della Ghirlanda di frutti (tav. 1.242), un tema nordico, eccezionalmente presente tra i nostri artisti, soprattutto quando sono in evidenza frutti carichi di simbolismo: l'abbondanza per il melograno e le spighe, mentre i roditori alludono allo scorrere inesorabile del tempo.

Anche l'ipotesi di Brejon de Lavarnée di attribuire ad Andrea De Lione i due dipinti provenienti dal Principato di Monaco, raffiguranti Tamburi ed armature (tav. 1.213) ci pare quanto mai fantasiosa e pensiamo che l'autore sia da ricercare probabilmente, più che tra i pittori nordici, in ambito genovese.

Paolo Porpora è rappresentato da otto dipinti, non solo fiori e sottoboschi, ma anche pesci e conchiglie, in linea con la visione moderna, propugnata dal De Vito di un pittore in grado di rendere sulla tela i più diversi aspetti della natura.

Con le sue tele la visione della natura raggiunge il culmine della perfezione. La brillantezza purpurea degli scorfani, le sfumature madreperlacee delle conchiglie e dei pesci, le ruvide

incrostazioni dei gusci dei frutti di mare, ma anche i piumaggi dei volatili e la corposa consistenza degli ortaggi e perfino la fragilità delle ali di farfalla, acquistano una verità oggettiva anche se in un clima visionario.

Descriviamo uno splendido Sottobosco con anatre, fiori e volatili (tav. 1.217), una specialità dell'artista, presentato alla mostra di Madrid del 2008 come inedito, anche se da noi già pubblicato nel 1999 (pag. 404-405 e quarta di copertina del volume VI de *Il secolo d'oro della pittura napoletana*). La tela è immersa in una luce vespertina che crea un'atmosfera di mistero, resa dal Porpora con la graduale varietà di una tastiera cromatica che, opportunamente dosata, permette di rappresentare con eguale forza la foglia avvizzita, segno di decadenza e di morte, come le tenere pernici e le languide paparelle, espressione di calma, di tranquillità e di vita.

Conchiglie e coralli con bambù (tav. 1.216) della Galleria Silvano Lodi e Due di Milano ci presenta un aspetto meno noto del Porpora, quello di acuto descrittore di meraviglie del mare, un'inclinazione che si sviluppò, dando luogo alla creazione di musei di curiosità artificiali e naturali e trovò una consacrazione in un testo pubblicato nel 1670 a Napoli da Agostino Scilla, pittore messinese, ma anche filosofo e naturalista. Il gruppo di conchiglie è reso con precisione luministica e con grande cura dell'aspetto cromatico, come nella tela (tav. 1.214) già in collezione Pisani, dove sono presenti anche un cefalo bianco argenteo, uno scorfano dal rosso brillante ed un tranchino grigio azzurrino.

Infine una specialità del suo periodo romano: uno fastoso Vaso floreale con farfalle, serpente e libellule (tav. 1.220) nel quale sono rappresentati numerosi fiori dai colori sgargianti e dal profumo penetrante da attrarre farfalle e libellule. La composizione di grande effetto decorativo mostra un'attenta indagine naturalistica nell'andamento delle luci e delle ombre.

Di recente Leone de Castris ha proposto di assegnare al Beltrano in collaborazione col Porpora una Mostra di pesci con pescatore (tav. 1.230) di collezione privata napoletana, in precedenza attribuita da Spinosa (comunicazione orale) a Luca Forte e Salvator Rosa ed in mostra, a dimostrazione dell'assoluta incertezza che regna negli studi di settore, a Domenico Gargiulo ed a Giovan Battista Recco.

I raffronti citati dallo studioso sono convincenti (e sono stati da noi riproposti tra le opere border line nella monografia su Agostino Beltrano): “se rivediamo la bella tavola imbandita che nell'Ultima cena nel Duomo di Pozzuoli imita e gareggia con quella di Stanzone ai Camaldoli, i fiori che ravvivano la modesta tela della Madonna col bambino e San Nicola da Tolentino, firmata e datata 1649, in S. Agostino degli Scalzi e per certo la tela di collezione privata, databile attorno al 1640-45 e più tardi replicata da Marullo nella sua Pesca miracolosa del museo di Capua, dove un pescatore barbuto e calvo similissimo ad altre figure presenti in suoi quadri come il Loth e le figlie di collezione Pagano, la citata Ultima cena o il Miracolo di S. Alessandro del Duomo di Pozzuoli, s'accompagna a uno striato paesaggio di marca spadariana e ad un brano di pesci, seppie e calamari, la cui fattura ricca di riflessi e di colori è la stessa che si vede nel gruppo di nature morte marine suggestivamente riferito dal De Vito al giovane Paolo Porpora prima della sua partenza per Roma”.

Estremamente composita la produzione di Giuseppe Recco con i suoi spregiudicati inserimenti di oggetti e materiali eterogenei. Molto note sono le sue composizioni a carattere marino con pesci ancora guizzanti e con la rara abilità di fissare sulla tela il delicato momento di trapasso tra la vita e la morte.

Ci soffermiamo però su due suoi capolavori nei quali il pittore si sofferma a descrivere dolci, fiori e strumenti musicali nella celebre tela i Cinque sensi (tav. 1.237) della Galerie Carnesse di Parigi, studiata recentemente da Veronique Damian, la quale ha ripercorso i passaggi di proprietà del dipinto, appartenuto a don Sebastiano Gabriele di Borbone e Breganza.

L'altro spettacolare quadro in mostra è la Composizione di cristalli e maioliche con un servitore negro (tav. 1.238) della Fundacion Casa Ducal de Medinaceli, eseguita nel 1979, nella piena maturità artistica del Recco, in un momento di lussuria cromatica e di ridondanza barocca espressa senza rinunciare alla concretezza del dato reale.

Per il paggio, elegantemente agghindato, è stata proposta la mano di Luca Giordano, abituale collaboratore del pittore in opere di grande qualità.

Pulcini di piccione con uova e castagne (tav. 1.225) precedentemente assegnata a Quinsa, un poco noto artista spagnolo, attivo a Napoli dopo aver conosciuto la pittura romana e quella spagnola, viene presentato convincentemente come opera di Giovan Battista Recco grazie all'accurata scheda della Pagano, ricca di confronti e citazioni con altri quadri certi dell'artista.

L'interno di cucina (tav. 1.228), realizzato in collaborazione con Aniello Falcone, autore delle figure dal sapido colore sivigliano, è tra le novità più importanti del pittore transitate di recente sul mercato antiquariale napoletano. La calibrata organizzazione degli oggetti raffigurati richiama a viva voce i migliori esempi di Luca Forte, mentre l'inserito di cacciagione denuncia un'ispirazione dalla coeva pittura fiamminga.

Tra i capolavori dell'artista vi è poi l'Interno di cucina (tav. 1.229), siglato GBR, già in collezione Astarita, nel quale si affastellano disordinatamente una moltitudine di elementi, dagli ortaggi ai recipienti di rame, dalla carne al pollame, dando una sensazione, resa più opprimente dalla pesante penombra, di un ricercato horror vacui.

Giovan Battista Ruoppolo e suo nipote Giuseppe sono presenti con le loro scenografiche rappresentazioni di fiori e frutta e con opere certe perché siglate o firmate.

Spettacolare è il dipinto, già nella collezione di don Mariano Miguel Maldonado y Davalos, raffigurante Tralci di uva in vasi maiolicati e frutta in un paesaggio (tav. 1.241).

I due monumentali vasi sono un omaggio alla famiglia dei Ruoppolo, che crebbe in un ambiente di maiolicari, anche se la loro fattura, a parere degli esperti non ricorda né la produzione italiana, né quella spagnola. In uno dei due spicca lo stemma del committente Pedro Antonio de Aragon. Il quadro segna il passaggio dalla fase più antica del maestro, rispettosa del dettato caravaggesco a quella più decorativa, dopo gli anni Settanta, caratterizzata da una tavolozza più squillante e da un più accurato effetto scenografico, che fa percepire chiaramente lo spirito del barocco.

Un'altra interessante opera in mostra è senza dubbio Frutta e tralci di vite in un paesaggio con figure (tav. 1.243) dell'antiquario Cesare Lampronti, eseguito in collaborazione più probabilmente col De Matteis che col Giordano, come ipotizzato da Spinosa. La tela faceva parte della celebre collezione della famiglia Martinez de Pinillos e nella grandiosità della composizione mostra di ispirarsi agli esempi di Michelangelo da Campidoglio e di Abraham Brueghel.

Il nipote Giuseppe espone un variopinto pendant di Frutta e fiori (tav. 1.248) facente parte di un gruppo di quattro, uno dei quali firmato. I dipinti sono caratterizzati da una precisione ottica nella rappresentazione dei fiori e della frutta tale da costituire negli ultimi decenni un rispettosissimo revival delle fonti più arcaiche del genere all'ombra del Vesuvio.

Francesco Della Questa si rifà ai modi pittorici di Giovan Battista Ruoppolo e la sua opera oscilla tra la seconda metà del Seicento ed i primi due decenni del secolo successivo. Il suo

catalogo non è molto ampio e comprende alcune opere firmate, che permettono di definire alcuni punti fermi nel suo percorso artistico. In mostra vi è un pendant di vasi con fiori (tav. 1.250) collocabile intorno al 1680 – '90 nel quale si denota un trattamento pittorico agile, animato da lampi di luce e vicino ad alcuni esiti di Giuseppe Recco.

Anche con Andrea Belvedere, come per i Ruoppolo, constatiamo una dimensione teatrale, che configura uno spazio indefinito intriso da una leggerezza già tipicamente rocaille, anche se ci ritroviamo alle soglie del Settecento, prima che il pittore, secondo il racconto del De Dominici, francamente poco credibile, si dedicasse al teatro abbandonando per sempre i pennelli. La sua specialità furono i fiori, che seppe rappresentare con eleganza e pomposità, come ben si evince dagli esempi in mostra, alcuni già noti ed altri inediti, come la coppia di Vasi con fiori dell'antiquario Cesare Lampronti.

La lezione pittorica del Belvedere, dalle esplosioni cromatiche alle cascate di fiori, sarà raccolta da un'intera generazione di fioranti napoletani, in genere trascurati dagli studi ed ai quali invece è dedicato un certo spazio in questa esposizione.

Stranamente assente Gaspare Lopez, è invece presente a villa Pignatelli Gaetano Cusati, un artista attivo nel Seicento e protrudente nei primi due decenni del secolo successivo, del quale esistono alcuni dipinti siglati, come quello di Pesci del museo Correale di Sorrento, che permette di attribuire al Nostro il Pesci, crostacei e frutti di mare (tav. 1.254) esposto nella rassegna. Il pittore è noto principalmente per grandi composizioni decorative di frutta, ortaggi e sfondi di paesaggio, ma talune volte si dedica con successo anche al tema ittico e nel dipinto in esame si esprime a buon livello animando la scena con pesci di varie dimensioni ancora vivi e con una ben studiata alternanza di tinte lucenti rossastre ed azzurre.

Di Nicola Casissa, tra gli allievi prediletti di Andrea Belvedere, sono esposte due belle nature morte (tav. 1.255-1.256), delle quali una firmata, caratterizzate da un ampio respiro compositivo e da una marcata compattezza pittorica, con una definizione precisa di ogni tipo di frutta e di fiori.

Di Giacomo Nani correggiamo preliminarmente la data del decesso, indicata al 1770, mentre il pittore, come da noi pubblicato, (Cfr. A. della Ragione - La natura morta napoletana del Settecento, consultabile sul web) muore il 2 febbraio 1755(Archivio parrocchiale di S. Maria delle Grazie a Capodimonte, libro dei Morti III, f.208V°).

I due dipinti esposti (tav. 1.257), inediti e firmati, sono caratteristici del suo dettato pittorico e della sua sensibilità didascalica e sono collocabili cronologicamente entro la metà del secolo.

Interessante è anche una Selvaggina morta con tacchini vivi (tav. 1.258) da assegnare a suo figlio Mariano, che lavorò prevalentemente in Spagna come decoratore di porcellane e le cui opere certe sono alquanto rare, principalmente per la difficoltà a riconoscerlo.

Una natura morta con asparagi, uova e pere (tav. 1.259), siglata, di Tommaso Realfonso, detto Masillo, già nota agli studi e collocabile al quarto decennio del secolo, il periodo maturo dell'artista è tra gli esempi più chiari di un pittore molto considerato dalla critica, perché fautore di una ripresa del naturalismo caravaggesco in pieno Settecento.

Ed infine Baldassarre De Caro è presente con due famosi vasi di fiori (tav. 1.260) del museo del Banco di Napoli, uno firmato e l'altro datato 1715, facenti parte di un gruppo di quattro (gli altri due presso la pinacoteca di Bari). In questi quadri, espressione di una fase giovanile, l'artista si colloca sulla scia del Belvedere per la delicatezza della tavolozza e per la fantasia espressiva che fa respirare un'aria già rocaille. In seguito il De Caro si dedicò ai temi di caccia, molto richiesti all'epoca dall'aristocrazia e per i quali è più noto ai collezionisti.

Ritorno al Barocco, un evento superstar *Il trionfo di una civiltà espresso nell'arte*

(Di questo articolo, come per il precedente, non pubblicheremo le foto, indicandone i numeri del catalogo della mostra Ritorno al Barocco, un libro certamente presente nella biblioteca di studiosi ed appassionati del Seicento napoletano).

Ritorno al Barocco, da Caravaggio a Vanvitelli, più che una mostra, si preannuncia come un evento culturale a tutto campo, che investe, non solo i principali musei di Napoli, ma l'intera regione con 51 itinerari nei luoghi barocchi, dalle chiese alle collegiate, dalle certose ai palazzi, oltre ad una rete di altre sedi espositive, che chiamare minori è semplicemente offensivo, quando rispondono al nome di pinacoteca dei Gerolamini, quadreria del Pio Monte della Misericordia, museo diocesano, Cappella San Severo, Tesoro di San Gennaro.

La civiltà napoletana, nel suo aspetto più caratterizzante, viene proposta al visitatore nel fiume di pittura delle sue chiese, ricche di memorie storiche e di fede, illustrate da altari festosi, marmi preziosi e pavimenti colorati. Sembra un revival alla grande di Monumenti porte aperte, ideato dalla baronessa Mirella Barracco con la sua benemerita Fondazione Napoli '99, prima che la manifestazione, passata sotto la gestione delle istituzioni, decadesse malinconicamente anno dopo anno.

La rassegna, oltre ad esporre il già noto, vuole essere una passerella di inediti e vuole dare conto dei progressi compiuti dagli studi dei tanti appassionati napoletanisti, che hanno continuato febbrilmente le loro ricerche.

Le opere esposte nelle varie sedi museali sono oltre 700, l'equivalente di 10 grandi mostre, a conferma dell'importanza della rassegna, la quale rinnova i fasti delle memorabili Civiltà del Seicento e del Settecento, che rappresentarono l'inizio di una serie infinita di altre esposizioni nei venticinque anni del regno del pontefice Nicola Spinosa, illustre studioso, ma soprattutto indefesso organizzatore, in grado con il suo prestigio personale di ottenere prestiti dai musei più importanti del mondo e dai collezionisti più gelosi dei propri personali tesori.

I dipinti inediti dei quali discuteremo sono numerosi ed in gran parte visibili a Capodimonte, ad eccezione della natura morta esposta a Villa Pignatelli (alla quale dedichiamo uno specifico contributo) e delle grandi pale d'altare provenienti dalle disastrose chiese napoletane, alcune vergognosamente chiuse da decenni, finalmente restaurate ed offerte all'ammirazione non solo degli appassionati, ma degli stessi specialisti, che possono studiarle dal vivo per la prima volta.

Alcune attribuzioni mi hanno lasciato perplesso e conto di ritornarvi dopo aver letto accuratamente le schede contenute nei due corposi volumi del catalogo.

Partirei da un fantasioso autoritratto del Cavallino (tav. 1.97) del quale sono esposti viceversa delle novità molto interessanti, come una languida S. Caterina (tav. 1.94) dal cromatismo prezioso, un'intensa Visitazione di S. Anna alla Madonna (tav. 1.90), certamente più antica ed uno sfuggente San Giovanni Evangelista (tav. 1.87).

Del Maestro degli annunci ai pastori, una personalità ancora misteriosa, che amava ritrarre la quotidianità degli umili e degli oppressi, è in mostra una splendida Adorazione dei Magi (tav.1.32), transitata qualche anno fa alla mostra dell'antiquariato di Napoli, che va collocata nella fase pittoricistica del maestro, dopo il 1635 e che ricalca altre redazioni famose sul tema, quali quella del museo del Banco di Napoli e le due conservate in collezioni private spagnole, a Barcellona ed a Valencia; meno certa l'autografia del Duello tra Perseo e Fineo (tav. 1.28),

che a nostra parere è opera del De Simone (Cfr. A. della Ragione-Niccolò De Simone un geniale eclettico, consultabile sul web).

Splendidi il De Bellis, già presso l'antiquario Porcini, che rappresenta l'Incontro tra Gesù e la Samaritana (tav. 1.100) e l'Adorazione dei pastori (tav. 1.48) di Cesare Fracanzano, che richiama a viva voce la tela di identico soggetto della Frauenkirche di Monaco e nella bionda figura della Madonna rappresenta una sorta di firma criptata dell'artista.

Interessanti, anche se già visti, i due Caracciolo: la Salomè con la testa del Battista (tav. 1.5) di una raccolta torinese ed il Lot e le figlie (tav. 1.4).

Tra le tele assegnate a Massimo Stanzione una certa impressione suscita il Ritratto di Alvaro Semedo (tav. 1.52), segnato da uno sguardo severo e da una ragguardevole barba, a rimarcare una predilezione verso la ritrattistica tramandata dalle fonti, ma fino ad oggi con pochi esempi certamente attribuibili, mentre il Martirio di San Lorenzo (tav. 1.50) del museum of art della Ball State University di Muncie appartiene certamente alla fase più antica del divino cavaliere.

Finalmente si possono ammirare restituiti al fulgore dei colori originali alcuni dipinti di autori celebri, che nelle chiese alle quali appartengono, sono mal posizionati, poco illuminati e spesso offesi nella fruizione da candelabri con spiritate candele votive.

Intendiamo riferirci tra i tanti al Ritrovamento della Croce (tav. 1.136) di Luca Giordano ed alle due tele di Andrea Vaccaro: Cristo deriso e Flagellazione (tav. 1.119), tutti siti nella chiesa della Pietà dei Turchini, oltre alla documentata Annunciazione (tav. 1.69) di Onofrio Palumbo della chiesa di S. Maria della Salute.

La mostra, a differenza delle antenate, che esaminavano gli svolgimenti di un secolo di arte, partendo da Caravaggio arriva fino al Vanvitelli, per cui è possibile apprezzare anche opere di artisti attivi nel Settecento e tra questi vogliamo segnalare: una sensuale Danae (tav. 1.158) di Paolo De Matteis, un giocoso Ritratto dell'infante Ferdinando di Borbone (tav. 1.178) eseguito dal Bonito, un'amena Partita a carte nel giardino (tav. 1.180) del Falciatore ed una luminosa Veduta di Posillipo e di palazzo Donn'Anna (tav. 1.195) del Van Wittel.

La natura morta è esposta a Villa Pignatelli e merita una trattazione a parte, ma la prima impressione è che molte attribuzioni siano da rivedere, ne riparleremo, nel frattempo proponiamo un'opera certa, capolavoro di Giovan Battista Recco: l'Interno di cucina (tav. 1.224) del Rijksmuseum di Amsterdam.

La bottega di Pacecco De Rosa

Nel 2005, in un capitolo della mia monografia su Pacecco De Rosa, dedicavo un piccolo spazio alla bottega dell'artista e proponevo il nome di Philippus Zellus come quello di un allievo certo: "La sua bottega poteva contare su allievi di un certo livello, per cui un'ulteriore difficoltà è costituita dal discernere gli originali dalle repliche dei collaboratori. Soprattutto nella produzione provinciale la critica, in alternativa all'ipotesi di una marcata involuzione stilistica, ha creato figure convenzionali, come il Maestro di Bovino, al quale è stato a lungo attribuito il Martirio di San Pietro, conservato nell'omonima cittadina pugliese. Tra gli ancora

sconosciuti alla critica allievi della bottega proponiamo il nome di Philippus Zellus, che firma e data, 1654, una Vergine tra i Santi Nicola e Gaetano (tav. 101), dai caratteri spiccatamente pacecchiani, conservata nella Basilica di S. Maria del Lauro a Meta di Sorrento. Si tratta del suo primo allievo plausibile, perché Filippo Donzelli, indicato come tale dal Causa, è da noi conosciuto unicamente per un San Michele (fig. 24), firmato, nella chiesa di San Vincenzo alla Sanità, dai chiari caratteri falconiani, per un Martirio di Laviero (fig. 25), siglato, presso l'episcopio di Acerenza e per risultare iscritto alla Corporazione dei pittori napoletani nel 1665".

Grazie all'intuito di Giuseppe Porzio, il quale, in una sua scheda su Filippo Vitale, nel catalogo della mostra Ritorno al Barocco, ritiene di identificare le due figure in una sola personalità, ho pensato di ricontrollare la firma posta sulla tela conservata a Meta di Sorrento, accorgendomi che, prima del cognome, vi è una parte abrasa, per cui ad una più attenta lettura essa va interpretata: "Philippus... zellus fecit".

Il giovane studioso inoltre, nel descrivere la Fuga di Lot da Sodoma, eseguita nel 1650 dal Vitale, come è noto patrigno di Pacecco e suo stretto collaboratore, evidenzia "la semplificazione volumetrica, il ritmo dei panneggi e la schematica sintassi delle lumeggiature trovano un suggestivo e preciso riscontro nell'opera del misconosciuto Filippo Donzelli", che oggi possiamo affermare essere lo stesso pittore del quadro sorrentino.

Un piccolo progresso nelle conoscenze, ma la storia dell'arte è fatta di tanti piccoli passi.

Bibliografia

- Ceci G., in *Archivio Storico per le province napoletane - Le chiese e le cappelle abbattute o da abbattersi nel risanamento edilizio di Napoli*, pag. 597, nota 3, Napoli 1891.
Strazzullo F., *La Corporazione dei pittori napoletani*, pag. 27, Napoli 1962.
Causa R., in *Storia di Napoli*, vol. V, tomo II, pag. 947, nota 133, Napoli 1972.
Spinosa N., *La pittura napoletana del '600* (repertorio fotografico), fig. 313, Napoli 1984.
della Ragione A., *Pacecco De Rosa opera completa*, pag. 14, fig. 50, Napoli 2005.
della Ragione A., *Massimo Stanzione e la sua scuola*, pag. 32, fig. 126, Napoli 2009.
Porzio G., in *Ritorno al Barocco da Caravaggio a Vanvitelli* (catalogo), pag. 80, Napoli 2009.

Dipinti restituiti a Giuseppe Marullo

Su Giuseppe Marullo pesa ancora il giudizio negativo di Raffaello Causa, che lo definì "un ritardatario ispido e legnoso", per cui sul pittore è sceso l'oblio e pochi studiosi sono in grado di riconoscerlo agevolmente nel limbo degli ignoti, anche se oramai i suoi caratteri distintivi sono stati focalizzati dalla critica più avvertita e sono: quando sono presenti figure femminili, l'utilizzo prevalente delle stesse modelle e, patognomica, la presenza sul volto di un'ombra parziale sulla guancia sinistra; mentre una caratteristica che contraddistingue tutti i Bambin Gesù realizzati dall'artista sono la fila dei capelli, costantemente biondi, che sale in profondità nel cuoio capelluto, spesso accompagnata dalla mano che indica con uno o due dita una direzione.

Il risultato è una serie di attribuzioni fantasiose, che vengono continuamente proposte per dipinti da assegnare con certezza a Marullo.

Di errori ne segnaliamo in questo articolo una decina, alcuni recenti altri risalenti agli anni Settanta ed Ottanta, particolarmente significativi per i nomi altisonanti proposti da parte di studiosi di chiara fama.

Partiamo da una Madonna del Pilar (tav. 115) conservata presso alcuni locali del monastero di Sant'Antoniello a Port'Alba, di recente acquisiti dall'università Federico II, che li utilizza per la didattica. In questi giorni è uscito un corposo volume nel quale vengono descritte le numerose opere d'arte e le strutture architettoniche dell'antico convento, restituite dopo decenni alla fruizione ed il dipinto in questione è stato assegnato, attraverso forzati accostamenti, al pittore Giacomo Farelli, senza avvedersi che nella tela sono presenti tutti i segni distintivi del Marullo prima enunciati e, ad abundantiam, anche le coppie di angioletti, una derivazione dal Curia.

Il secondo caso è costituito da una Madonna del Latte (tav. 116), di altissima qualità, sita in un corridoio degli uffici nella Fondazione Mondragone, sempre a Napoli, la quale, con ragionevole certezza, deve entrare nel catalogo del Marullo, in questo caso più per motivi documentari che stilistici. Infatti nella chiesa attigua si trovano altre due tele con la medesima iconografia che sappiamo, grazie al De Dominicis, eseguite dal Marullo, anzi una di queste (tav. 117) è addirittura l'ultima sua opera, realizzata nel 1685, anno della morte, mentre l'altra (tav. 118) è palpabilmente dello stesso autore.

Viceversa, nella recente monografia su Pacecco De Rosa di Vincenzo Pacelli è stata addirittura attribuita al Ribera, seguendo il parere di Spinosa che nella sua monografia sul pittore valenzano del 2006, pubblica una tela firmata (apocrifia?) conservata in Spagna, oltre a segnalare della stessa alcune copie.

Il terzo quadro, di notevoli dimensioni, raffigura uno Sposalizio mistico di S. Caterina (fig. 38) ed è esposto presso il museo campano a Capua.

Avevo completamente dimenticato la tela, mancando da tempo dalla pinacoteca, ma consultando la monografia del Sellitto ho ritrovato la foto (tav. XLVI) e mentalmente ho pensato senza indugio al Marullo, del quale sono presenti, non solo tutti i caratteri distintivi: cono d'ombra sulla guancia sinistra della santa, fanciullino dal dito imperioso ed il classico angioletto, ma anche la figura della vegliarda sulla sinistra che si ritrova identica in altre sue composizioni.

Leggendo poi la scheda di accompagnamento mi sono meravigliato per le astruse conclusioni di numerosi studiosi, i quali, Herzog e Schlegel nel 1960 avevano visto due mani nell'esecuzione tra cui Zurbaran?!; Raffaello Causa, nel 1972, la ritiene eseguita dall'Arciero, una labile figura di artista contigua al Sellitto, che la critica successiva ha completamente dimenticato (forse se avesse riconosciuto il pennello del Marullo sarebbe mutato il suo giudizio sull'artista) ed infine il Prohaska, nel 1975, pur escludendo l'autografia del celebre pittore spagnolo, riconosce l'importanza della scuola napoletana nella formazione di Zurbaran.

Per fortuna i curatori del catalogo della mostra furono prudenti e per quanto "riscontrarono elementi che ricordano Sellitto, soprattutto nel panneggio della Madonna" ritennero di attribuire il dipinto ad un ignoto caravaggesco.

Colgo infine l'occasione di questo contributo per assegnare al Marullo altre tre tele di un ciclo mariano un tempo nella tribuna della basilica di San Giovanni Maggiore ed oggi una, raf-

figurante un'Annunciazione (fig. tav. 119), posta nella cappella del Presepe nel transetto sinistro di San Paolo Maggiore con una targhetta di ignoto e le altre due, un Riposo durante la fuga in Egitto ed un Incontro alla Porta aurea, in pessimo stato di conservazione, mestamente nei depositi della sovrintendenza.

Le altre tre tele del ciclo, descritte dal Borrelli nel 1967 quando ancora si trovavano in situ, sono un Sogno di Giuseppe ed una Sacra famiglia nella bottega di Giuseppe attribuibili ad Agostino Beltrano ed uno Sposalizio della Vergine (tav. 63), oggi esposta nel nuovo museo diocesano, la quale è stata assegnata da Porzio ad Annella De Rosa, una ipotesi coraggiosa che ci vede consenzienti se eseguita in collaborazione col marito (lo stesso Beltrano).

Una Natività (tav. 120), esitata come ignoto nell'asta Sotheby's del maggio 2008 a Milano, richiama a viva voce il pennello del Marullo, per l'utilizzo della modella cara al pittore ed il patognomonico cono d'ombra sulla guancia sinistra.

Mentre nel caso della Madonna con Bambino (tav. 121) presentata nel 2007 alla mostra dell'antiquariato a Napoli come Stanzione, oltre al cono d'ombra, incontriamo una caratteristica che contraddistingue tutti i Bambin Gesù realizzati dall'artista: la fila dei capelli, costantemente biondi, che sale in profondità nel cuoio capelluto, spesso accompagnata dalla mano che indica con uno o due dita una direzione, come possiamo osservare nel S. Antonio della quadreria del Pio Monte della Misericordia a Napoli o nella Madonna con Bambino, San Giovannino, S. Anna e San Gioacchino (fig. 39), transitata negli anni Cinquanta sul mercato a Roma, all'epoca con un'expertise di Bologna per Stanzione.

Cono d'ombra sulla guancia sinistra e Bambino dal dito imperioso ci permettono con facilità di far uscire dall'ombra dell'anonimato il Miracolo di San Nicola (tav. 122) della Chiesa di S. Marta e la Visione di S. Candida della Fondazione Mondragone di Napoli.

Tra gli inediti reperiti in fototeca due splendidi dipinti, erroneamente catalogati come van Somer: un San Giovan Battista giovanetto (fig. 40) di spettacolare bellezza, transitato sul mercato a Pesaro con lo stesso modello adoperato per la tela eponima, firmata, conservata in collezione privata a Napoli ed un Lot e le figlie (fig. 41) di collezione privata milanese, sensuale e di vaga ascendenza artemisiana.

Esaminiamo ora tre dipinti chiesastici certamente di Marullo: una Madonna col Bambino e S. Antonio da Padova (tav. 123), conservata ad Ischia nella chiesa di S. Antonio, giudicata nelle schede della sovrintendenza di ignoto vaccariano, una Madonna del Rosario che consegna la corona a San Domenico alla presenza di S. Caterina da Siena e del beato Raimondo da Capua (tav. 124) a Sorrento nella chiesa di S. Maria delle Grazie ed una Madonna con San Giovan Giuseppe della Croce nella chiesa di napoletana di S. Teresa a Chiaia.

Concludiamo con due tele border line: una Fuga in Egitto (fig. 21) già in collezione Mariottino a Napoli e poi nel contenitore della chiesa del Buon Consiglio, ritenuta copia della tela di Stanzione, conservata a Pontremoli nella raccolta Dosi Delfino, esposta anche alla mostra Civiltà del Seicento, che riteniamo, seguendo anche un antico parere di Federico Zeri, di poter assegnare al Marullo, ispiratosi al lavoro del maestro. La seconda composizione è un Abramo e i tre angeli (fig. 22) ad ubicazione sconosciuta, che ci ha lasciato e ci lascia ancora incerti tra Beltrano e Marullo e per la quale chiediamo il conforto dei napoletanisti per giungere ad una decisione definitiva.

Bibliografia

- Herzog E. - Schlegel U., in *Pantheon*, pag. 92-96, 1960.
Borrelli G., *La Basilica di San Giovanni Maggiore*, pag. 83-84, 1967.
Causa R., in *Storia di Napoli*, vol. V, tomo II, pag. 921 e 968, nota 24, 1972.
Prohaska W., in *Burlington Magazine*, pag. 10 e note 43-44, 1975.
AA.VV., in *Mostra didattica di Carlo Sellitto* (catalogo), pag. 123-124, tav. XLVI, 1977.
della Ragione A., *Giuseppe Marullo opera completa*, Napoli 2006.
Porzio G., in *Catalogo del museo diocesano di Napoli*, pag. 132, 2008.
Pacelli V., *Giovan Francesco De Rosa*, 2008.
AA.VV., *Il complesso di S. Antonello a Port'Alba*, 2009.

Dipinti napoletani in collezioni straniere

Un Pacecco a Bruxelles, un Marullo a Madrid ed un Ribera a Palma de Mallorca

Girare per collezioni private all'estero, invitato dai proprietari e scoprire che la pittura napoletana del Seicento è praticamente ubiquitaria è motivo di orgoglio, oltre che di interesse per lo studioso, che viene a trovarsi davanti ad inediti a volte molto belli.

A rappresentare degnamente il secolo d'oro non sono soltanto i giganti, come Giordano, Preti, Solimena o Rosa, presenti nei musei, bensì anche alcuni autori definiti minori unicamente per il paragone con i grandi maestri, apprezzati in tutto il mondo.

Un velo di malinconia sorge però spontaneo nel vedere quanti tesori d'arte hanno lasciato le collezioni napoletane un tempo famose in tutto il mondo. Un collezionismo floridissimo, ricordato dalle fonti, dal Capaccio al Celano e al De Dominicis, che di recente ha trovato una conferma della sua ampiezza con il reperimento, negli archivi napoletani, di oltre mille inventari di collezionisti, i quali molto spesso possedevano centinaia di dipinti nelle proprie case. Una ricchezza oggi inimmaginabile dopo secoli di degrado e impoverimento della città, che ha fatto volare via, quasi al soffio di un'incontenibile tempesta, la gran parte dei quadri posseduti dai privati, tutte opere trasferite, spesso illegalmente, nel patrimonio di musei americani ed europei e di collezionisti stranieri.

Una diaspora rovinosa che ha rappresentato il segno inequivocabile del destino della città.

A Bruxelles mi è capitato di scoprire un Pacecco De Rosa di rara bellezza, un quadro di grande formato nel quale sono rappresentati ben 13 personaggi, un vero record, tenendo presente che spesso gli artisti si facevano pagare dai committenti un tanto a figura e nessuna composizione del pittore napoletano contiene una scena così affollata, ad eccezione dello spettacolare Bagno di Diana conservato al museo di Capodimonte, nel quale si possono ammirare "nature" tante splendide fanciulle ritratte nello splendore delle loro forme generosamente esposte e dell'incredibile Massacro degli innocenti (fig. 44) del museo di Philadelphia.

Il quadro belga è un Mosè che fa scaturire l'acqua dalla rupe (tav. 125) ed il proprietario credeva si trattasse di una variante del dipinto di analogo soggetto conservato nel museo di Budapest (fig. 45), oggi assegnato unanimemente ad Antonio De Bellis, ma che per lunghi anni, a partire dal Pigler, che nel 1930 lo incluse nella sua monografia sull'artista, è stato ritenuto di Pacecco.

Chiaramente il trattamento dell'iconografia è completamente diverso, ma la qualità non è meno alta e la autografia dell'opera è più che certa, per la presenza di più di una figura caratteristica dell'artista e per la scintillante lucentezza cromatica che la foto da me scattata non rende giustizia.

La tela in esame mi ricorda il Mosè salvato dalle acque di collezione privata napoletana, uno dei capolavori del De Rosa, per la presenza di alcuni personaggi, talmente in ombra da sembrare di colore e per il modo di assemblare la composizione con equilibrio ed eleganza.

Il dipinto mi ha colpito così favorevolmente che ho chiesto al proprietario il permesso di utilizzare la foto per la copertina della nuova edizione aggiornata della mia monografia sull'artista, che sarà licenziata alle stampe in autunno (cosa puntualmente avvenuta).

Il secondo quadro che ho avuto modo di studiare è una Madonna col Bambino (tav. 126) di Giuseppe Marullo conservata in una raccolta madrilena ricca di numerose altre opere d'arte di scuola napoletana, a dimostrazione che durante gli anni del vicereame molta produzione di pregio prendeva la via delle grandi collezioni spagnole dove ancora tanti quadri si trovano, spesso mal attribuiti.

Nel caso specifico la firma e la data 1664 posti alla base del dipinto non lasciano dubbi, se mai ve ne potevano essere davanti ai classici segni distintivi dell'artista: dal cono d'ombra sulla guancia sinistra della Vergine dal capo leggermente reclinato, alla chioma del bambinello con la fila che penetra in profondità e le tre dita imperiose della mano che sembrano indicare una direzione, senza considerare gli angioletti posti in alto, una derivazione letterale da quelli di Francesco Curia.

Il dipinto ci permette di conoscere maggiormente il percorso artistico del Marullo intorno agli anni 1663-64, quando il suo stile diventa inconfondibile, come possiamo apprezzare nel San Pietro liberato dal carcere (tav. 134) del museo dell'opera dell'istituto Suor Orsola Benincasa o in tele di poco precedenti (1663) come quelle conservate in Sant'Agostino degli Scalzi e nell'antisacrestia del Gesù vecchio (consultabili sul web nella mia monografia sull'artista).

Incredibilmente bello è il Ribera che abbiamo scovato in una collezione privata di Palma de Mallorca: un Riposo durante la fuga in Egitto (tav. 127) della fase pittoricistica del valenzano, il quale, dopo il 1635, mutò radicalmente la sua tavolozza e predilesse colori chiari, abbandonando le tonalità scure che lo avevano reso celebre e regalandoci cieli azzurri, che più azzurri non si può e volti di fanciulle dolcissime, immerse in un'atmosfera di pacata serenità familiare.

Completiamo questa nostra entusiasmante carrellata nella City di Londra con un Grande pranzo tra le colonne (tav. 128), firmato per esteso "Francesco Magliuolo", un'importante aggiunta al catalogo di un artista noto solo ai più ferrati napoletanisti, del quale fino ad oggi la critica conosceva soltanto due opere certe: un dipinto di rovine, già in collezione Messinger a Monaco, firmato ed un Cristo e l'adultera, ad ubicazione sconosciuta, commissionatogli nel 1666 da un certo Giuseppe Rodeoro, ai quali secondo Marshall possiamo aggiungere: una Probatica piscina con sfondo di rovine ed anfiteatro, transitato presso la Finarte di Milano nell'ottobre del 1993 e un Cristo che scaccia i mercanti dal tempio, ambientata tra antiche rovine ed esitata nello stesso anno presso Sotheby's.

Un pittore che un documento reperito dal D'Addosio nell'Archivio storico del Banco di Napoli riferisce fosse capitato tra le grinfie di un mercante d'arte, che lo faceva lavorare "a mesata" sfruttandolo; dalla polizza si evidenzia come il Magliuolo fosse abile nel dipingere le figure, oltre che le prospettive architettoniche. Si è ipotizzato da parte dell'Ozzola che possa essere stato allievo del Ghisolfi a Roma, ma al momento gran parte della sua produzione deve ancora essere identificato dalla critica.

La pinacoteca della collezione Pagliara

La pinacoteca, frutto di una donazione di un raffinato collezionista, musicista e poeta vissuto a cavallo tra Ottocento e Novecento, Rocco Pagliara, è conservata presso l'Università Suor Orsola Benincasa e rappresenta uno dei tanti luoghi negati alla fruizione di Napoli, infatti, nonostante la presenza di circa 100 dipinti, alcuni di autori di rilievo internazionale, la raccolta è sconosciuta a napoletani e forestieri ed anche molti studiosi non hanno mai avuto l'opportunità di vederla. Assurdità di un'antica capitale, troppo ricca di tesori artistici da trascurare un programma di corretta fruizione che farebbe da volano alla rinascita culturale e turistica della città.

Manca anche un catalogo delle opere, perché una vecchia pubblicazione, oramai rara a trovarsi, contiene troppe attribuzioni incerte o completamente stravolte dal progredire delle nuove acquisizioni. Il percorso si snoda in vecchie celle monacali e segue un itinerario cronologico dal Cinquecento all'Ottocento. Ogni ambiente è arredato con gusto con mobili ed oggetti coevi ai dipinti esposti e la visita, privilegio per pochi eletti, è una gioia per gli occhi e per lo spirito.

Ci accompagna la professoressa Penta, responsabile del museo, alla cui squisita disponibilità dobbiamo gran parte delle notizie sulle opere d'arte.

L'opera più importante della prima sala è senza dubbio una tempera su tavola di piccole dimensioni, ma di grande qualità, raffigurante le Stimmate di San Francesco, firmata e databile al 1570, eseguita da **El Greco**, celeberrimo pittore, durante il suo soggiorno a Roma. Sul retro il nome del committente, monsignor degli Oddi, appartenente ad una nobile famiglia perugina. Altro autore straniero, di grande livello è **Claude Lorrain**, illustre paesaggista, presente con un piccolo tondo raffigurante Tobio e l'angelo. Una scoperta della professoressa Penta, che ci ha segnalato il pendant in collezione Longhi a Firenze. Molto bella anche una Madonna col Bambino e san Giovannino, firmata e datata 1601, che ci permette di conoscere un abile quanto sconosciuto pittore tardo manierista Andreas Arjecurt.

Nella sala successiva ci accoglie una splendida tela di grandi dimensioni, una Sacra famiglia (tav. 129), attribuita a Francesco Fracanzano, intorno al 1635, una data importante per la pittura napoletana, che cominciò da allora a risentire della rivoluzione cromatica tendente ad addolcire il chiaro scuro caravaggesco. Il dipinto, a nostro parere, va assegnato a **Cesare Fracanzano** per le stringenti analogie con i suoi due quadri, firmati, conservati al Pio Monte della Misericordia.

Di estremo interesse anche un'Allegoria della vanità e della saggezza (tav. 130), assegnata in passato ad Angelo Caroselli, caravaggista convertitosi poi al classicismo romano; in seguito il Bologna ha pensato ad **Antiveduto della Grammatica**, pittore toscano tardo manierista divenuto poi convinto caravaggesco, attivo nella nostra città nel secondo decennio del XVII secolo nel convento dei Camaldoli. Le ultime acquisizioni sull'artista hanno però escluso l'autografia di molte delle opere conservate a Napoli che gli venivano attribuite e questa circostanza invita alla riflessione sulla paternità della tela in esame.

Una Santa Cecilia contornata da angeli (tav. 131), attribuita nel vecchio catalogo ad ignoto artista, suggestionato dai modi di **Lorenzo Vaccaro** è senza dubbio opera del Vaccaro, ma di **Andrea** naturalmente.

Vi è poi un David vincitore festeggiato dalle ragazze ebrae, assegnato in passato al Francuzano e più recentemente al Maestro degli Annunci ai pastori, pur mancando del suo caratteristico “tremendo impasto”. Per quanto di eccellente qualità è più opportuno che rimanga nel limbo degli ignoti, anche se di lusso.

Tra i capolavori, noti da tempo agli studiosi, svetta uno dei migliori dipinti giovanili di **Bernardo Cavallino**: Ester ed Assuero (tav. 132), definito da Raffaello Causa “un’aulica scena di seduzione cortese” e collocato cronologicamente dal De Rinaldis intorno al 1642; viceversa, la padronanza nel trattamento cromatico con il prevalere della tonalità scura e la distribuzione delle figure in fila su uno sfondo architettonico, indicano una esecuzione antica, verso la metà degli anni Trenta. Il dramma e l’emotività, la dolcezza estenuata ed il tenero languore, caratteristiche patognomiche di questo raffinato artista sono il fulcro attorno al quale scorre la composizione, che fissa il culmine della narrazione nel momento dello svenimento di Ester al cospetto del re Assuero.

Di **Luca Giordano** si conserva il bozzetto (tav. 133) per la pala della chiesa del Rosariello alle Pigne, animata da colori brillanti e luminosi, derivati dall’arte del Baciccio. L’opera del 1692, secondo il Giannone, fu eseguita nel corso di una sola notte, leggenda che concorse alla fama della rapidità giordanesca, da cui il nomignolo di Luca fa presto. La Madonna è raffigurata come una statua portata in processione, una idea berniniana, bizzarra ed originale, che fu ripresa da altri pittori nel secolo successivo.

La sala dedicata alla natura morta contiene dipinti settecenteschi di mediocre qualità e quasi tutte le attribuzioni tradizionali sono azzardate, in particolare le tele assegnate a Francesco Fioravino, detto il Maltese, sono certamente di un modesto seguace.

Il Settecento è rappresentato degnamente con molti artisti famosi da **Leonardo Coccorante**, presente con cinque tele, alcune molto belle, autografe, altre di bottega, a **Francesco Liani**, che ritrae, nel 1758, un rampollo della nidiata Borbone (per vedere fratelli e sorelle recarsi al museo campano di Capua). Vi è poi un autoritratto di **Paolo De Maio** ed una pittrice, **Agnese la Corcia**, che ritrae il cavalier Tagliafanti. **Orazio Solimena** che, influenzato dal Traversi, ci fornisce un potente ritratto di nobildonna, affetta da artrite reumatoide, e **Giuseppe Bonito**, che immortalava il volto rubizzo e rubicondo di Niccolò Jommelli. Tra gli ignoti, l’artista autore di re Ferdinando, è, senza ombra di dubbio, il sorrentino **Carlo Amalfi**, mentre la scena carnascialesca è vicina ai modi pittorici del Celebrano. Infine un’altra pittrice, **Angelica Kauffmann**, ritrattista di corte, che imprime un tocco di delicatezza alle sembianze della regina Carolina.

Tra le statue, una Venere di ignoto, dal sorriso accattivante e dalle terga poderose, che ha trovato la sua giusta consacrazione nel mio Elogio del sedere femminile (consultabile in rete).

La collezione possiede numerosi artisti ottocenteschi, da **Corot a Gigante**, da **Morelli a Vianelli**, oltre a **Mancini, Vetri, Dalbono, Toma** e tanti altri, ma al momento non vi è niente in mostra, ad eccezione di un espressivo ritratto di **Gaetano Forte**, un salernitano in grado di operare una profonda introspezione psicologica sui soggetti da lui raffigurati.

La pinacoteca Pagliara è, come abbiamo visto, uno scrigno prezioso, nascosto a studiosi e visitatori, che merita di essere valorizzato, perché può costituire un fiore all’occhiello del panorama museale napoletano, alla pari del museo dell’Opera, sempre tra le mura del Suor Orsola, anche esso pregno di sculture e dipinti, tra i quali vogliamo proporre un eccellente composizione del Marullo: un San Pietro liberato (tav. 134) firmato e datato 1664.

Quadri inediti del Seicento napoletano sul mercato

Cavallino, Battistello, Vaccaro, Stanzione, Fracanzano, Rosa e tanti altri

Cominciamo questo nostro excursus tra i pittori del secolo d'oro presentando una spettacolare *Strage degli innocenti* (tav. 135) di Niccolò De Simone, ben più imponente e sontuosa della composizione di identico soggetto conservata nei depositi del museo di Capodimonte, anche essa ispirata alla celebre tela eseguita nel 1611 da Guido Reni per la cappella Ghisilieri nella chiesa di San Domenico di Bologna ed oggi conservata nella locale pinacoteca.

La tela fa parte di quel gruppo di quadri di storia che Causa giustamente lodava distinguendo "il geniale eclettico tra Stanzione ed Artemisia Gentileschi delle grandi pale d'altare dal mediocre cavalliniano esecutore di mezze figure di sante".

De Simone ambienta la cruenta scena, i cui personaggi sono al limite dell'espressività caricaturale, in un'architettura classicheggiante ispirata alla produzione di Viviano Codazzi, abituale collaboratore di Micco Spadaro, ma risente anche delle più antiche rielaborazioni fantastiche di Francois De Nome.

La soluzione prescelta dall'artista si basa sulla fissità dinamica della rappresentazione, con i gesti bloccati e l'uso di colori stridenti ed incarnati rossicci, mentre l'urlo straziante di orrore della madre sembra squarciare la tela e raggiungere l'attonito osservatore.

Presso lo stesso antiquario ho avuto modo di ammirare, in fase di restauro, un'intrigante *Susanna ed i vecchioni* (tav. 136) attribuita a Michele Ragolia, ipotesi da accantonare a favore di un autografo di Pacecco De Rosa, ispirato alle tele di soggetto analogo di Stanzione della *Städtisches Kunstinstitut* di Francoforte, ma soprattutto di Van Dyck (fig. 46), un tempo a Napoli ed oggi presso l'*Alte Pinakothek* di Monaco, che presenta sulla destra in alto l'identica fontana con putto, prelevata letteralmente nella tela in esame.

La pruriginosa sensualità della composizione si stempera in una narrazione nitida ed equilibrata, resa con una tavolozza nella quale prevalgono i toni freddi. L'innocente nudità della fanciulla è tutta risolta nel luore smaltato del corpo e nella morbidezza della veste che la ricopre parzialmente, lasciando lo splendido seno alla bramosia visiva dei due vecchi, dai gesti teatrali e dalla cocciuta quanto insensata cupidigia.

Il dipinto appartiene alla metà degli anni Quaranta, nella piena maturità dell'artista, quando si fa sempre più convinta la sua adesione al classicismo di matrice romana bolognese, attraverso la lezione di Stanzione e gli esempi di Artemisia.

Andrea Vaccaro ebbe una produzione straripante, paragonabile a quelle, altrettanto copiose, del Giordano e del Solimena ed i suoi quadri furono molto richiesti all'estero, soprattutto in Spagna, dove si conservano alcuni suoi capolavori.

Proponiamo una sua eloquente composizione transitata tempo fa presso la *Finarte* di Milano dal commovente impatto emotivo: un *Giudizio di Salomone* (fig. 47), che costituisce un nuovo tassello al suo catalogo con la speranza che quanto prima qualche studioso si decida a stendere una nuova monografia.

Trovare una sua opera inedita sul mercato, a fronte di una produzione straripante, è perciò evenienza comune, come nel caso di questa elegante *Maddalena* (tav. 137), 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 sfonerà una serie interminabile di sante a mezza figura, come quella in esame, molto richieste dalla committenza dell'epoca.

Interessante affiancare la sua tela a questa Giuditta con la testa di Oloferne (tav. 138), da assegnare al figlio Nicola, meno noto del padre e che finalmente potrà essere meglio conosciuto da appassionati e studiosi grazie alla recente uscita di una monografia.

Nicola è teso a conseguire un equilibrato bilanciamento tra un classicismo alla Di Maria e l'aureo giordanesco, che caratterizza gran parte della sua produzione.

Nella tela in esame le figure si allungano, il contesto acquista un più ampio respiro, mentre i piani sono scanditi con più limpido ordito.

La generosa scollatura dell'eroina ricorda a viva voce molti dipinti del padre, che doveva venire incontro alle esigenze visive di una richiesta, che voleva adornare le pareti dei propri palazzi con immagini di sante, ma di bell'aspetto e con delle grazie ben esposte.

La Giuditta risponde perfettamente a questo canone con una perfetta simbiosi tra eroismo ed erotismo: il volto velato da una fiera malinconia, il caldo languore degli occhi umidi e bruni, che aggiungono qualcosa di più acuto alla sensazione visiva dell'incarnato, plasmato con amore e compiacimento.

Questa tela, probabilmente un frammento, raffigurante Sant'Antonio da Padova (tav. 139), è attribuibile con certezza a Battistello Caracciolo, non tanto per la presenza del caratteristico monogramma, quanto per la classica pennellata del pittore, segnata da una luce calda proveniente dall'alto, che evidenzia il volto estatico del santo, intriso di tenerezza e di abbandono, il quale sembra intento a fissare a bocca aperta qualcosa che attira la sua attenzione, forse, come in altre composizioni simili, il Bambino Gesù, che doveva essere presente nella tela originaria, della quale questa in esame rappresenta un frammento.

Di Massimo Stanzione è la dolcissima Madonna in preghiera (tav. 140) da collocare nel IV decennio del secolo, quando il divino cavaliere definì il suo stile coniugando armonicamente il naturalismo caravaggesco con il classicismo dei pittori bolognesi, in particolare con la lezione di Guido Reni.

Il pittore realizzò un cospicuo numero di quadri a mezza figura, molto richiesti da una committenza laico borghese dai gusti raffinati, utilizzando colori brillanti accordati in toni semplici di giallo e bruno e di rosso e azzurro.

Tra gli esempi più noti la Madonna col Bambino del museo Ishizuka di Tokio, che condivide con la tela in esame la comunicatività delle emozioni ed il volto semplice della Vergine, definito con un tenue incarnato roseo delle guance e con uno sguardo dolce di cordiale familiarità, la Santa Caterina di collezione privata napoletana, identica nel modellato accurato del volto e delle mani e la Santa Caterina della raccolta Lemme di Roma, il cui velo presenta la stessa evanescenza materica di quello che cinge il capo della nostra Madonna in preghiera. Infine palpabili le similitudini cromatiche con la Sant'Agata di collezione privata madrilenas, che presenta nelle pieghe del mantello gli stessi colori raffinati e cangianti dell'abito della nostra Madonna, giocata sui toni dell'azzurro vicino al bianco del velo ed al rosso della veste, che si intravede sopra le mani giunte in preghiera.

Pubblichiamo ora due importanti aggiunte al corpus di Bernardo Cavallino, il languido poeta cantore del fascino e della bellezza femminile.

La prima è un'Allegoria della pittura (tav. 141), della quale conoscevamo una copia, ad ubicazione sconosciuta, pubblicata da Ann Tzeutschler Lurie, in occasione della mostra tenu-

tasi sull'artista nel 1985 tra Napoli e Cleveland, nella scheda di un'altra versione del tema conservata nella collezione Novelli.

La composizione è impregnata di colori delicati, dal rosso brillante al verde oliva ed al bianco tenue e riposante, mentre la mano, con grazia elegante, impugna un pennello dalla punta sottile, in grado di impregniare con impalpabili velature la tela.

Con la sua abilità ad immortalare il fascino femminile, Cavallino aderì al requisito, precognizzato dal Ripa, di considerare la bellezza un indispensabile attributo della pittura ed attraverso la sua mirabile stesura del colore pagò volentieri un tributo all'arte del dipingere.

La collocazione della tela nel percorso dell'artista, a mio parere è da porre in contiguità, più che alla famosa Cantatrice di Capodimonte, intrisa di pittoricismo di matrice neoveneta, alla Giuditta ed Oloferne del museo di Stoccolma, realizzata negli ultimi anni di attività, per la materia cromatica più levigata affine alle soluzioni di luminoso classicismo di Charles Mellin, presente per quattro anni a Napoli e di Sebastien Bourdon

La seconda una Negazione di Pietro (tav. 142) potrebbe essere la versione autografa della copia che, assieme al pendant raffigurante la Liberazione di San Pietro dal carcere, si trovava nella chiesa dei Gerolamini, fino al 1982, quando entrambe le tele vennero rubate.

L'opera può essere datata intorno al 1640, in un momento in cui il Cavallino fonde mirabilmente l'influsso naturalistico del Ribera, del Maestro dell'Annuncio ai pastori e del Falcone con la narrazione lirica del Vouet e di Artemisia. Il potente chiaroscuro definisce la figura del santo con una delicatezza di tocco, che costituisce la cifra stilistica del raffinato artista, il quale è celebre ed apprezzato per la squisita sensibilità con cui seppe compiere il passaggio dalla favola pastorale al melodramma metastasiano, procurandogli un giusto posto non solo nell'Olimpo della pittura, ma anche e soprattutto della poesia.

Il Sansone e Dalila (tav. 143) costituisce un'importante aggiunta al catalogo di Francesco Fracanzano intorno al V decennio, infatti numerosi elementi di raffronto rinviano verso opere realizzate in quel periodo, quali il Bacco del museo di Capodimonte e per la figura di Dalila la Santa Caterina d'Alessandria dell'Istituto di Previdenza Sociale di Roma, tutti lavori realizzati dall'artista impregniando il ricordo dei modelli caravaggeschi attraverso un'interpretazione più sensuale portata in città da Artemisia Gentileschi.

Di Angelo Solimena è questo commovente Compianto (fig. 10), di piccole dimensioni, ma di grande qualità, realizzato attraverso l'uso di gamme cromatiche tenebrose, che evidenziano il dolore ed il dramma dell'avvenimento.

Palmari le similitudini della tela in esame nei confronti della Pietà eseguita da Angelo per la chiesa di San Bartolomeo in Nocera Superiore, pubblicata (pag. 67, fig. 24) nel catalogo della mostra tenutasi nel 1990 a Pagani sui due Solimena.

Entrambi i dipinti si rifanno, soprattutto nella resa naturalistica del Cristo, al celebre prototipo riberesco della Certosa di San Martino.

Questo Angelo custode (tav. 145) di piacevole fattura è stato impropriamente assegnato ad Agostino Beltrano, mentre Stefano Causa, lo ha collocato, giustamente nell'ambiente artistico ruotante attorno ad Artemisia Gentileschi negli anni durante i quali era impegnata alle tele della Cattedrale del Duomo di Pozzuoli.

Riteniamo che il dipinto possa essere attribuito ad Onofrio Palumbo, collaboratore della pittrice, per raffronti con il collega... che compare nella Natività di collezione privata napoletana, con il personaggio in basso a sinistra nella Madonna della Purità di S. Maria Egiziaca a

Pizzofalcone e, per un particolare del volto, con uno degli astanti ai piedi della Crocefissione della chiesa di Santa Maria Apparente.

La tela è definita con una materia pittorica densa, che tende a coagularsi nell'incarnato, distendendosi poi al taglio della luce.

Completiamo questa nostra entusiasmante carrellata presentando tre inediti di Salvator Rosa, appartenenti con certezza, per le date apposte sulla tela, al periodo giovanile dell'artista, il meno conosciuto, nonostante l'uscita recente di un volume della Farina che indaga la produzione degli anni napoletani.

Essi sono un Martirio di San Lorenzo (tav. 146), siglato e datato 1634, transitato nel 1988 a Milano presso Semenzato, una Piscina probatica (tav. 147), in collaborazione col De Nomè, esitato nel 1989 sempre da Semenzato ed un'Architettura con figure (tav. 148) a quattro mani col quadraturista Viviano Codazzi, che fu in mostra a Napoli durante la 1^a mostra dell'antiquariato.

I dipinti del Seicento napoletano della collezione Pellegrini di Cosenza

(Nella descrizione della collezione, ricca di oltre cinquanta quadri, ci limiteremo ai dipinti più importanti, rinviando chi volesse approfondire l'argomento a consultare la monografia (tav. 149) o il corposo articolo da me pubblicato sulla rivista Esperide (anno II, I-II semestre 2009) o meglio ancora a visionare l'intera raccolta sul mio sito con tutte le immagini a colori).

Ricordo con emozione l'incontro con il compianto collega Luigi Pellegrini, illustre chirurgo, ma soprattutto raffinata figura di collezionista ed erudito e la sua richiesta di allestire un catalogo della sua raccolta di dipinti e di redigerne le relative schede.

L'amico era a Napoli per il Maggio dei monumenti ed aveva acquistato in libreria una copia del catalogo della mia collezione (tav. 150), mi telefonò, ci incontrammo e mi mostrò le foto dei suoi quadri, che subito mi apparvero di grande qualità e di notevole interesse. Lo incoraggiai a renderli noti attraverso una pubblicazione e riuscii a vincere i suoi timori di rendere pubblica una raccolta così prestigiosa e fino ad allora vista solo, e parzialmente, da pochissimi studiosi. Ritenni opportuno costituire un pool di studiosi che mi affiancassero nel difficile ed insidioso terreno delle attribuzioni, trattandosi di opere dal Cinquecento al Settecento, in gran parte di scuola napoletana e la scelta cadde su nomi autorevoli: Spinosa, Leone de Castris, Pavone, Pacelli.

Il San Girolamo (tav. 149), quadro di altissima qualità, tra i gioielli della raccolta, è attribuibile con certezza a Luca Giordano nella sua fase riberesca. Nei primi anni della sua attività è a tutti noto che l'artista si rifece ai modi pittorici del Ribera e ne riprese alcuni temi iconografici di successo, come le mezze figure di filosofo, che ebbero nel Seicento una grande diffusione, non solo in Italia, perché richieste da uomini di cultura che amavano adornare i loro studi e le loro biblioteche con immagini di sapienti dell'antichità.

Molto ricercate erano anche le figure di santi per devozione privata e tra queste bisogna includere il nostro San Girolamo, il quale ci consente di verificare il grado di assimilazione della

lezione del valenzano da parte del Giordano, un imprinting mai dimenticato, infatti la critica più avvertita ritiene che anche in anni maturi Luca dipinse più volte alla maniera del Ribera.

Nella composizione si osserva l'abbandono del netto stacco chiaroscurale, dei bagliori folgoranti e dei fondi scuri presenti anche nel San Girolamo della Pinacoteca civica di Asolo, mentre col Profeta Balaam fermato dall'angelo del museo di Berlino condivide il tono della folta barba bianca. Per la collocazione cronologica della tela l'ipotesi più convincente è intorno agli anni Sessanta, a comprovare il recupero di formulazioni verso le quali Luca si era orientato nei tempi della sua prima formazione.

L'altro Giordano della collezione Pellegrini, il Cristo benedicente (fig. 48), assegnato all'artista da Spinosa e Leone De Castris è di minore qualità e risente vistosamente dei numerosi restauri ai quali negli anni è stato sottoposto. Esso si colloca agli anni 1658-60, in un periodo di tangenza con l'attività di Mattia Preti, presente in città in quegli anni.

Il Giordano infatti, tornato a Napoli nel 1653 dal suo viaggio di studio a Roma, Firenze e Venezia, sviluppò in senso barocco il suo stile, quindi nel decennio successivo si accostò al Preti che divenne per lui uno stimolo ed un punto di riferimento.

Nella collezione sono conservati sei quadri di forma ovale attribuibili ad un artista noto sotto il nome convenzionale di Maestro dei martirii, di questi quattro furono esposti nel 1976 nella mostra di Cosenza organizzata dalla Di Dario Guida che ipotizzò lo stesso autore. Essi rappresentano Guarigione dello storpio, Martirio di Sant'Andrea, Resurrezione di Lazzaro, Crocifissione di San Pietro (tav. 152-153-154-155).

Lo studio di queste tele permette di approfondire la conoscenza di quella figura dai contorni indefiniti, che si cela ancora sotto un nome di convenzione. Si tratta probabilmente di un nordico, collocabile stilisticamente tra i modi pittorici di Scipione Compagno e Carlo Coppola, attivo intorno al IV decennio del secolo, il cui corpus ancora esiguo è spesso ricavato escludendo l'attribuzione ad artisti dai caratteri più riconoscibili dalla critica o più frequentemente quando in un dipinto si legge lo stile di più artisti, come se ci si trovasse davanti ad un'originale esercitazione di bottega. Inizialmente tale figura era ritenuta più arcaica rispetto all'attività di un affermato specialista del genere come può essere considerato Domenico Gargiulo, ma la comparsa recente di dipinti, tra cui da annoverare anche quelli di collezione Pellegrini, nei quali evidenti sono i prelievi letterali di personaggi, scene ed abbigliamenti lungo un arco temporale alquanto ampio, ha indotto ad ipotizzare un periodo molto lungo di attività o la presenza di più pittori che si nascondono sotto la provvisoria etichetta di Maestro dei martirii.

Numerose opere, anche importanti, navigano ancora incerte sotto questa denominazione convenzionale e tra esse ricordiamo il Martirio di San Gennaro del museo di Besancon, che dopo aver sopportato tre diverse attribuzioni, anche da fonti autorevoli, a Salvator Rosa, a Filippo Napoletano ed a Scipione Compagno, oggi secondo gli studiosi più avvertiti non può essere assegnato a nessuno di questi artisti più noti, perché in esso sono presenti più modi pittorici non omogenei.

Un esame dettagliato dei quattro dipinti permette di cogliere più compiutamente i riferimenti stilistici ed i prelievi letterali dagli artisti più importanti nella specialità dei martirii, genere in voga a Napoli nel III e IV decennio del Seicento.

Una prima constatazione è che in tutte le tele i cieli sono "spenti" e non hanno niente di quelli del Gargiulo, nei quali la gamma cromatica e le grigie nuvole trasversali orlate di rosa contro l'azzurro, costituiscono il più tipico segno di riconoscimento del pittore.

Nella Guarigione dello storpio (tav. 152) è presente sulla destra una figura femminile con un bambino che denota chiaramente una derivazione da Schoenfeld, artista svevo presente a Napoli dal 1638 al 1649, i cui caratteri distintivi furono l'uso di colori chiari e tenui, la pennellata vibrante e nervosa, la luce forte e diretta, che rende evanescenti ed instabili le figure, dall'elegante modello allungato, desunto dalle stampe di Callot, inserite in ambienti fortemente caratterizzati in senso classico, simili a scene teatrali.

Il Martirio di Sant'Andrea (tav. 153) si rifà al dipinto di analogo soggetto del Gargiulo conservato a Portici nel ritiro dell'Addolorata e presenta caratteri falconiani in alcuni personaggi come anche nella groppa poderosa del cavallo bianco in primo piano; mentre il nudo maschile ripreso di spalle, che guarda la scena e che possiamo trovare in molti altri dipinti della prima metà del Seicento, ha una chiara matrice battistelliana.

Nella Resurrezione di Lazzaro (tav. 154) i colori dei mantelli dei personaggi centrali ricordano la tavolozza del Gargiulo, al cui stile si rifanno anche i rami e le foglie degli alberi. Interessante il dettaglio della città all'orizzonte che si apre ulteriormente con la visione di un'aspra montagna.

Ed infine nella Crocefissione di San Pietro (tav. 155) è sotto gli occhi l'impressionante somiglianza tra la figura piegata in primo piano con la maglia rossa e l'analogo personaggio del Martirio di Santo Stefano di Carlo Coppola presente a Roma sul mercato antiquariale (cfr. A. della Ragione - *Il secolo d'oro della pittura napoletana*, II vol, pag. 130); rispetto alla tela del Gargiulo di analogo soggetto, conservata in collezione privata a Napoli, possiamo invece riconoscere alcune figure e la caratteristica bandiera rossa, quasi una firma nascosta dell'autore.

Le Nozze di Cana (fig. 49) sono opera di un ignoto pittore fiammingo attivo a Napoli nei primi decenni del XVI secolo, un membro di quella numerosa colonia presente nel vicereame sin dai tempi della Notte di San Bartolomeo. La tela presenta elementi veneteggianti e parallelismi con le opere di Wenzel Cobergher ed Abraham Vinx.

Nei cani che si azzuffano, nei piatti, nel vassoio di frutta trapela una propensione verso la pittura di genere che potrebbe far pensare alla produzione di pittori fiamminghi documentati a Napoli nel primo trentennio come Bartolomeo Ghesenz o Pietro Fiammingo, specialisti in cacce e nature morte.

Sul retro della seggiola è presente lo stemma dei Pignatelli, nobile e famosa famiglia napoletana, particolare che conferma l'esecuzione della tela in area meridionale.

Nella composizione sono evidenti caratteri precipui della pittura nordica quali la trasparenza dei calici, la rifinitura dei vassoi, la cura dedicata al cromatismo delle vesti ed ai copricapo delle donne.

Altri interessanti dettagli sono costituiti dai cani che si azzuffano, il cagnolino che si affaccia sotto la tovaglia e lo splendido scorcio di natura morta in primo piano, che denota caratteri prettamente napoletani, con frutta tutta partenopea, dalle pere all'uva, ai fichi dottati, che dovrebbero far avanzare la datazione oltre il terzo decennio del secolo.

La natura morta con uva, melograni, fichi e brocca (fig. 50) è classificabile nell'ambito di Luca Forte ed il nome dell'autore più calzante è quello di Antonio Cicalese, del quale nulla ci riferiscono le antiche fonti e solo il rinvenimento di alcune sue opere firmate ci ha fatto intravedere la sua personalità, caratterizzata da una capacità di definizione volumetrica, un'abilità nella sagomatura del piano d'appoggio e nella determinazione luministica dei singoli frutti.

Siamo arrivati alla determinazione di assegnare la tela in esame al Cicalese sulla base di una serie di raffronti stilistici con le poche opere certe di questo ancora poco conosciuto genarista, attivo a cavallo della metà del secolo XVII, con la speranza che in futuro, se verrà alla luce qualche opera firmata, l'attribuzione possa trovare conferma.

L'Allegoria della Fortezza (tav. 156) è un'importante opera di Giovan Battista Beinaschi che risente dell'influenza del Lanfranco.

L'artista piemontese è attivo a lungo a Napoli dove riveste una certa importanza per la formazione di Francesco Solimena, che per suo tramite risale al neocorregismo di Lanfranco ed ai fondamenti della pittura classicistica del secolo. Egli è ritenuto modesto come pittore di cavalletto, ove pure dimostra di aver appreso la lezione di Mattia Preti, dei cui motivi più specificamente barocchi si appropria, raggiungendo viceversa una notevole abilità come frescante.

Le sue tele sono abbastanza rare ed è perciò particolarmente importante questo dipinto che viene ad accrescere il suo catalogo.

L'Allegoria della Fortezza è un'opera della fase tarda del Beinaschi relativa al secondo soggiorno napoletano, nel quale si avvale spesso della collaborazione di aiuti, quali Giovanni della Torre, Orazio Frezza e Giuseppe Fattorusso. Fa sicuramente parte di un ciclo di tele raffiguranti le Virtù, che dovettero ispirarsi a quelle realizzate per la chiesa di Santa Maria di Loreto (detta delle Grazie) dei padri Teatini, nella via Toledo, ricordate dal De Dominicis "in quanto di scorcio si bello che furono molto lodate dal nostro celebre Luca Giordano, il quale non saziavasi di mirare adattata in sì picciol sito una figura al naturale con tanta proprietà; e quest'opera è dipinta con bellezza di colore operato con dolcezza".

Pur conservando in questo dipinto il timbro scuro (valutato negativamente dal De Dominicis) vivacizzato attraverso l'inserimento di figure di angeli "in bellissime e difficilissime azioni, e ben intesi nel sotto in su", la definizione delle forme si spinge ad un rimeditato controllo che consente una equilibrata disciplina formale.

Riferimenti tipologici nel percorso dell'artista si individuano in opere quali l'Annunciazione di San Bonaventura al Palatino di Roma, specie riguardo all'angelo al di sotto del Padre Eterno e qui ripreso nel sotto in su, in funzione di sostegno della Fortezza, la quale trova occasioni di confronto con le sue più meditate figure femminili di stampo dichiaratamente classicistico, non esclusa la più giovanile Adultera di collezione privata di Salerno.

La Sant'Apollonia (tav. 157) è il quadro più affascinante della collezione Pellegrini ed il primo parere sul suo autore fu espresso nel 1954 da Amadio, un restauratore, il quale riconobbe senza ombra di dubbio la mano di Massimo Stanzione e colse una rassomiglianza con il quadro che è oggi conservato a San Martino ed è riferito con certezza al catalogo di Francesco Guarino.

In seguito in occasione della mostra Arte in Calabria, ritrovamenti, restauri, recuperi del 1976, la tela fu inserita nel catalogo dalla curatrice Di Dario Guida (foto 288, pag. 194) come autografo di Stanzione.

Al coro di voci di critici che da decenni davano per scontata la paternità stanzionesca, nel 1992 si è creata una dissonanza con il disconoscimento autorevole da parte di Thomas C. Willette, lo studioso autore con Sebastian Schutze della monumentale monografia su Massimo Stanzione edita dall'Electa, il quale pubblica (n. 372 a pag. 404) la foto della Santa Apollonia, ma la giudica non autografa (scheda C6 e pag. 248) proponendo per la stessa, anche se dubitativamente, una paternità di Giuseppe Marullo.

Willette evidenzia una singolare rassomiglianza e ritiene dello stesso autore anche una Santa Caterina d'Alessandria (foto 398 a pag. 416 - scheda 416 a pag. 253) di collezione privata napoletana.

Abbiamo avuto modo di esaminare il quadro in questione, di qualità inferiore e di dimensioni simili alla Santa Apollonia. Per la sua esecuzione è stata utilizzata senza dubbio la stessa modella, che compare a nostro parere anche nella Madonna col Bambino (foto 373 a pag. 404 - scheda C3 a pag. 248), conservata a Dunkerque nel Musée des Beaux Arts: un'altra tela della quale il Willette esclude la paternità stanziotesca, pur essendo stata in passato riferita con certezza al divino cavaliere da studiosi del calibro del direttore del Louvre Pierre Rosenberg e del noto critico Jacques Foucart.

Il Willette senza visionare l'opera, semplicemente utilizzando una foto, attribuisce la Santa Apollonia al Marullo, un allievo di Stanzone all'epoca poco conosciuto nonostante la presenza di numerose sue tele firmate nelle chiese napoletane.

Un attento esame può evidenziare un accenno ad un cono d'ombra sulla porzione sinistra del volto della santa, una sorta di firma nascosta dell'artista, riscontrabile in molte sue tele, ma la modella non è quella che Marullo continuò ad adoperare a lungo nonostante lo scorrere del tempo.

Per chi volesse approfondire l'argomento consiglio di consultare (anche sul web) la mia monografia sul pittore: Giuseppe Marullo, opera completa.

Ammirare da vicino la Santa Apollonia fornisce una profonda emozione, difficile da riferire e permette una identificazione più certa del suo autore da tante sfumature, che non possono comprendersi con il solo esame di una foto.

Questa eterea bellezza mediterranea dal volto sensuale ed accattivante mostra l'oggetto del suo martirio con indifferenza e con lo sguardo trasognato incurante degli affetti terreni e con gli occhi che, pur fissando lo spettatore, sembrano proiettati fuori dal tempo e dallo spazio. Dal dipinto promana una dolcezza languida, serena, rassicurante che ci fa comprendere con quanta calma la Santa abbia affrontato il martirio, sicura della bontà delle sue decisioni, illuminata dalla fede che tutto trascende, placando e spegnendo tutti i sentimenti e le sensazioni negative quali il dolore, la sofferenza, l'umiliazione, lo sdegno ed esaltando la calma serafica, la serenità dell'animo, la certezza di una scelta adamantina.

In occasione della stesura del catalogo della collezione tutti gli studiosi del pool da me costituito hanno espresso pienamente la convinzione di trovarsi davanti ad un autografo stanziotesco di altissima qualità.

Spinosa ha riferito inoltre che in passato alcuni critici, discutendone con lui, avevano avanzato l'ipotesi di trovarsi davanti ad un'opera di Francesco Guarino, sempre di ottima fattura, mentre Leone de Castris, oltre a confermare la paternità, colloca la tela nel periodo di influenza caravaggesca dell'artista, prima del 1630, per i toni più scuri rispetto all'altra santa presente nella collezione, di epoca successiva e consiglia dei raffronti con l'Adorazione dei pastori di San Martino, Sala del Capitolo (circa 1627) e del museo di Bilbao e con le Storie del Battista del Prado di Madrid, le quali comprovano la datazione.

L'altro autografo stanziotesco della collezione è una Sant'Orsola (tav. 158) dal volto dolcissimo e dagli occhi rivolti al cielo che affronta serena il martirio senza turbamenti, senza incertezze, senza esitazioni.

Sant'Orsola è una figura leggendaria, la cui iconografia è recente, risalendo al XIV secolo. Unica figlia di un re di Bretagna, di ritorno da un pellegrinaggio a Roma con un seguito di

undicimila fanciulle, fu uccisa a Colonia dagli Unni con le compagne. Altre volte è rappresentata in abiti regali accompagnata da uno stuolo di vergini.

Celebre il dipinto del Caravaggio che raffigura il suo martirio, di proprietà a Napoli dell'ex Banca Commerciale italiana, la cui autografia e lo stesso soggetto sono stati argomento di discussione per gli studiosi.

Nella tela caravaggesca la santa viene uccisa da una freccia in pieno petto, mentre nel nostro quadro la saetta fatale la colpisce alla gola, facendo scorrere quelle gocce di sangue così naturalista che incontriamo per la prima volta nella pittura napoletana nel Martirio di Sant'Orsola di Giovan Bernardo Azzolino in una privata collezione napoletana, in cui da parte dei manieristi tardo cinquecenteschi protrudenti nel nuovo secolo si ha una reazione particolarissima, ma intensa e vivace, alle provocazioni del dipinto del Caravaggio, già in collezione Doria.

Nel dipinto in esame la mano destra dalle lunghe dita affusolate posta sul petto è un segno di conferma della scelta adottata in piena consapevolezza delle gioie ultraterrene che l'attendono dopo la morte, nella luce di Dio, in cui lei crede così fermamente da perdersi nella sua grandezza con una calma imperturbabile, che è di esempio e di insegnamento per tutti noi.

La tela aveva avuto negli anni Cinquanta un'insostenibile attribuzione alla pittrice Elisabetta Sirani, amica carissima di Guido Reni, dal quale apprese la tecnica e prese ispirazione per i propri soggetti. Sant'Orsola viceversa è stata unanimemente considerata da tutti gli esperti del pool un autografo stanzonesco, nella piena maturità dei suoi mezzi espressivi, verso la fine degli anni Quaranta, a differenza dell'altra santa della collezione, la Santa Apollonia, appartenente al periodo caravaggesco del divino Massimo.

Il Mosè fa scaturire l'acqua dalla roccia (tav. 159) fu il dipinto che mi creò più problemi all'epoca della stesura del catalogo della collezione Pellegrini, quando dovetti riordinare e dare una paternità a tante opere che, per quanto pregevoli, erano in gran parte inedite e di autore da identificare. Ero assistito da un pool di esperti eccezionale costituito dai professori Spinosa, Leone De Castris, Pacelli e Pavone, i quali per quanto riguarda il Mosè avevano ognuno un'idea diversa.

Spinosa pensava a Gaetano Recco, del quale poco conosciamo con sicurezza, anche se alcune sue figure di vecchi hanno una vaga somiglianza con qualcuno dei personaggi rappresentati, o a Giovanni Ricca, anche lui tutto da esplorare per la critica, del quale sono noti alcuni suoi quadri di vecchi filosofi, firmati.

Pavone e Pacelli proclamavano con fermezza la paternità di Pacecco De Rosa, suggestionati dai colori, dalle fisionomie dei personaggi e dall'atmosfera complessiva della tela, ipotesi che Spinosa escludeva recisamente.

A tal proposito, riesaminando il quadro a distanza di dieci anni e facendo tesoro dei miei approfondimenti sull'autore, sul quale ho pubblicato una monografia (Pacecco De Rosa, *Opera completa* - Napoli 2005, consultabile sul web), vorrei sottolineare che la figura del bambino al centro della composizione compare in molti dipinti dell'artista, autore spesso di opere a quattro mani con il patrigno Filippo Vitale, del quale si respira la pennellata robusta e naturalista.

Infine Leone de Castris mi mostrò per raffronto una tale quantità di foto, in gran parte inedite, di tele del D'Amato, pittore poco conosciuto dalla critica e da Lui lungamente studiato, che mi convinsi ad accettare questa sofferta attribuzione come la più probabile.

“Si tratta di un'opera tarda di questo mal noto pittore, documentato fra il 1594 ed il 1643, riconoscibile dagli elementi della sua formazione tardo manierista, a bottega dal padre (?) Gio-

vann'Angelo ed a contatto dapprima con Imparato e poi specie con Santafede, dal quale evidenti i prelievi nella figura della donna con la tipica veste rosata impastata e in quella del bimbo, costantemente ripetuta sin dai suoi esordi.

A partire dalla fine degli anni Dieci e sino alla fine della sua carriera Giovanni Antonio – che collaborerà nel 1618 al soffitto dell'Annunziata di Giugliano – mostra di saper innestare e fondere questi elementi tardo manieristi ad interessi per la pittura naturalista, per Ribera, Vitale, Pacecco, Stanzione. Nonostante che i caratteri alla Ribera ed alla Vitale palesi nelle due figure di vecchi in questo dipinto – unica testimonianza per ora nota del pittore nel campo della pittura da quadreria – siano già visibili in opere degli anni Venti (Deposizione dei Girolamini, Sacra Conversazione della chiesa del Divino Amore), l'apertura pittoricistica del cielo ed il parallelismo con le cose giovanili di Pacecco lo spingono verso gli avanzati anni Trenta e l'associano alla Natività della Vergine di Santa Maria Materdomini, alla Madonna e santi di Ruvo e alla più tarda Immacolata della chiesa dei SS. Bernardo e Margherita a Fonseca” (Leone de Castris).

Anche la Susanna ed i vecchioni (tav. 160) creò non pochi problemi attributivi già alla mostra del 1976, dove passò come di autore ignoto.

Il quadro ispirato ad un'iconografia cara a quasi tutti i pittori del Seicento napoletano, che si sono cimentati su questo soggetto, è trattato con una cura diligente nell'espressione dei volti dei personaggi: dai due vecchioni, in cui è lampante la libido repressa e la sfrenata bramosia di peccato, alla casta Susanna, da un lato adombrata per le insistenti attenzioni senili, ma che tuttavia non sa nascondere un'inconscia accondiscendenza a delle profferte così sfacciate. Il tutto immerso in un'atmosfera resa surreale dalla presenza sullo sfondo di un'architettura fantastica alla De Nomè, arricchita da brocche preziose e vesti eleganti di damasco, curate meticolosamente nell'aspetto cromatico.

Il pennello del pittore ha indugiato voluttuoso sull'incarnato della donna nuda dalle forme perfette e dalla prorompente bellezza mediterranea, regalandoci un brivido di malizia indimenticabile.

I seni della Susanna sono di materia carnosa, opulenta, traslucida, sono eterni, fuori dal tempo e dallo spazio, non si deformano, né avvizziscono, archetipo femminile della femminile bellezza. Simboleggiano il porto sicuro cui ognuno anela di fermarsi a riposare per sempre, preziosi come una boccetta di rare essenze, maestosi, ma nello stesso tempo fragili, come se costituiti da sottile cristallo, che a rompersi si disperdono come polvere di talco.

La tela è stata assegnata da Spinosa a Filippo Vitale, mentre Pacelli, associandosi al suo parere, ha ipotizzato la collaborazione del figliastro Pacecco De Rosa.

Molto interessanti furono anche le riflessioni di Pavone: “Si tratta di un'opera di chiara derivazione dagli esiti di Artemisia Gentileschi, del tipo della Susanna di Pommersfelden, anche per l'accentuata carica grottesca dei vecchi, dall'espressione morbosa. Così la ripetuta esposizione del nudo rimanda ai corpi femminili illustrati da Artemisia, i cui risultati, ben noti a Napoli, appaiono ripresi dall'autore del dipinto in questione, che appare pronto a caricare i toni e le espressioni, secondo un marchio connotativo, che parte indubbiamente da Vitale e prosegue fino a Marullo. L'edificio sulla destra per le irreali lumeggiature in luce diurna appare come una pura citazione, in riferimento alla cultura figurativa di Francois De Nomè. L'opera trova collocazione alla metà del Seicento”.

Da considerare attentamente l'ipotesi di Leone De Castris che condividiamo pienamente, il quale oltre a riscontrare tangenze con Filippo Vitale tardo, il giovane Pacecco, Onofrio Pa-

lumbo e Niccolò De Simone, ritiene che l'autore possa essere una personalità attiva a Napoli negli anni '30-'40 o forse appena oltre, che potrebbe identificarsi con Gerolamo De Magistro. (In seguito identificato attraverso documenti da De Vito per Gerolamo Dello Mastro).

Lo studioso ci confidò di aver scoperto una sua terza opera firmata per esteso e di averla collegata a numerose altre che da tempo raccoglie e che denotano la stessa mano. Tali dipinti fanno capo ad uno splendido Salomone che adora gli idoli, già in asta a New York nel 1981 e posseggono tutti uno sfondo architettonico alla De Nomè o alla Codazzi, una cura meticolosa nella definizione dei panneggi delle vesti, spesso di damasco, la presenza di oggetti di argenteria o brocche preziose, mentre i visi delle donne, dolcissimi, hanno degli ovali caratteristici, lo stesso tipo di costruzione del volto e la stessa boccuccia ben definita nelle labbra che caratterizza la nostra casta Susanna.

L'Agar nel deserto (tav. 161) fu tra le opere più ammirate alla mostra Arte in Calabria tenutasi a Cosenza nel 1976. Il catalogo dedicò ben tre foto al dipinto che, la curatrice Di Dario Guida assegnò a Francesco Solimena. A conclusione della rassegna Bologna, nel recensirla per la stampa (Il Mattino del 16-7-76) ritenne viceversa la tela opera del Giordano nella sua piena maturità e tale parere è stato seguito da tutti gli studiosi successivi fino a quando, progredite nel frattempo le conoscenze, il Pavone, il cui parere è stato avallato da Spinosa, ha ritenuto, confortato da numerosi raffronti stilistici, di inserire l'opera nel corpus di Nicola Malinconico, il quale, superato il giudizio fondamentalmente negativo del De Dominicis, che vedeva in lui un antagonista del Solimena, ha acquisito negli ultimi venti anni una maggiore considerazione da parte della critica, soprattutto dopo gli studi sulla sua produzione a Bergamo.

Sulla base delle nuove acquisizioni circa la produzione di tale artista è perciò possibile affermare con certezza che l'opera in questione è uno dei suoi più specifici prodotti e che trova una giusta collocazione cronologica a cavallo tra la fine del Seicento e l'inizio del Settecento.

Quanto osservato dalla critica in precedenza, e soprattutto nella scheda del catalogo della mostra calabrese merita opportuna considerazione, in quanto in tale occasione venivano indicate sia una base cronologica, sia una serie di riferimenti che sono stati vagliati adeguatamente proprio dal Malinconico nella fase relativa al passaggio dall'integrale continuità rispetto alla maniera del Giordano, verso un aggiornamento condotto sui modi del Solimena in Donnalbina.

Infatti è alla fase relativa alla decorazione pittorica in Donnalbina che si riallaccia il dipinto in esame, il quale presenta quei caratteri di contenimento formale e di pulizia strutturale, di impronta dichiaratamente classicistica, che il Malinconico, di riflesso dal Solimena, adottò in occasione della decorazione della volta della navata della chiesa di Donnalbina agli inizi del Settecento.

Segni di continuità nell'ambito della produzione del Malinconico sono rappresentati dall'angelo in volo, che coincide nella strutturazione con quello dell'Adorazione dei pastori di Santa Maria la Nova e della Famiglia della Vergine di San Giuseppe a Chiaia a Napoli. Il taglio del volto dell'Agar permette inoltre di confrontarlo con certezza a prototipi quali la Madonna della citata Adorazione, ma ancora più precisamente alle figure di sante che, insieme a santi prediletti dell'ordine benedettino, decorano i finestrini di Donnalbina e che troveranno ulteriore codificazione nelle Virtù delle lunette della navata di Santa Maria la Nova.

L'Apollo e Marsia (tav. 162) è una tela di altissima qualità e di grande suggestione, collocabile cronologicamente nell'ottavo decennio del secolo XVII; essa presenta spiccati caratteri

rosiani nella definizione del paesaggio, per cui può essere avanzata l'ipotesi di assegnarla a Nicola Vaccaro in un suo momento di massima tangenza con i modi del grande Salvatore, conosciuto ed ammirato nel corso di un soggiorno romano.

La forte resa naturalistica del dipinto evoca il pennello dello stesso Ribera, che ha più volte trattato magistralmente lo stesso tema. Il ghigno di dolore nel volto di Marsia, lo spasimo straziante che riverbera in tutti i muscoli appartengono esclusivamente al naturalismo napoletano più genuino, di cui il Rosa fu uno degli interpreti più significativi. Ed è proprio a lui che si ispira la parte paesaggistica che costituisce una porzione fondamentale nell'economia del dipinto, con il classico tronco spezzato.

Il brano mitologico è di rilevante qualità nella definizione disegnativa, mentre poderosa si staglia l'atletica figura del Dio che, con rigorosa tensione, ma per nulla impietosito, compie la sua atroce vendetta ed è proprio la figura di Apollo, che presenta stringenti affinità fisionomiche con una Decollazione del Battista opera certa di Nicola Vaccaro, conservata in collezione privata.

La tela è dominata dalla potenza dei colori ed incentrata nell'elegante e fine figura di Apollo, dal quale emana il riverbero di una luce intensissima che illumina il suo mantello rosso. La rabbia e il dolore di Marsia di essere stato da Apollo vinto e legato, si rivelano in pieno in quel fosco volto, eseguito in modo mirabile, alla stregua del figliolo, il piccolo faunetto, che piange disperato allo strazio del disgraziato padre, alla base di quel tronco spezzato eseguito così minuziosamente.

In passato il quadro ha sopportato ben più impegnative attribuzioni, tra cui abbastanza credibile quella di un autografo rosiano, la cui produzione a figure grandi solo da poco è stata riscoperta dalla critica, come nel caso dello spettacolare Martirio di San Bartolomeo, oggi a Vienna, di cui l'Apollo e Marsia è il corrispettivo nel mondo pagano e quello di collezione Pellegrini, impregnato di crudo realismo, presenta la figura del musicista sconfitto alternata di luci ed ombre e con le pieghe della pelle al centro del suo torace che sembrano richiamare il San Bartolomeo del museo di Vienna.

Tutta la composizione è animata da un vivace dinamismo giocato sulle diagonali incrociate e sulla circolarità determinata dal rapporto tra le due figure ed è sottolineata dal manto svolazzante di Apollo, di un rosso cupo tra le cui pieghe si intravede un rosso fuoco abbagliante, mentre il figlio di Marsia assiste attonito alla scena, alla quale sembra partecipare psicologicamente.

L'influsso delle correnti pittoricistiche è già presente nella cultura figurativa partenopea quando nasce questa splendida tela, che, nello scorcio di paesaggio e nei dettagli delle foglie, dei rami e del tronco spezzato, ci offre un saggio dell'autore, Nicola Vaccaro o altri, ma senza dubbio uno dei protagonisti del secolo d'oro della pittura napoletana.

Indice delle figure

- Fig. 1 - Masturzo, *Battaglia con una torre sulla destra*, 96x134, Roma Galleria Corsini.
- Fig. 2 - Ignoto bambocciante seguace del Gargiulo, *Mangiamaccheroni*, Roma Galleria Corsini.
- Fig. 3 - Ignoto (Azzolino?), *Paradiso*, disegno, Napoli Gabinetto dei disegni e delle stampe del museo di Capodimonte.
- Fig. 4 - Falcone, *Veduta della Solfatara*, disegno, 17x30, Svizzera collezione privata.
- Fig. 5 - Falcone, *Battaglia tra cavallerie con trombettiere al centro*, Stoccolma National museum.
- Fig. 6 - Solimena, *Antica battaglia romana con colonne sulla destra*, 133x215, Madrid museo del Prado.
- Fig. 7 - De Matteis, *Episodio della Gerusalemme liberata*, siglato DPM, Napoli collezione privata.
- Fig. 8 - Caravaggio, *Flagellazione*, 134x175, Rouen musée des Beaux Arts.
- Fig. 9 - Caravaggio (copia), *Flagellazione*, 132x171, Svizzera collezione privata.
- Fig. 10 - Diana De Rosa, *Ritratto* (dal Giannone).
- Fig. 11 - Ignoto, *Autoritratto*, Londra collezione privata.
- Fig. 12 - De Rosa Dianella (attribuito), *Caritas romana*, 138x194, Finarte Milano maggio 1974.
- Fig. 13 - Ignoto, *Copia dell'autoritratto di Domenico Gargiulo*, Napoli museo di Capodimonte.
- Fig. 14 - Ignoto pittore del XVIII secolo, *Olimpo*, Sotheby's maggio 1992.
- Fig. 15 - Ignoto pittore del XVIII secolo, *Allegoria delle Sacre scritture con S. Agostino*, Sotheby's maggio 1992.
- Fig. 16 - Beltrano, *Sacrificio di Isacco*, 63x50, Italia collezione privata.
- Fig. 17 - Beltrano, *Preparazione al martirio*, Italia collezione privata.
- Fig. 18 - Beltrano, *Predica del Battista*, 37x49, Italia collezione privata.
- Fig. 19 - Beltrano, *S. Paolo sbarca a Malta*, 37x49, Italia collezione privata.
- Fig. 20 - Beltrano, *Miracoli di S. Nicola da Tolentino*, 53x65, Italia collezione privata.
- Fig. 21 - Vaccaro, *Matrimonio mistico di S. Caterina*, Castellammare di Stabia chiesa del Carmine.
- Fig. 22 - Sannini Santillo, *Le Sette opere di Misericordia*, Massalubrense chiesa di S. Maria della Misericordia.
- Fig. 23 - Ignoto stanzionesco, *Madonna col Bambino tra i Santi Giuseppe e Francesco D'Assisi*, Massalubrense chiesa di S. Maria della Misericordia.
- Fig. 24 - Donzelli, *San Michele abbatte Satana*, Napoli chiesa di San Vincenzo alla Sanità.
- Fig. 25 - Donzelli, *Martirio di Laviero*, siglato, Acerenza episcopio.
- Fig. 26 - Spinelli Giovan Battista, *David festeggiato dalle fanciulle ebre*, Firenze Uffizi .
- Fig. 27 - Spinelli, *Maddalena in estasi*, Roma collezione Chigi Saracini.
- Fig. 28 - Spinelli, *Maddalena penitente*, Udine collezione privata.
- Fig. 29 - Spinelli, *S. Maria Maddalena*, L'Aquila mercato antiquariale.
- Fig. 30 - Spinelli, *Mosè fa scaturire l'acqua*, Roma collezione Sestieri.
- Fig. 31 - Spinelli, *Mosè consegnato alla figlia del faraone*, Torino mercato antiquariale.
- Fig. 32 - Spinelli, *David festeggiato dalle ragazze ebre*, Napoli mercato antiquariale.
- Fig. 33 - Spinelli, *Giaele uccide Sisara*, Napoli già collezione Calogero.
- Fig. 34 - Spinelli, *Giuditta con la testa di Oloferne*, Roma collezione privata.
- Fig. 35 - Spinelli, *Madonna con Bambino*, Ubicazione sconosciuta.
- Fig. 36 - Spinelli, *San Pietro*, Tolosa collezione privata.
- Fig. 37 - Spinelli, *San Giorgio e il drago*, New York Vassage college.
- Fig. 38 - Marullo, *Sposalizio della Vergine*, 250x200, Capua museo campano.
- Fig. 39 - Marullo, *Sacra famiglia con S. Giovannino e S. Anna*, 154x126, mercato antiquariale.
- Fig. 40 - Marullo, *San Giovanni Battista giovinetto*, Pesaro mercato antiquariale.
- Fig. 41 - Marullo, *Lot e le figlie*, Milano collezione privata.
- Fig. 42 - Marullo (attribuito), *Fuga in Egitto*, 177x142, Napoli già collezione Mariottino.
- Fig. 43 - Marullo (attribuito), *Abramo e i tre angeli*, ubicazione sconosciuta.
- Fig. 44 - De Rosa Pacecco, *Massacro degli innocenti*, 198x304, Philadelphia museum of art.

- Fig. 45 - De Bellis, *Mosè fa scaturire l'acqua dalla rupe*, 203x275, Budapest museo di Belle arti.
- Fig. 46 - Van Dyck, *Susanna e i vecchioni*, Monaco Alte Pinakothek.
- Fig. 47 - Vaccaro, *Giudizio di Salomone*, 102x127, Finarte Milano maggio 1996.
- Fig. 48 - Giordano (attribuito), *Cristo benedicente*, 60x46, Cosenza collezione Pellegrini.
- Fig. 49 - Ignoto fiammingo attivo a Napoli nei primi decenni del secolo XVII, *Nozze di Cana*, 100x126, Cosenza collezione Pellegrini.
- Fig. 50 - Cicalese (attribuito), 49x72, Cosenza collezione Pellegrini.
- Fig. 51 - Jerome David, *Ritratto di Artemisia Gentileschi*, incisione, Parigi Cabinet des Estampes.
- Fig. 52 - Giordano, *Tarquinio e Lucrezia*, 97x96, Finarte Milano, maggio 1971.

Indice delle tavole

- Tav. 1 - Ignoto maestro attivo nella seconda metà del Seicento, *La famiglia del mendicante*, Roma collezione privata.
- Tav. 2 - Ribera, *Mendicante*, 110x78, Roma Galleria Borghese.
- Tav. 3 - Maestro della tela jeans, *Ritratto di un giovane mendicante*, Parigi Gallerie Canesso.
- Tav. 4 - Stanzione, *Susanna ed i vecchioni*, siglata, Roma collezione privata.
- Tav. 5 - Stanzione, *Susanna ed i vecchioni*, 153x204, Francoforte, Stadelsches Kunstinstitut.
- Tav. 6 - Gentileschi, *Allegoria della pittura*, ubicazione sconosciuta.
- Tav. 7 - Giordano, *Tarquinio e Lucrezia*, Roma collezione privata.
- Tav. 8 - Giordano, *Tarquinio e Lucrezia*, firmato e datato 1663, 138x187, Napoli museo di Capodimonte.
- Tav. 9 - Schonfeld, *Decollazione del Battista*, Roma collezione privata.
- Tav. 10 - Ignoto stanzionesco vicino a Vouet, *Lucrezia*, Roma collezione privata.
- Tav. 11 - Cattamara (attribuito), *Sottobosco*, Roma collezione privata.
- Tav. 12 - Ribera, *Negazione di Pietro*, 163x223, Roma Galleria Corsini.
- Tav. 13 - Ribera, *San Gerolamo in meditazione*, 98x80, Roma Galleria Corsini.
- Tav. 14 - Ribera, *Venere ed Adone*, 179x262, firmato e datato 1637, Roma Galleria Corsini.
- Tav. 15 - Giordano, *Gesù fra i dottori*, 221x302, Roma Galleria Corsini.
- Tav. 16 - Giordano, *Ingresso di Cristo a Gerusalemme*, 113x212, Roma Galleria Corsini.
- Tav. 17 - Stanzione, *Madonna della rosa*, 143x96, firmata EQ. MAX., Roma Galleria Corsini.
- Tav. 18 - Preti, *Tributo della moneta*, 121x170, Roma Galleria Corsini.
- Tav. 19 - Preti, *Martirio di San Bartolomeo*, Roma Galleria Corsini.
- Tav. 20 - Rosa, *Prometeo incatenato*, 220x176, Roma Galleria Corsini.
- Tav. 21 - Rosa, *Marina col faro*, 53x77, Roma Galleria Corsini.
- Tav. 22 - Rosa, *Battaglia*, 73x107, siglato, Roma Galleria Corsini.
- Tav. 23 - Brueghel, *Festone di frutta (1)*, Roma Galleria Corsini.
- Tav. 24 - Brueghel, *Festone di frutta (2)*, Roma Galleria Corsini.
- Tav. 25 - di Caro Marco, *Natura morta con pesci e conchiglia*, 126x175, Roma Galleria Corsini.
- Tav. 26 - Forte, *Natura morta con tuberosa*, 77x101, Roma Galleria Corsini.
- Tav. 27 - Monogrammista GRV, *Uva, gelsi, pesche, cotogne, fichi e prugne*, siglato, Roma Galleria Corsini.
- Tav. 28 - Masturzo, *Battaglia con fortificazione sulla sinistra*, 96x134, Roma Galleria Corsini.
- Tav. 29 - Schonfeld, *San Pietro liberato dall'angelo*, Roma Galleria Corsini.
- Tav. 30 - Ignoto pittore napoletano, *San Pietro piangente*, Roma Galleria Corsini.
- Tav. 31 - Luca Forte, *Fichi, mele, vaso con fiori e farfalla*, 36x50, mercato antiquariale.
- Tav. 32 - Giuseppe Recco, *Tre vasi con fiori su di un tavolo ed un cagnolino*, 116x174, mercato antiquariale.
- Tav. 33 - Giuseppe Recco, *Natura morta con fiori e vaso metallico*, siglato, 72x98 mercato antiquariale.
- Tav. 34 - Belvedere, *Fiori*, 98x173, mercato antiquariale.
- Tav. 35 - Belvedere, *Fiori con sfondo di panorama*, mercato antiquariale.
- Tav. 36 - Belvedere, *Vaso di fiori (1)*, 48x36, mercato antiquariale.
- Tav. 37 - Belvedere, *Vaso di fiori (2)*, 48x36, mercato antiquariale.
- Tav. 38 - Quinsa (circolo), *Frutta, funghi ed uccellini morti*, 72x90, mercato antiquariale.
- Tav. 39 - Giordano - Brueghel, *Natura morta di uva con figura femminile e sfondo di paesaggio*, 76x98, mercato antiquariale.
- Tav. 40 - Porpora, *Vaso di fiori con farfalla, millepiedi e lucertola*, 38x48, mercato antiquariale.
- Tav. 41 - Porpora, *Fiori con farfalla*, 33x54, mercato antiquariale.
- Tav. 42 - Recco Giovan Battista, *Natura morta con aragosta*, 50x63, mercato antiquariale.
- Tav. 43 - Ruoppolo Giuseppe, *Natura morta di frutta*, 84x112, firmata ...EPPE, mercato antiquariale.
- Tav. 44 - Cattamara, *Natura morta con fungo, biscia, rospo e farfalla*, 66x50, mercato antiquariale.
- Tav. 45 - Azzolino, *Paradiso con SS. Trinità e santi*, Napoli chiesa del Gesù Nuovo.

- Tav. 46 - Falcone, *Sansone che combatte contro i Filistei*, 55x77, Bologna collezione Bicci.
- Tav. 47 - Falcone, *Sansone contro i Filistei*, particolare, Bologna collezione Bicci .
- Tav. 48 - Firma Falcone e Forte sul dipinto della tavola 48.
- Tav. 49 - Falcone con Forte, *Mostra di pesci con pescatore*, 76x77, Italia collezione privata.
- Tav. 50 - Falcone, *Sansone sconfigge i Filistei*, 53x78, monogrammato, Inghilterra collezione privata.
- Tav. 51 - Falcone, *Scena di battaglia*, Napoli Suor Orsola Benincasa.
- Tav. 52 - Falcone, *Battaglia tra Ebrei ed Amalechiti*, 116x127, Napoli museo di Capodimonte.
- Tav. 53 - Ignoto pittore napoletano, *Battaglia biblica* (1), 90x251, Brescia museo Tosio Martinengo.
- Tav. 54 - Ignoto pittore napoletano, *Battaglia biblica* (2), 90x251, Brescia museo Tosio Martinengo.
- Tav. 55 - Ignoto battagliista napoletano, *Battaglia*, Napoli museo di Capodimonte.
- Tav. 56 - Giordano, *Battaglia di Costantino*, firmata e datata 1651, mercato antiquariale.
- Tav. 57 - Rosa, *Battaglia eroica*, 217x351, Parigi Louvre.
- Tav. 58 - Del Po, *San Domenico di Gesù Maria che combatte a Praga contro i protestanti*, Londra Sotheby's 17 aprile 1991.
- Tav. 59 - Caravaggio, *Flagellazione*, 134x175, Rouen musée des Beaux Arts.
- Tav. 60 - Caravaggio (copia) *Flagellazione*, 134x175, Roma collezione privata.
- Tav. 61 - De Rosa Dianella, *Nascita della Vergine*, Napoli chiesa della Pietà dei Turchini.
- Tav. 62 - De Rosa Dianella, *Morte della Vergine*, Napoli chiesa della Pietà dei Turchini.
- Tav. 63 - Beltrano con Dianella De Rosa (attribuito), *Sposalizio della Vergine*, 135x250, Napoli museo diocesano.
- Tav. 64 - Santafede, *Madonna col Bambino*, siglato, 131x108, Roma collezione Onofri.
- Tav. 65 - Santafede, *Lavanda del Bambino*, siglato 131x108, Napoli pinacoteca dei Gerolamini.
- Tav. 66 - Santafede, *Resurrezione*, 523x353, Napoli cappella del Monte di Pietà.
- Tav. 67 - Santafede, *I figli di Zebedeo*, 190x140, Napoli pinacoteca dei Gerolamini.
- Tav. 68 - Santafede, *Sacra famiglia con S. Lucia*, 128x104, Napoli pinacoteca del Pio Monte della Misericordia.
- Tav. 69 - Santafede, *Sacra famiglia con S. Lucia*, 124x100, Napoli collezione privata.
- Tav. 70 - Gargiulo, *S. Lucia condotta al martirio*, 76x103, siglato, Beauvais, musée départemental de l'Oise.
- Tav. 71 - Gargiulo, *Eruzione del Vesuvio*, 127x177, Capua, collezione privata.
- Tav. 72 - Gargiulo, *Piazza Mercatello durante la peste del 1656*, 126x177, Napoli museo di San Martino.
- Tav. 73 - Gargiulo, *Uccisione di don Giuseppe Carafa*, 29x38, Napoli museo di San Martino.
- Tav. 74 - Gargiulo, *Prospettiva fantastica del Colosseo*, 218x350, Madrid museo degli Affari esteri.
- Tav. 75 - Gargiulo, *Veduta di una certosa con armenti al pascolo*, affresco, Napoli Certosa di San Martino coro dei Conversi.
- Tav. 76 - Gargiulo, *Rendimento di grazia dopo la peste del 1656*, 207x305, firmato e datato 1657, Napoli museo di San Martino.
- Tav. 77 - Gargiulo, *Ultima cena*, 330x220, Napoli chiesa di S. Maria della Sapienza.
- Tav. 78 - Gargiulo, *Martirio di San Gennaro*, 103x130, Napoli collezione della Ragione.
- Tav. 79 - Vaccaro - Ruoppolo GB, *Allegoria delle quattro stagioni*, 170x120, mercato antiquariale milanese.
- Tav. 80 - Vaccaro - Ruoppolo GB, *Allegoria dei quattro elementi della natura*, 170x120, mercato antiquariale milanese.
- Tav. 81 - Brueghel - Solimena, *Fiori, frutta e donna che raccoglie uva*, 76x102, Roma, Lampronti 2000.
- Tav. 82 - Brueghel - Vaccaro Nicola, *Fanciulla e tre bambini che raccoglie uva*, Londra Christie's 1997.
- Tav. 83 - Vaccaro - Ruoppolo GB, *Mostra di pesci: salmerino, spigola, scorfano, orata e conchiglie*, 101x70, Italia collezione privata.
- Tav. 84 - Vaccaro - Ruoppolo GB, *Interno di dispensa*, Napoli museo del Banco di Napoli.
- Tav. 85 - Vaccaro - Ruoppolo GB, *Natura morta con pesci e granchio*, Napoli collezione Pagano.
- Tav. 86 - Vaccaro - Ruoppolo GB, *Natura morta di frutta e fiori*, 125x120, Napoli collezione privata.

- Tav. 87 - Beltrano, *S. Francesco e Giovanni Battista adorano la Trinità con Maria e Giuseppe*, 62x76, New York Sotheby's gennaio 1997.
- Tav. 88 - Beltrano, *Santi adoranti la croce portata da tre angeli*, 62x76, New York Sotheby's gennaio 1997.
- Tav. 89 - Fracanzano Cesare, *Adorazione*, Castellammare di Stabia Duomo.
- Tav. 90 - Ribera (replica autografa), *Deposizione*, Castellammare di Stabia Duomo.
- Tav. 91 - Rossi, *L'Assunta*, 261x178, Castellammare di Stabia Duomo.
- Tav. 92 - Spinelli, *S. Nicola di Mira ed il fanciullo coppiere*, 275x190, Castellammare di Stabia Duomo.
- Tav. 93 - Marullo, *Immacolata Concezione*, Castellammare di Stabia Duomo.
- Tav. 94 - Giordano, *Madonna del Soccorso*, Castellammare di Stabia Chiesa del Gesù.
- Tav. 95 - Maestro dell'Annuncio ai pastori, *Natività di Maria*, Castellammare di Stabia Chiesa della Pace.
- Tav. 96 - Borghese, *La Madonna tra S. Agostino e San Nicola da Tolentino*, Castellammare di Stabia Chiesa di S. Maria dell'orto.
- Tav. 97 - Giordano, *Madonna della Neve tra i SS. Pietro e Andrea*, Gragnano Chiesa del Corpus Domini.
- Tav. 98 - Landolfo, *Vergine Incoronata con anime purganti*, Gragnano Chiesa del Corpus Domini.
- Tav. 99 - Landolfo, *S. Lucia*, Gragnano, Chiesa del Corpus Domini.
- Tav. 100 - Ignoto napoletano, *S. Francesco in meditazione*, Vico Equense Chiesa di S. Maria del castello.
- Tav. 101 - Zellus Philippus, *Vergine tra gli angeli con San Nicola e San Gaetano*, Meta di Sorrento Chiesa di S. Maria del Lauro.
- Tav. 102 - Del Po, *Assedio di Sorrento*, Sorrento Basilica Sant'Antonino.
- Tav. 103 - Del Po, *Scene della peste*, Sorrento Basilica di Sant'Antonino.
- Tav. 104 - Spinelli, *David placa Saul con la cetra*, 235x309, Firenze Uffizi.
- Tav. 105 - Spinelli, *S. Stefano*, 102x109, Napoli Chiesa di S. Maria del Popolo agli Incurabili.
- Tav. 106 - Spinelli, *Susanna e i vecchioni*, 148x204, Torino mercato antiquariale.
- Tav. 107 - Spinelli, *Mosè salvato dalle acque*, 148x204, Torino mercato antiquariale.
- Tav. 108 - Spinelli, *Lot e le figlie*, 161x216, Napoli collezione Pisani.
- Tav. 109 - Spinelli, *Giuditta recide la testa ad Oloferne*, 112x86, Firenze collezione privata.
- Tav. 110 - Spinelli, *Agar ed Ismaele nel deserto*, 145x114, Napoli collezione Novelli.
- Tav. 111 - Spinelli, *David con la testa di Golia*, 101x95, Napoli Museo di Capodimonte.
- Tav. 112 - Spinelli, *Madonna col Bambino*, San Francesco d'Assisi e S. Antonio, Lanciano Chiesa di San Bartolomeo.
- Tav. 113 - Spinelli, *Madonna col Bambino tra San Luca e San Carlo Borromeo*, Napoli Chiesa di San Severo alla Sanità.
- Tav. 114 - Spinelli, *Sacra famiglia con San Giovannino*, 72x58, Napoli collezione privata.
- Tav. 115 - Marullo, *Madonna del Pilar*, Napoli Chiesa di S. Antoniello a Portalba.
- Tav. 116 - Marullo (attribuita), *Madonna del latte*, Napoli Fondazione Mondragone uffici.
- Tav. 117 - Marullo, *Madonna del latte*, documentata al 1685, 208x106, Napoli Chiesa di S. Maria delle Grazie a Mondragone.
- Tav. 118 - Marullo, *Madonna del latte*, documentabile al 1685, 250x170, Napoli Chiesa di S. Maria delle Grazie a Mondragone.
- Tav. 119 - Marullo, *Annunciazione*, Napoli Chiesa di San Paolo Maggiore.
- Tav. 120 - Marullo, *Natività*, 120x124, Milano Sotheby's maggio 2008.
- Tav. 121 - Marullo, *Madonna con Bambino*, Napoli mercato antiquariale.
- Tav. 122 - Marullo, *San Nicola ed il fanciullo coppiere*, Napoli Chiesa di S. Marta.
- Tav. 123 - Marullo, *Madonna col Bambino e S. Antonio da Padova*, Ischia Chiesa di S. Antonio.
- Tav. 124 - Marullo, *La Madonna del Rosario consegna la corona a San Domenico alla presenza di S. Caterina da Siena e del beato Raimondo da Capua*, Sorrento Chiesa di S. Maria delle Grazie.
- Tav. 125 - De Rosa Pacecco, *Mosè fa scaturire l'acqua dalla rupe*, 125x185, Bruxelles collezione privata.
- Tav. 126 - Marullo, *Madonna col Bambino*, firmata e datata 1664, Madrid collezione privata.
- Tav. 127 - Ribera, *Riposo nella fuga in Egitto*, Palma de Mallorca collezione privata.

- Tav. 128 - Magliulo, *Grande pranzo tra le colonne*, Londra collezione privata.
- Tav. 129 - Fracanzano Cesare, *Sacra Famiglia*, Napoli Suor Orsola Benincasa collezione Pagliara.
- Tav. 130 - Gramatica, *Allegoria della saggezza e della vanità*, Napoli Suor Orsola Benincasa collezione Pagliara.
- Tav. 131 - Vaccaro, *S. Cecilia al cembalo*, Napoli Suor Orsola Benincasa collezione Pagliara.
- Tav. 132 - Cavallino, *Ester ed Assuero*, 71x97, Napoli Suor Orsola Benincasa collezione Pagliara.
- Tav. 133 - Giordano, *Madonna del Rosario*, Napoli, Suor Orsola Benincasa collezione Pagliara .
- Tav. 134 - Marullo, *Liberazione di San Pietro*, 190x251, datato 1664, Napoli Suor Orsola Benincasa museo dell'opera.
- Tav. 135 - De Simone, *La strage degli innocenti*, 176x230, Roma antiquario Parenza.
- Tav. 136 - De Rosa Pacecco, *Susanna e i vecchioni*, 152x202, Roma antiquario Parenza.
- Tav. 137 - Vaccaro, *Maddalena*, 77x69, Roma antiquario Parenza.
- Tav. 138 - Vaccaro Nicola, *Giuditta con la testa di Oloferne*, 120x165, Roma antiquario Parenza.
- Tav. 139 - Caracciolo, *S. Antonio da Padova*, frammento (57x45), mercato antiquariale.
- Tav. 140 - Stanzione, *Madonna in preghiera*, 52x39, mercato antiquariale.
- Tav. 141 - Cavallino, *Allegoria della pittura*, 123x99, Mercato antiquariale.
- Tav. 142 - Cavallino, *La Negazione di Pietro*, mercato antiquariale.
- Tav. 143 - Fracanzano Francesco, *Sansone e Dalila*, 230x175, mercato antiquario.
- Tav. 144 - Solimena Angelo, *Compianto*, Roma Antichità Valiani.
- Tav. 145 - Palumbo (attribuito), *Angelo custode*, Roma Antichità Valiani.
- Tav. 146 - Rosa, *Martirio di San Lorenzo*, 128x152, siglato e datato 1634, Milano, Semenzato novembre 1988.
- Tav. 147 - Rosa (con De Nomè), *Piscina probatica*, 74x101, siglato e datato 1638, Milano, Semenzato maggio 1989.
- Tav. 148 - Rosa (con Codazzi), *Architettura con figure*, 95x134, firmato Viviani Salvator Rosa, Napoli, I° mostra antiquariato.
- Tav. 149 - Copertina del catalogo della collezione Pellegrini.
- Tav. 150 - Copertina del catalogo della collezione della Ragione.
- Tav. 151 - Giordano, *San Girolamo*, 74x61, Cosenza collezione Pellegrini.
- Tav. 152 - Maestro dei martirii, *Guarigione dello storpio*, ovale 63x75, Cosenza collezione Pellegrini.
- Tav. 153 - Maestro dei martirii, *Martirio di S. Andrea*, ovale 63x75, Cosenza collezione Pellegrini.
- Tav. 154 - Maestro dei martirii, *Resurrezione di Lazzaro*, ovale 63x75, Cosenza collezione Pellegrini.
- Tav. 155 - Maestro dei martirii, *Crocifissione di San Pietro*, ovale 63x75, Cosenza collezione Pellegrini.
- Tav. 156 - Beinaschi, *Allegoria della fortezza*, 75x75, Cosenza collezione Pellegrini.
- Tav. 157 - Stanzione, *S. Apollonia*, 94x71, Cosenza collezione Pellegrini.
- Tav. 158 - Stanzione, *S. Orsola*, 75x60, Cosenza collezione Pellegrini.
- Tav. 159 - D'Amato, *Mosè fa scaturire l'acqua dalla rupe*, 102x130, Cosenza collezione Pellegrini.
- Tav. 160 - De Magistro Geronimo o Vitale Filippo, *Susanna e i vecchioni*, 118x156, Cosenza collezione Pellegrini.
- Tav. 161 - Malinconico Nicola, *Agar nel deserto*, 125x178, Cosenza collezione Pellegrini.
- Tav. 162 - Vaccaro Nicola, *Apollo e Marsia*, 140x190, Cosenza collezione Pellegrini



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5



Fig. 6



Fig. 7



Fig. 8



Fig. 9



Fig. 10



Fig. 11



Fig. 12



Fig. 13



Fig. 15



Fig. 14

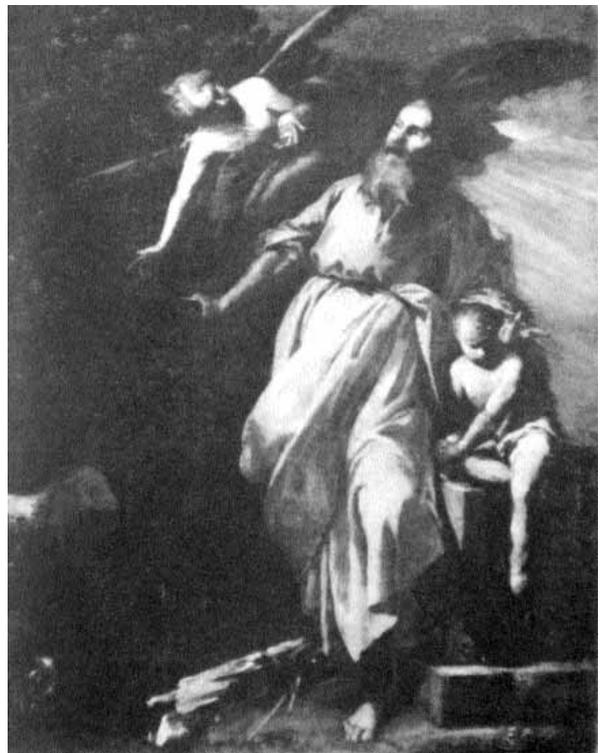


Fig. 16



Fig. 17



Fig. 18



Fig. 21



Fig. 19



Fig. 22



Fig. 20



Fig. 23



Fig. 25



Fig. 26



Fig. 24



Fig. 27



Fig. 28



Fig. 31



Fig. 29



Fig. 32



Fig. 30



Fig. 33



Fig. 34



Fig. 37



Fig. 35

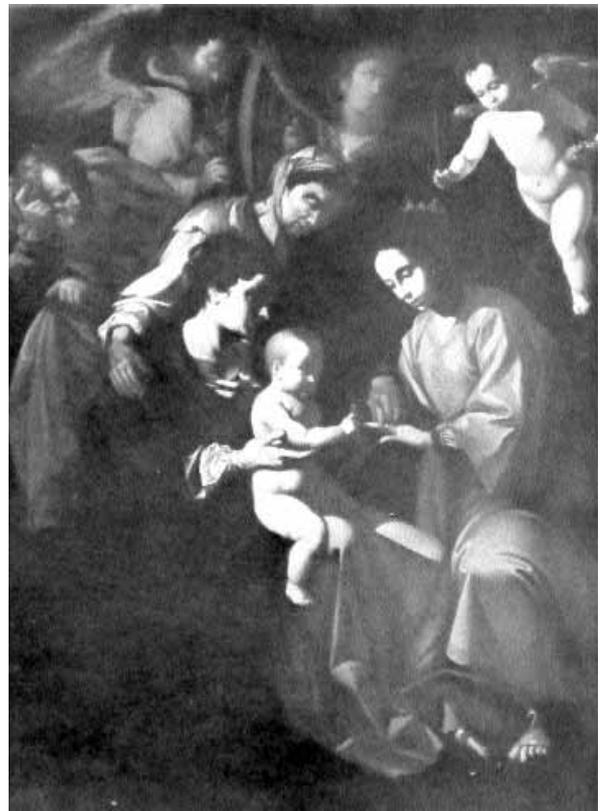


Fig. 38



Fig. 36



Fig. 39



Fig. 40



Fig. 41



Fig. 42



Fig. 43



Fig. 44



Fig. 45



Fig. 46



Fig. 47

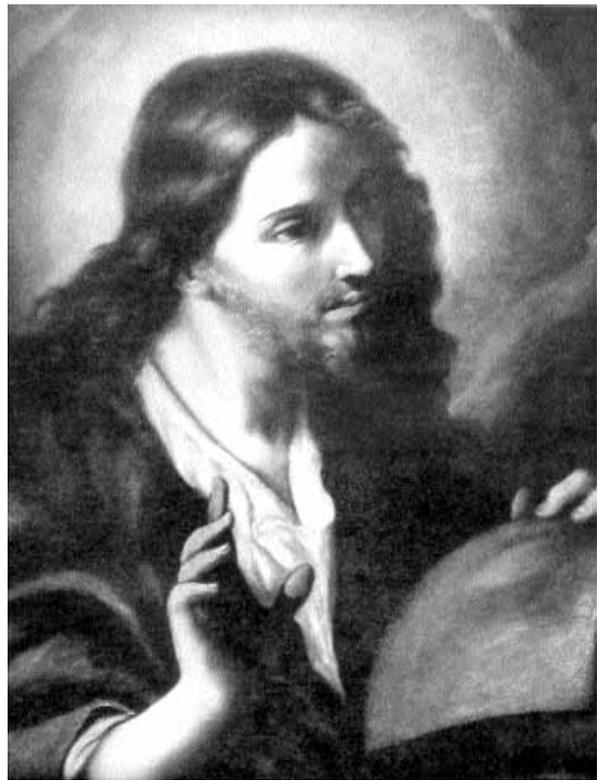


Fig. 48



Fig. 49

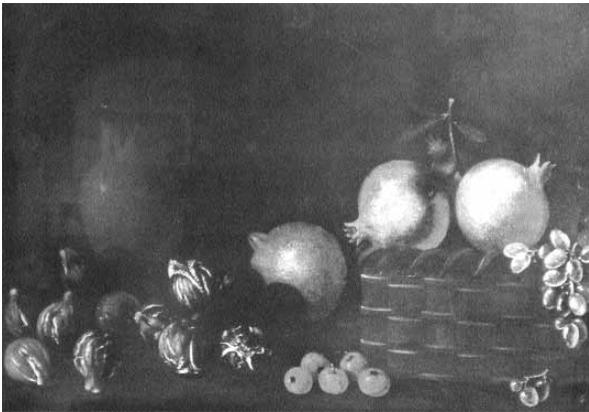


Fig. 50



Fig. 51



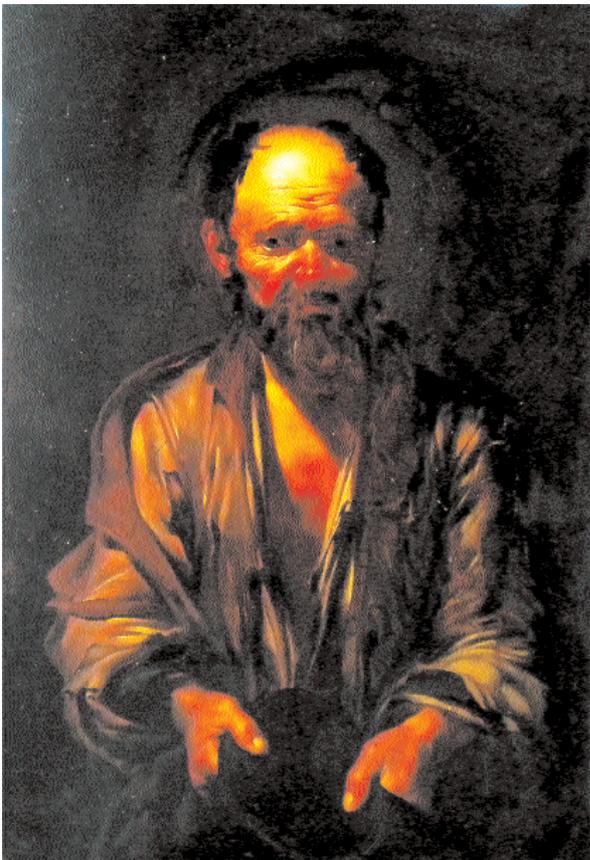
Fig. 52



Tav. 1



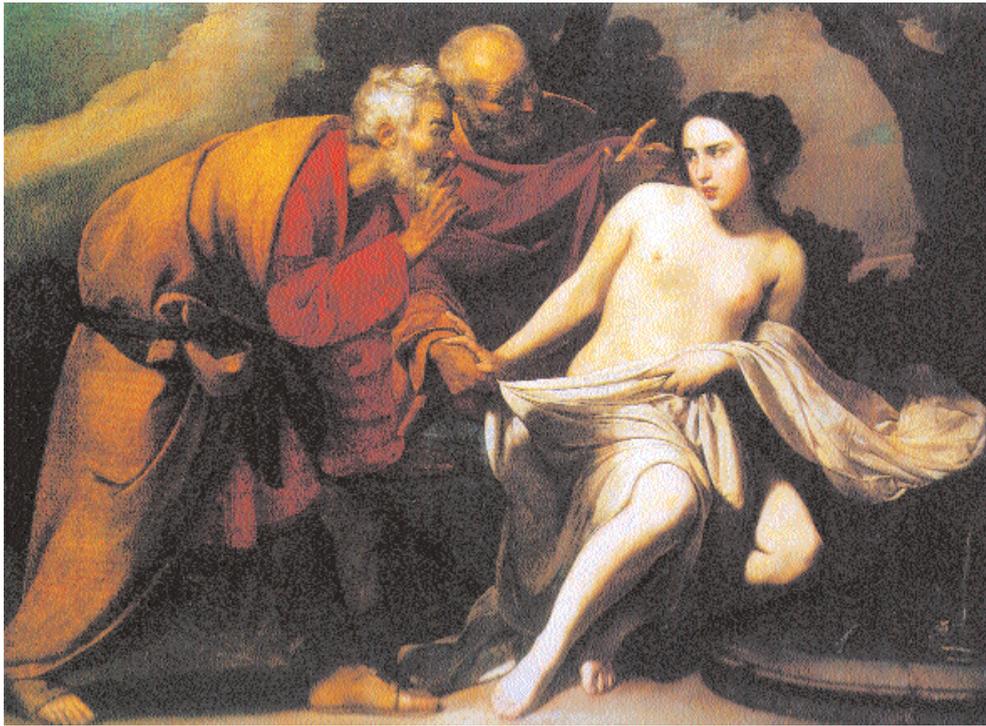
Tav. 3



Tav. 2



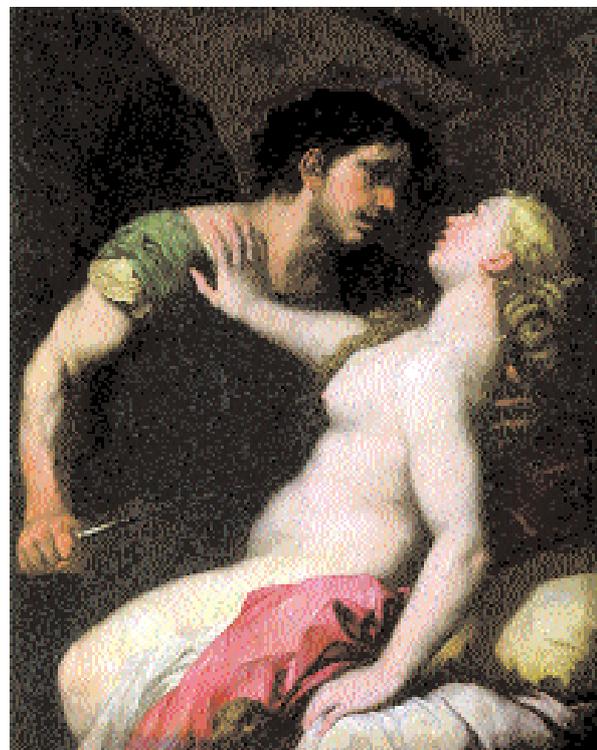
Tav. 4



Tav. 5



Tav. 6



Tav. 7



Tav. 8



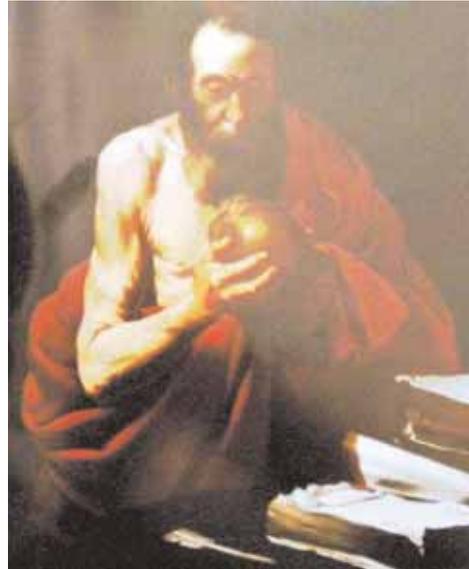
Tav. 9



Tav. 10



Tav. 11



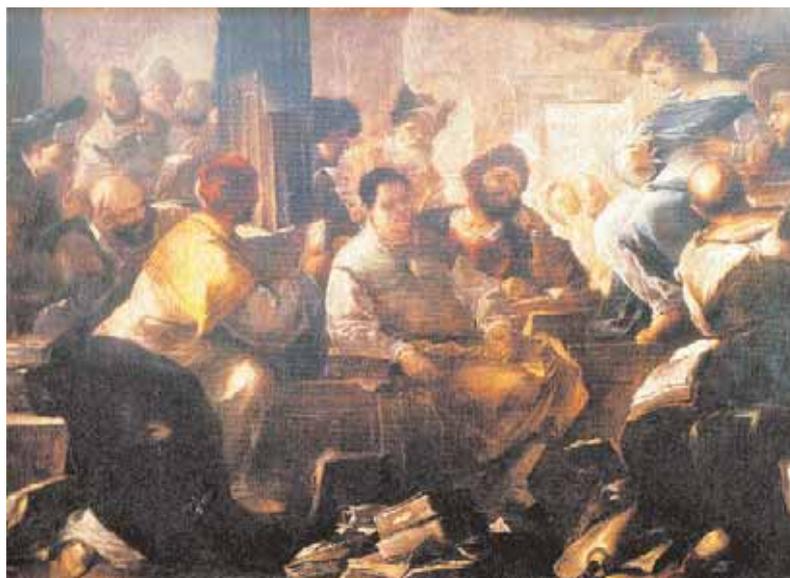
Tav. 13



Tav. 12



Tav. 14



Tav. 15



Tav. 16



Tav. 17



Tav. 19



Tav. 18



Tav. 20



Tav. 21



Tav. 22



Tav. 23



Tav. 24



Tav. 25



Tav. 26



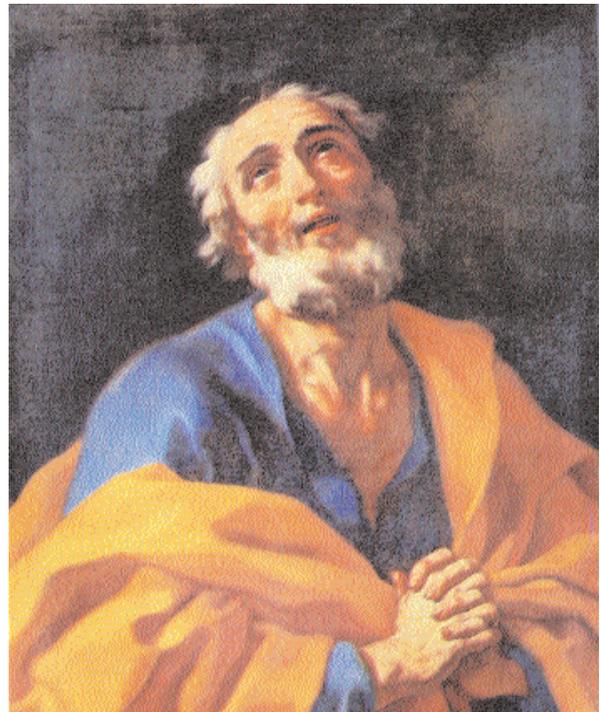
Tav. 27



Tav. 29



Tav. 28



Tav. 30



Tav. 31



Tav. 34



Tav. 32



Tav. 33



Tav. 35



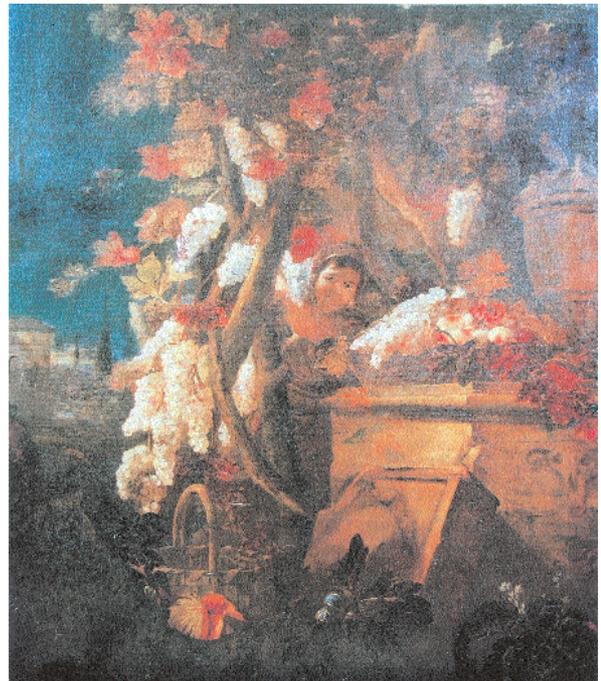
Tav. 36



Tav. 38



Tav. 37



Tav. 39



Tav. 40



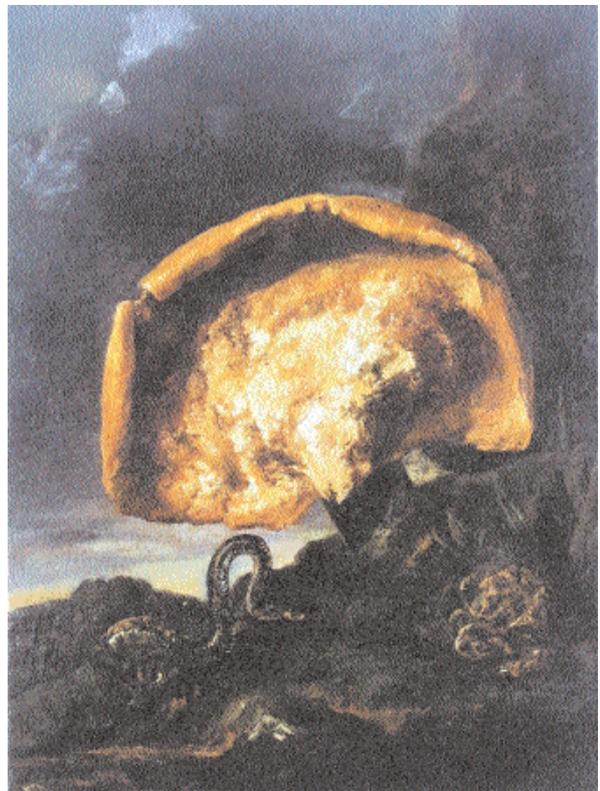
Tav. 43



Tav. 41



Tav. 42



Tav. 44



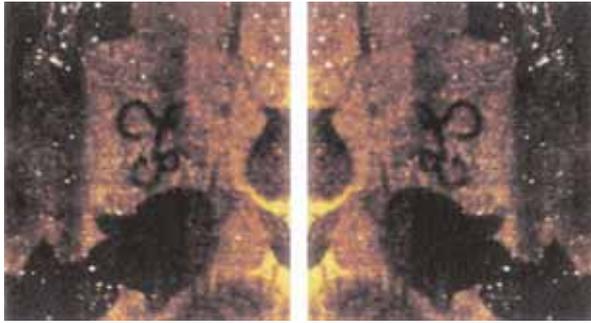
Tav. 45



Tav. 46



Tav. 47



Tav. 48



Tav. 49



Tav. 50



Tav. 51



Tav. 52



Tav. 53



Tav. 54



Tav. 55



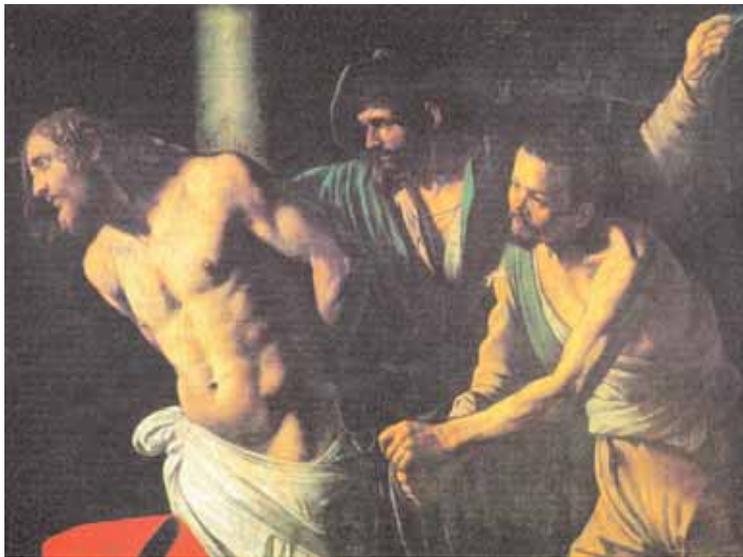
Tav. 56



Tav. 57



Tav. 58



Tav. 59



Tav. 60



Tav. 61



Tav. 64



Tav. 62



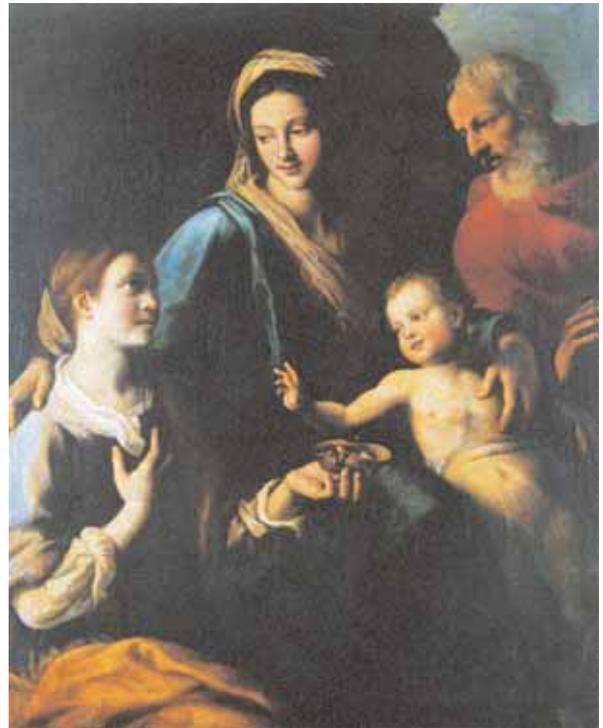
Tav. 65



Tav. 63



Tav. 66



Tav. 68



Tav. 67



Tav. 69



Tav. 70



Tav. 71



Tav. 72



Tav. 73



Tav. 74



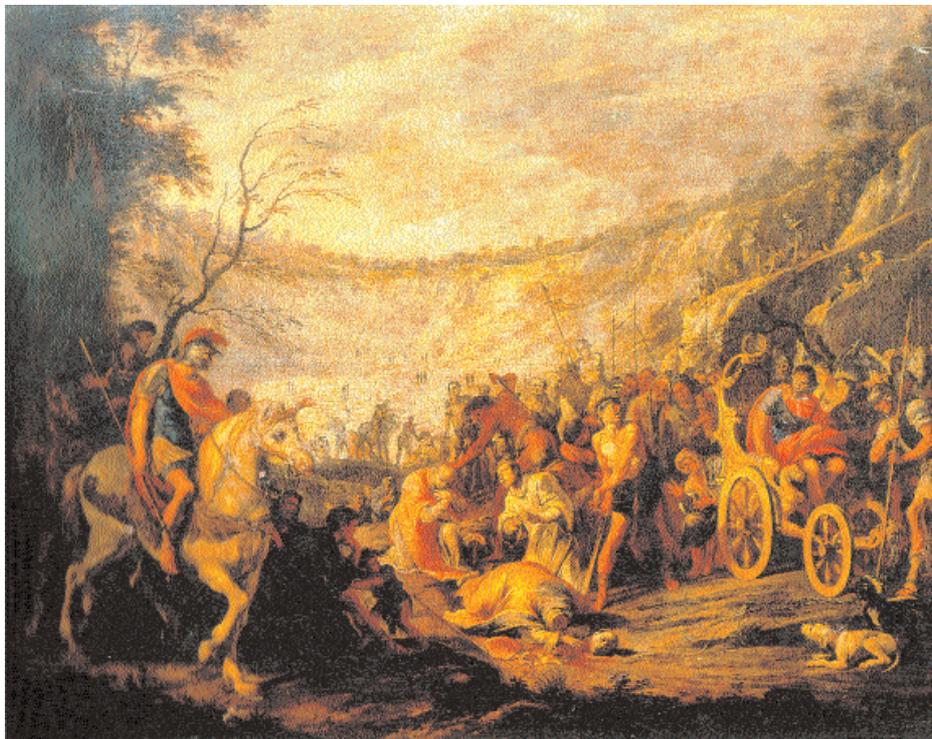
Tav. 75



Tav. 77



Tav. 76



Tav. 78



Tav. 79



Tav. 81



Tav. 80



Tav. 82



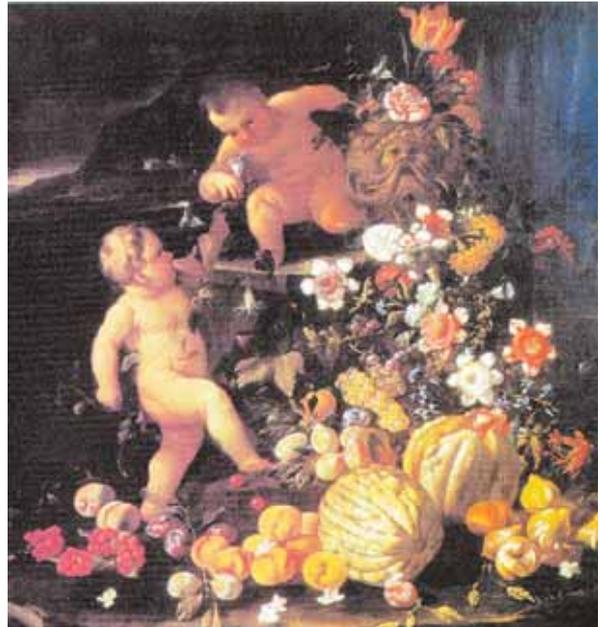
Tav. 83



Tav. 85



Tav. 84



Tav. 86



Tav. 87



Tav. 90



Tav. 88



Tav. 91



Tav. 89



Tav. 92



Tav. 93



Tav. 94



Tav. 95



Tav. 96



Tav. 97



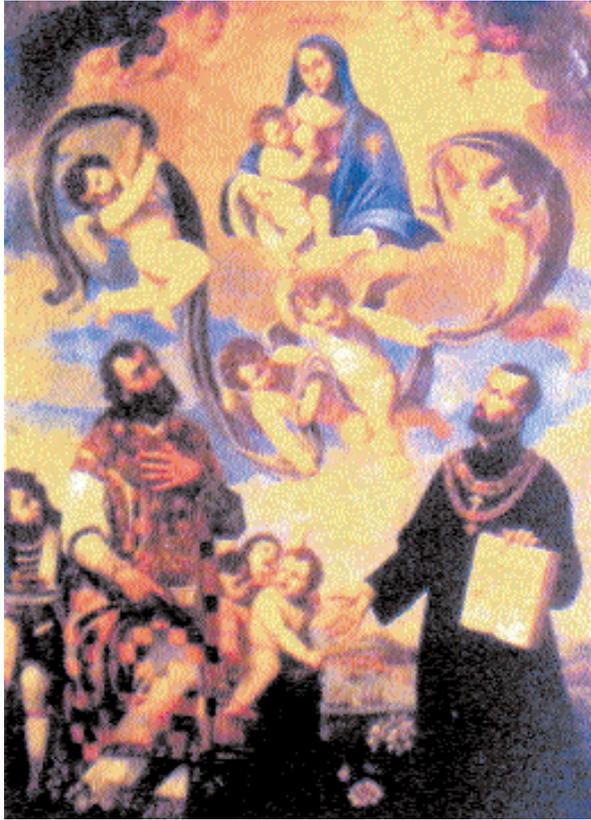
Tav. 98



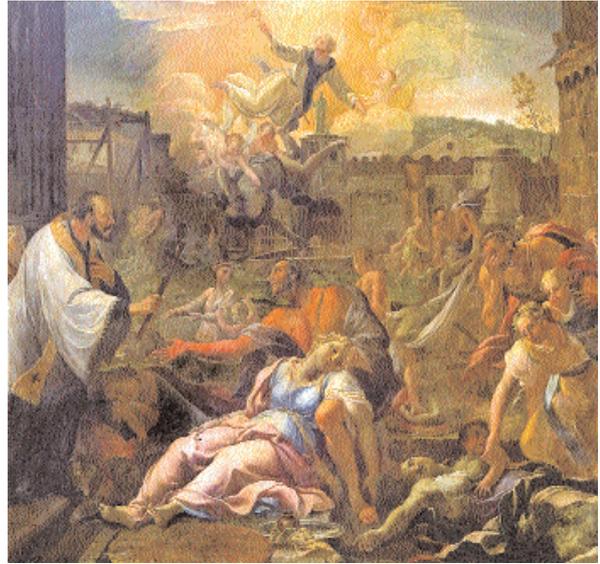
Tav. 99



Tav. 100



Tav. 101



Tav. 103



Tav. 102



Tav. 104



Tav. 105



Tav. 108



Tav. 106



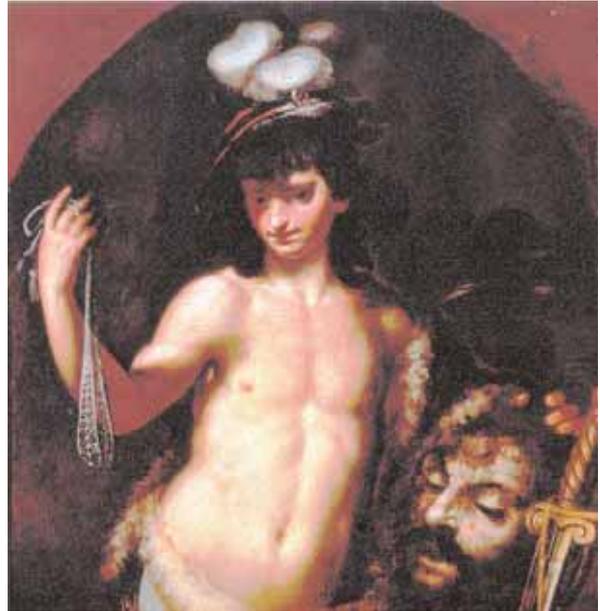
Tav. 109



Tav. 107



Tav. 110



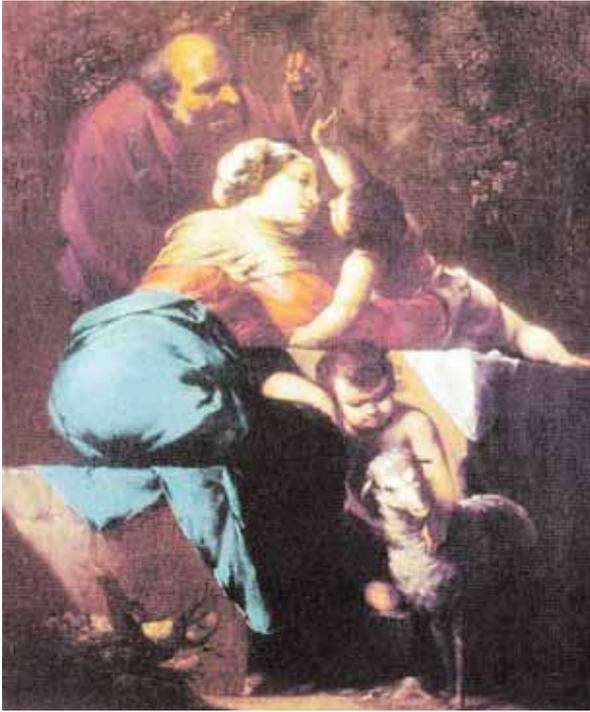
Tav. 111



Tav. 112



Tav. 113



Tav. 114



Tav. 116



Tav. 115



Tav. 117



Tav. 118



Tav. 120



Tav. 119



Tav. 121



Tav. 122



Tav. 124



Tav. 123



Tav. 125



Tav. 126



Tav. 128



Tav. 127



Tav. 129



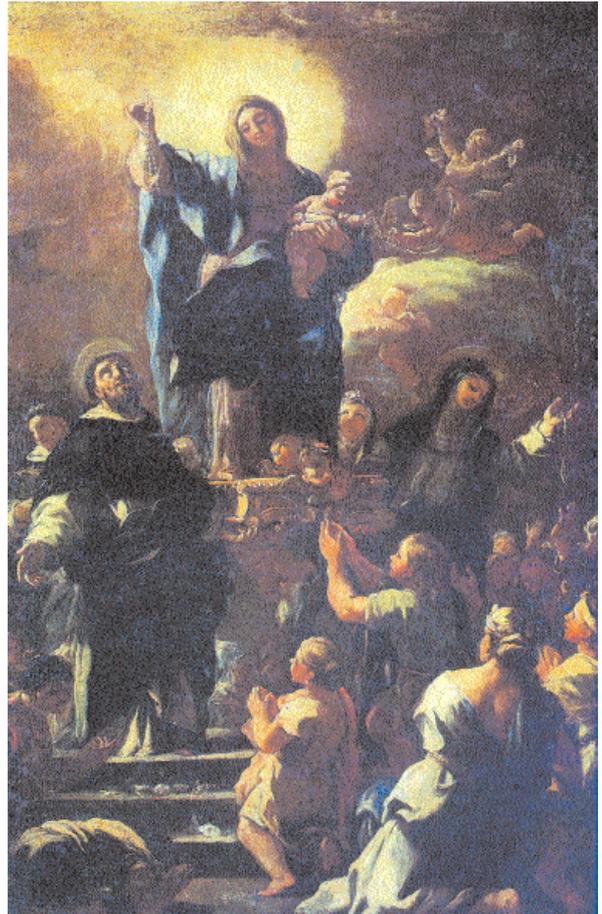
Tav. 130



Tav. 131



Tav. 132



Tav. 133



Tav. 134



Tav. 137



Tav. 135



Tav. 138



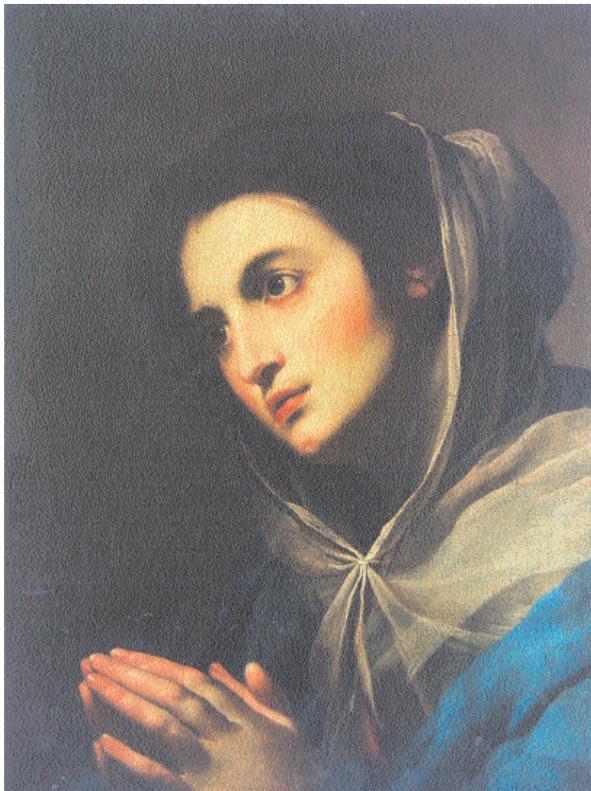
Tav. 136



Tav. 139



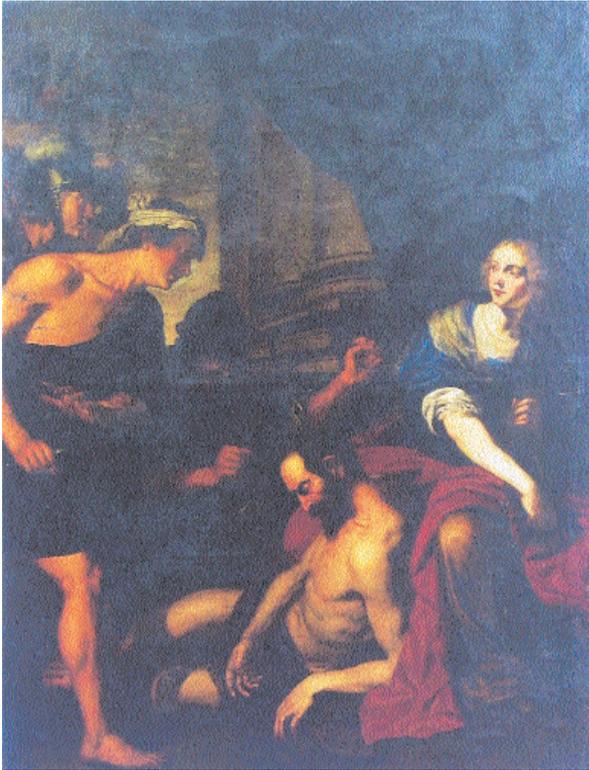
Tav. 141



Tav. 140



Tav. 142



Tav. 143



Tav. 145



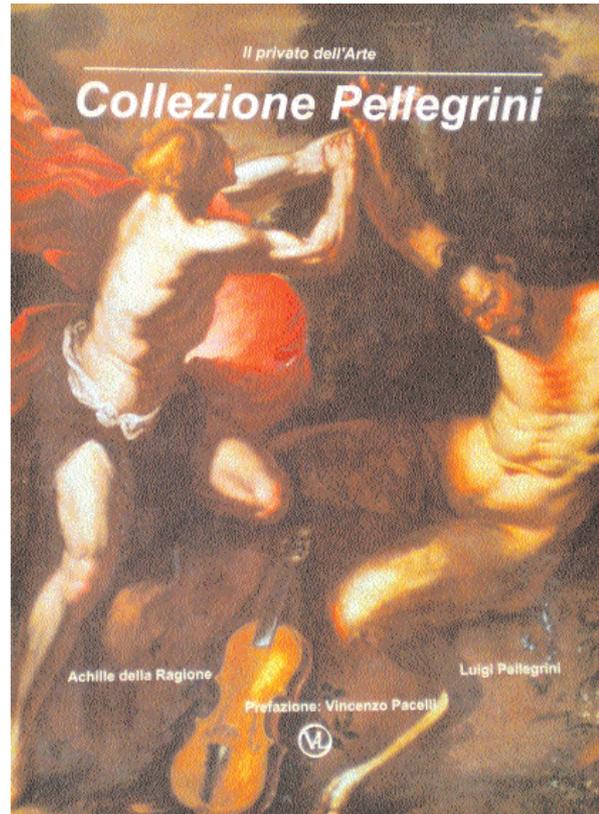
Tav. 144



Tav. 146



Tav. 147



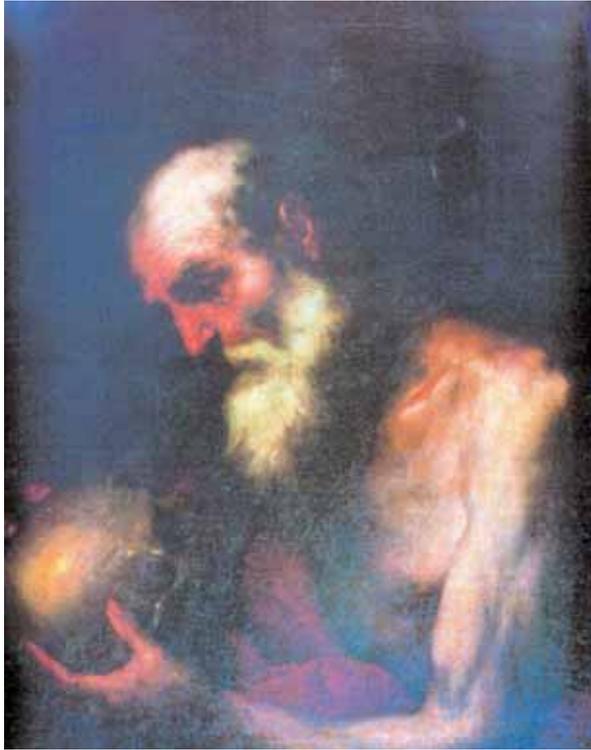
Tav. 149



Tav. 148



Tav. 150



Tav. 151



Tav. 153



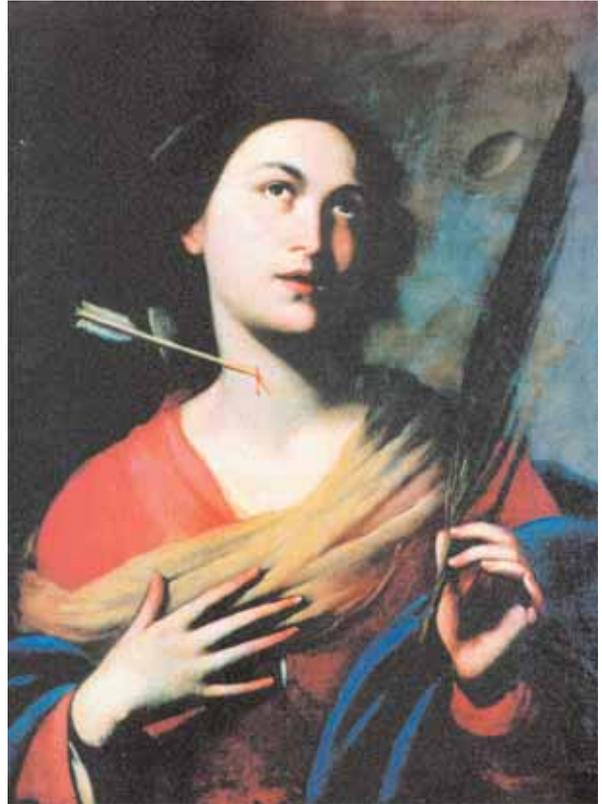
Tav. 152



Tav. 154



Tav. 156



Tav. 158



Tav. 157



Tav. 159



Tav. 160



Tav. 161



Tav. 161

Libri d'arte di Achille della Ragione

- A. della Ragione - *Collezione della Ragione*, Napoli 1997
- A. della Ragione - *Collezione Pellegrini*, Cosenza 1998
- A. della Ragione - *Il secolo d'oro della pittura napoletana (10 vol.)*, Napoli 1998-2001
- A. della Ragione - *Capolavori ed inediti nelle collezioni private napoletane*, Napoli 1999
- A. della Ragione - *Ischia sacra, guida alle chiese*, Napoli 2005
- A. della Ragione, R. Pinto - *Giuseppe Marullo*, Salerno 2005
- A. della Ragione - *Pacecco De Rosa opera completa*, Napoli 2005
- A. della Ragione - *Giuseppe Marullo opera completa*, Napoli 2006
- A. della Ragione - *Il seno nell'arte dall'antichità ai nostri giorni*, Napoli 2006
- A. della Ragione - *Aniello Falcone opera completa*, Napoli 2008
- A. della Ragione - *Il nudo femminile sdraiato*, Napoli 2009
- A. della Ragione - *La natura morta napoletana dei Recco e dei Ruoppolo*, Napoli 2009
- A. della Ragione - *Massimo Stanzione e la sua scuola*, Napoli 2009
- A. della Ragione - *Agostino Beltrano. Uno stanzionesco falconiano*, Napoli 2010
- A. della Ragione - *Carlo Coppola opera completa*, Napoli 2010
- A. della Ragione - *Niccolò De Simone. Un geniale eclettico*, Napoli 2010
- A. della Ragione - *Pittori napoletani del Settecento. Aggiornamenti ed inediti*, Napoli 2010
- A. della Ragione - *La natura morta napoletana del Settecento*, Napoli 2010

Tutti i libri si possono acquistare presso la libreria Libro Co. Italia, tel. 0558229414 / 0558228461, e-mail: libroco@libroco.it, o la libreria Neapolis, tel. 0815514337, email: info@librerianeapolis.it, oppure contattando direttamente l'autore, e-mail: a.dellaragione@tin.it

Di prossima pubblicazione

- A. della Ragione - *La napoletanità nella storia dell'arte*
- A. della Ragione - *Andrea De Lione insigne battaglista e maestro di scene bucoliche*
- A. della Ragione - *Giacomo Del Po opera completa*
- A. della Ragione - *Storia del cane tra arte, letteratura e fedeltà*



€ 45,00