

ACHILLE DELLA RAGIONE

ANDREA DE LIONE
INSIGNE BATTAGLISTA
E MAESTRO DI SCENE BUCOLICHE



EDIZIONI NAPOLI ARTE

INDICE

| | | |
|--|-------------|-----------|
| Andrea De Lione: la vita e la fortuna critica | pag. | 1 |
| Le battaglie | » | 3 |
| Maestro di scene bucoliche | » | 18 |
| Dipinti con soggetti diversi | » | 34 |
| Affreschi | » | 43 |
| La grafica | » | 52 |
| Documenti | » | 58 |
| Bibliografia | » | 61 |
| Onofrio De Leone | » | 67 |
| Documenti | » | 71 |
| Bibliografia | » | 73 |
| Elenco delle figure | » | 75 |
| Elenco delle tavole | » | 78 |

Napoli, 1 giugno 2011

Prima edizione

In copertina

Andrea De Lione,

Scena pastorale,

Roma collezione privata

In 4^a di copertina

Andrea De Lione,

Baccanale,

già Londra Matthiesen

Andrea De Lione: la vita e la fortuna critica

Andrea nasce a Napoli il 19 settembre 1610, di due anni più giovane del fratello Onofrio, fidato collaboratore nelle sue imprese ad affresco e svolge il suo apprendistato presso il pittore tardo manierista Belisario Corenzio, partecipando a numerosi cicli decorativi non ancora ben precisati dalla critica. In particolare lavorò nel Palazzo Reale di Napoli ed alcuni scompartimenti, prima assegnati al maestro greco, si pensa siano stati eseguiti da Andrea col fratello Onofrio.

Successivamente, probabilmente tra il 1630 ed il '35, entrò nella bottega di Aniello Falcone, segnalandosi come uno dei suoi principali allievi ed attingendo alla sua lezione nella rappresentazione del corpo umano, come si può evidenziare nei due disegni conservati a Capodimonte.

Il passaggio a Napoli, intorno al 1635, del Grechetto ebbe sul suo stile un influsso che perdurò per più di un ventennio.

Tra le committenze più importanti dell'epoca partecipò a quella del vicerè Nunez de Guzman, duca di Medina de las Torres, il quale, su incarico di Filippo IV, re di Spagna, tra il 1637 ed il 1644, fece eseguire, per abbellire il Palazzo del Buen Retiro di Madrid, una serie di dipinti sulla storia di Roma ad un gruppo di artisti non solo napoletani, tra i quali: Ribera, Domenichino, Lanfranco, Falcone, Finoglio, Codazzi, Gargiulo, Cesare Fracanzano, Camassei e Stanzone.

Ebbe altri committenti importanti in Cesare Firrao, principe di Tarsia, al quale vendette anche un album di disegni, mentre nell'inventario di Vincenzo Tuttavilla, principe di Minervino erano presenti di sua mano delle Teste di Madonna e nella galleria di don Antonio Ruffo a Messina vi era una Battaglia ed un Giosuè. Infine Francesco Emanuele Pinto, principe di Ischitella possedeva ben 17 quadri prevalentemente raffiguranti animali e Gaspare de Haro y Guzman, marchese del Carpio e viceré di Napoli dal 1683 al 1687 possedeva molti suoi disegni.

Le sue opere firmate o siglate sono numerose, mentre quelle datate sono soltanto otto: una Pentecoste (tav. 65) nella chiesa del Salvatore a Deliceto, firmata e datata (1639), la Battaglia del Louvre (tav. 5) del 1641, il presunto Ritratto di Masaniello (tav. 60), già in collezione Castellino e di recente acquisito dal museo di San Martino, datato 1647, una Battaglia tra Cristiani e Turchi con trombettiere turco (fig. 24), siglata e datata ABL16 (4) 8 esitata a Roma da Christie's nel giugno del 1996, il Viaggio di Giacobbe del Prado (tav. 43), la cui data, 1666, è registrata in un inventario, un Cristo e l'adultera (fig. 30), datato 1667 transitato sul mercato e testimonianza di una fase involutiva del suo stile, la decorazione della cappella Capece Galeota (fig. 95) nel duomo di Napoli, documentata al 1677 ed infine una lotta di Giacobbe del Prado (tav. 44), sulla quale in passato si poteva leggere la data (1670 o 1676).

Dai pochi documenti sull'artista sappiamo poi che nel 1648 è pagato per delle pitture nella cripta della chiesa del Purgatorio ad Arco, nel 1679 esegue quattro quadretti per fra Carlo Gattola, bali di Malta e due quadretti per Giacomo Capece Galeota e nel 1685, anno della morte il

5 gennaio è ancora attivo e riceve denaro da Carlo Antonio de Rosa per una Battaglia, mentre morirà dopo un mese il 12 febbraio.

Alcuni documenti reperiti di recente dalla Notari hanno evidenziato gli stretti rapporti economici e i vincoli di parentela che lo legavano con la famiglia di Aniello Falcone, avendo sposato il fratello Onofrio in seconde nozze la sorella Candida e le conseguenti liti giudiziarie susseguitesesi dopo la morte dell'Oracolo.

In uno di questi documenti sono riportati gli estremi di un atto notarile, rogato in quella circostanza, che ha permesso di stabilire con certezza la data di morte del Falcone, sulla quale regnava l'incertezza. In esso si fa infatti cenno al Decreto di Preambolo emesso dal Tribunale della Vicaria il 12 dicembre del 1656 con il quale Antonio Falcone certificò la sua qualifica di erede del defunto Aniello (ASN, fondo notarile, scheda 1185, prot. 11)

L'esatta grafia del nome, a differenza di quel che credeva il Prota Giurleo, è varia e non vi sono motivi particolari per preferire una dizione all'altra. Sono attestate infatti su documenti o nelle firme con pari frequenza le forme di Lione, di Leone, de Lione, de Leone.

Si sposò nel mese di novembre del 1634 con Geronima Buonocore ed il 26 luglio 1637 gli nacque il figlio Gioseffo Antonio, battezzato nella parrocchia di San Giuseppe Maggiore.

Abitò in san Carlo alle Mortelle e morì il 12 febbraio 1685, venendo sepolto nella chiesa omonima.

Le battaglie

Il capitolo del De Lione battagliista è lungi dall'essere delineato con precisione, anche se negli ultimi anni la critica gli ha restituito una serie di dipinti precedentemente assegnati al maestro Falcone, come nel caso della Battaglia con due cavalieri in primo piano a sinistra (tav. 1), di collezione privata napoletana, nella quale all'orizzonte svetta l'identica montagna che compare nella Battaglia con David e Golia (tav. 2) conservata nel museo di Capodimonte o la Scena di Battaglia interpretata anche come Conversione di Saulo (tav. 3) transitata di recente come inedito presso la Dorothem di Vienna, ma già pubblicata da Brejon de Lavergnèe.

L'ansia di restituire al De Lione delle opere ha portato anche a degli errori clamorosi da parte di specialisti dell'artista come la Novelli Radice, che gli assegnava gli affreschi di Villa Bisignano, già dimora del celebre mercante Roomer ed alcuni disegni sicuramente eseguiti dall'Oracolo, come la Morte di Saul (fig. 1) del museo del Louvre o il Combattimento tra

Turchi e Cristiani (fig. 2) dello Staatliche museum di Berlino.

A tal proposito invitiamo ad esaminare attentamente l'affresco raffigurante la Battaglia tra Israeliti ed Amalechiti (fig. 3) nel quale compaiono assieme tutti i caratteri distintivi del Falcone, dal cavallo rampante alla vezzosa coda con le treccine, dal caduto in primo piano (presente anche nel disegno parigino) alla collinetta col cespuglio che rammenta la Solfatara, dalla selva di lance al guerriero urlante (fig. 4), ripresa puntuale del Presunto ritratto di Masaniello (fig. 5), per via di una scritta apocrifia, della Pierpont Morgan Library di New York, uno splendido esito di straordinario vigore e dallo stupefacente impatto visi-



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4

vo, secondo il Saxl un adattamento di un disegno di Leonardo eseguito in vista della realizzazione della battaglia di Anghiari. La scoperta dell'affresco e la sua data di esecuzione al 1647, in coincidenza con la rivolta del famoso capopopolo, rende tra l'altro alquanto improbabile l'identificazione del foglio come ritratto e non come semplice studio preparatorio.

Gli inizi del De Lione, non solo nel campo dell'affresco, ma anche sul tema specifico della battaglia, avvengono nella bottega del Corenzio, assieme al fratello Onofrio, a tal punto che parte della critica più avvertita tende a ritenere che alcuni scompartimenti nella sala degli ambasciatori nel Palazzo Reale di Napoli possano essere stati eseguiti da Andrea, ad esempio la Battaglia contro i Mori con la conquista delle Canarie (fig. 6 - tav. 4) e secondo il De Vito anche Alfonso re del Portogallo in Castiglia (fig. 7).

Entrato nella bottega falconiana Andrea si distingue, pur nel rispetto formale e nell'uso di tipologie del maestro, nell'assimilazione dell'estrosa eleganza, inventiva e pittorica del Castiglione, presente in città nel 1635, prediligendo una maggiore libertà espressiva e l'utilizzo di una tavolozza dai colori vivaci nella quale "squillanti tocchi di azzurro, rosso e verde accendono i toni dal bruno al rossiccio tipici della tavolozza napoletana" (Creazzo).

L'influsso del Castiglione segnerà il suo stile per circa un ventennio, a seguito probabilmente di una collaborazione nella bottega romana del genovese, ipotizzata, ma solo parzialmente documentata e sarà palpabile in tutta quella serie di dipinti che faranno di Andrea, prendendo a prestito la felice definizione del Soria, il Maestro delle scene bucoliche.

Una caratteristica che possiamo constatare nella sua pittura, che lo differenzia dal maestro



Fig. 5



Fig. 7

è “lo sfoltimento delle figure, preferibilmente riprese di profilo anziché in profondità e con una più rifinita ricerca di stilizzazione” (Sestieri).

Se ritorniamo alla Conversione di Saulo (tav. 3), alla quale possiamo collegare la più modesta tela di identico soggetto (fig. 8) transitata a Roma presso Finarte nel 1974, possiamo evidenziare il prelievo dal Falcone del classico polverone, che si confonde col cielo, l'accuratezza nella resa espressiva dei volti e dei brani dal naturale, mentre domina una certa asimmetria nella rappresentazione degli spazi. Ricca è l'ambientazione paesistica, potente il dinamismo



Fig. 6

dei personaggi, accurata la definizione dei chiaroscuri e dei dettagli cromatici intensi nel bianco e nel blu che potenziano la tavolozza. La presenza sullo sfondo del Cristo tra gli angeli dà un tocco di sacralità all'episodio incentrato sui due uomini intenti a soccorrere Saulo caduto dal cavallo. Il soggetto sacro diviene così un "mero pretesto per rappresentare la forza dei cavalieri in azione e i movimenti di armature e cavalli impennati" (Com-



Fig. 8

temporale, precedente o successiva, della sua produzione. Al dipinto si può accostare un San Giacomo alla battaglia di Clavijo, siglato, transitato presso la Finarte di Roma, il quale è talmente simile a quello in esame da poter essere identificato come il suo pendant e due quadri molto simili, raffiguranti una Battaglia fra Cristiani e Turchi (fig. 9), il primo di collezione privata milanese, il secondo (fig. 10), siglato, in una raccolta napoletana. In entrambi un groviglio



Fig. 9

pagnone). Alla luminosità del cielo si contrappone il colore bruno della terra, piena di figure e con un cane in primo piano, lo stesso che compare nella Scena pastorale (tav. 55) di collezione privata romana.

Il diverso stile del De Lione si può cogliere chiaramente nella famosa Battaglia contro i Turchi (tav. 5) del Louvre, firmata e datata 1641, la quale costituisce una testimonianza basilare dell'evoluzione in senso grechettiano del pittore e permette di creare una sorta di ideale spartiacque per una pertinente collocazione

di corpi intrecciati spasmodicamente ed i cavalieri turchi che rovinano a terra incalzati da armigeri e piccoli fanti dotati di archibugio.

L'episodio descritto, frazionato in vari episodi, culminanti con la conquista di una vetta, nasconde probabilmente un episodio storico preciso di difficile individuazione. Nella composizione spicca la figura dell'arciere (tav. 5 bis) identica nella Battaglia tra Ebrei ed Amalechiti (tav. 6) del museo di Capodimonte di molti anni più tarda.



Fig. 10

Amalechiti (fig. 11 – tav. 7) e L'Assalto ad una città fortificata con navi che sbarcano soldati (fig. 12 – 13). Entrambe sono caratterizzate da una inedita soluzione compositiva con “il primo piano occupato da una mischia di cavalieri seduti su imponenti cavalli, mentre il secondo piano e lo sfondo sono popolati da una ressa di cavalli minuscoli” (Brejon de Lavergnée). Del tutto assente l'influsso del Castiglione che caratterizzerà i suoi lavori successivi, mentre tangibili sono dei prelievi letterali dalla produzione del Falcone, come nel caso di Giosuè, ritratto in alto a destra su di una collinetta o nel personaggio munito di corazza che afferra la briglia di



Fig. 11

Il De Vito ha sottolineato la presenza di colori come l'ocra, il verde stinto, il rosso brillante ed il giallo verdognolo e la maniera più libera nel proporre volti ed emozioni, come nei dipinti di argomento biblico bucolico, che vanno collocati ad anni successivi.

Gli inizi del De Lione battaglista vanno ricercati nelle tele pendant già in collezione Nicolis a Torino, l'una firmata, l'altra siglata, che furono presentate alla mostra *Civiltà del Seicento*. Esse rappresentano la Battaglia tra Ebrei ed

un cavallo nemico, presente simile nella celebre tela del maestro nel museo del Louvre.

Altre due tele da collocare prima dell'incontro col Grechetto, molto vicine a quelle già Nicolis, sono le due gemelle apparse sul mercato antiquariale e poi confluite nella collezione Barracco a Napoli, con la sigla ADL apposta sulla groppa del cavallo e con le figure “un po' legnose ed impacciate anche se correttamente illuminate secondo le regole della scuola locale



Fig. 12

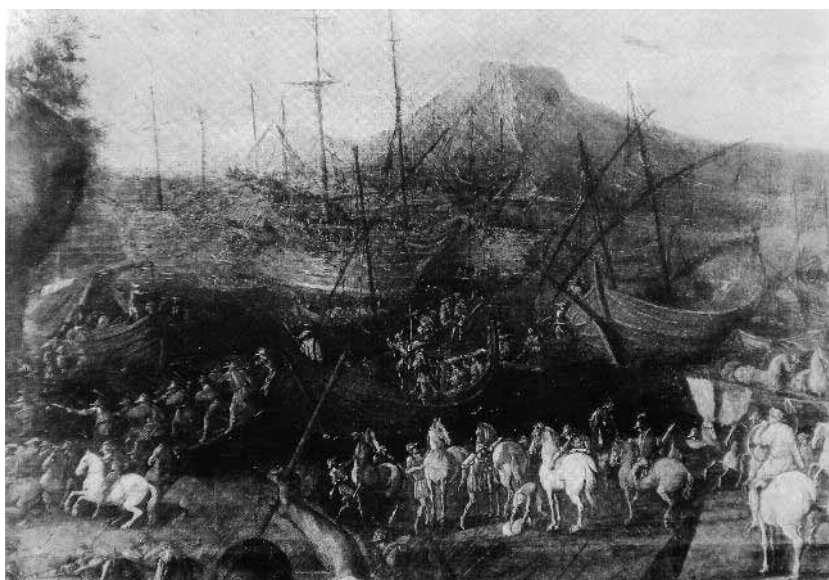


Fig. 13

tore, un battaglista minore legato all'entourage di Salvator Rosa ed è stato assegnato dal Causa al De Lione dopo un restauro che ha evidenziato la firma per esteso. La composizione prende spunto da un episodio del Vecchio Testamento in cui si racconta che, mentre è in atto il combattimento tra Ebrei e Filistei, Davide abbatte il gigante Golia, un episodio decisivo per le sorti dello scontro, perché i Filistei, appena seppero dell'uccisione del loro eroe, ritenuto invincibile, si diedero precipitosamente alla fuga.

La composizione tradisce una piena assimilazione dei modi falconiani, sia nell'impianto scenografico del campo di battaglia, sia "nel groviglio di combattenti e di cavalli robusti e statuari" (Daprà). Alcune figure sono un prelievo dal repertorio pittorico e grafico di Aniello, co-

intorno agli anni '30, risalente a Caravaggio" (De Vito).

Un'altra tela certamente giovanile, pienamente falconiana, da potersi ritenere opera del capo bottega è la morte di Assalonne (fig. 14), transitata nel 1971 in un'asta Finarte a Milano, "una testimonianza assai arcaica dell'esplicazione in chiave battaglistica di temi biblici" (Sestieri), mentre certamente successiva è l'altra versione (tav. 8) pubblicata dal Pacelli conservata in una raccolta napoletana.

Una differenza di scala "così curiosa e maldestra" è presente anche nel David e Golia (tav. 2) di Capodimonte e nella Battaglia (tav. 1) di collezione napoletana, la quale, pur presentando diverse misure (identiche a quelle del quadro firmato del Louvre) è caratterizzata da un'ambientazione paesaggistica identica a quella della tela del museo napoletano.

Il primo dipinto è stato a lungo attribuito al Tromba-

me il personaggio a cavallo sulla sinistra, forse Saul o il gruppo dei trombettieri in secondo piano.

“Falconiana l’invenzione della cavalleria che irrompe montando solidi e statuari animali, a dividere la scena in primo piano dai “lontani”, dove s’accende il vivo della lotta; falconiana la scansione volumetrica e l’insistenza sulla tonalità del grigio. Ma la maturità vede De Lione descrittore



Fig. 14

più prezioso di alberi, rocce, agitati vessilli, in una gamma cromatica d’evidentissima derivazione grechettiana; sono inoltre avvertibili talune consonanze con i modi lievi ed atmosferici del Gargiulo” (Abita).

La scena risulta frazionata in tanti episodi, tra cui risalta in basso David che si accinge a tagliare la testa di Golia, dopo averlo abbattuto con la fionda, mentre tanti cavalieri in secondo piano combattono forsennatamente sullo sfondo di un paesaggio spadariano dominato da un azzurro luminoso.

Il De Lione, oltre che nel paesaggio, “sembra derivare dal coetaneo Micco il modo di trattare, con brevi tocchi di colore, le figurine in secondo e terzo piano” (Daprà) ed i gruppi di guerrieri in lontananza.

“La concitata azione delle cavallerie si svolge tra vapori di fumo, su una piana attraversata da un corso d’acqua, chiusa da rilievi montuosi, che nascondono la linea dell’orizzonte. Sulla sommità del monte, in primo piano, sono raffigurate diafane figurine di cavalli e cavalieri che seguono la linea scoscesa del crinale” (Alabiso).

La tela gemella (tav. 1), anche se con misure diverse, condivide con la tela di Capodimonte lo stesso taglio compositivo, lo stesso paesaggio ed alcuni personaggi perfettamente intercambiabili, come è pure sovrapponibile la collina degradante sulla sinistra con eguali cespugli e la montagna all’orizzonte avvolta da fosche nubi. Tra i personaggi in primo piano vi è lo stesso cavallo rampante, mentre il cavaliere con corazza è lo stesso nei due dipinti.

La precedente attribuzione della tela al Falcone, per altro autorevolissima, rappresenta la prova evidente della difficoltà da parte della critica nel distinguere le battaglie dei due artisti, soprattutto sul De Lione si posseggono delle nozioni ancora insoddisfacenti sulla sua evoluzione stilistica e sulla cronologia delle sue battaglie, il cui catalogo certo di poco più di trenta esemplari è ancora troppo esiguo per un’attività che si è esplicata per oltre cinquanta anni.

Un interessante Battaglia (fig. 15) è stata di recente pubblicata da Spinosa, nella quale sulla destra compare la stessa collina presente identica in altri dipinti dell’autore, ma anche in tele e disegni del Falcone e soprattutto sulla destra si può notare, nel personaggio a cavallo con lunghi capelli e barba bruna, un probabile autoritratto o la figura del committente.



Fig. 15



Fig. 16



Fig. 17

Si tratta di un'opera di notevole qualità, cronologicamente collocabile vicino a quella del Louvre per la profonda inquadratura paesaggistica, che evidenzia la lezione del Castiglione.

Secondo il Sestieri altre tele da collocare nel primo periodo di attività come battagliata sono il San Giacomo alla battaglia di Clavijo (fig. 16), transitato nel 1976 presso la Finarte di Milano, un Battaglia con torrione sulla destra (fig. 17) di collezione privata napoletana, opera acerba caratterizzata da squilibri nella prospettiva ed una definizione approssimativa delle figure, ritenuta dal Porzio di Carlo Coppola, un Assalto ad una fortezza (fig. 18) da collegare ad un'ennesima Battaglia tra Cristiani e Turchi (fig. 19), nella quale troviamo una figura identica della tela precedente e si possono cominciare a percepire i segni dell'influenza del Castiglione ed infine una Conversione di San Paolo (fig. 20), già presso Colnaghi ed ancora impregnata dalla lezione falconiana.

Un'importante aggiunta al catalogo del pittore è costituito da una Battaglia tra Turchi e Cristiani (tav. 9) di piccole dimensioni di una collezione privata di Ospedaletti, che se non fosse firmata per esteso Andreas De Leon napolitain, pare sul retro, (un apocrifo?) entrerebbe a furor di coda... nel catalogo del Coppola. Il dipinto in questione, a me noto solo in foto, passò molti anni fa in asta, sul cui catalogo era segnalata la presenza della firma sul retro; recentemente è stato illustrato dal Sestieri nella mostra Pugnae e lo studioso non fa alcun cenno a tale importante dettaglio, mentre si dilunga su una serie di caratteri distintivi propri del De

Lione, tra i quali la minuta esecuzione delle cavallerie in fondo alla pianura e sulla matrice ancora pienamente falconiana della tela, nella quale sottolinea alcuni prelievi letterali dal maestro come l'enfatica figura del condottiero, inquadrato da retro sul suo cavallo rampante, che si ritrova quasi eguale, anche se nelle mutate vesti di un turco, nel quadro di Aniello con sfondo urbano sulla destra di collezione napoletana e nei fanti con cappellacci che compaiono simili nella Battaglia con cannone al centro, opera giovanile del succitato caposcuola di collezione privata milanese.

Vicino alla Battaglia del Louvre, anche se di poco successivo, può essere collocato l'Episodio biblico con cavaliere in primo piano con le mani alzate (tav. 10), già attribuito al Falcone quando si trovava sul mercato antiquario milanese, ma da assegnare al De Lione per l'accentuata gestualità e per la chiara matrice grechettiana.

Il quadro combacia con quello parigino anche nell'ambientazione paesaggistica perché presenta due simili promontori delimitanti la scena, come una quinta introduttiva in controluce sulla sinistra e uno scosceso e massiccio promontorio, in piena luce sullo sfondo a destra.

Una Battaglia tra Cristiani e Turchi (tav. 11) di una collezione di Pistoia, presentata negli ultimi anni in numerose mostre sul tema della battaglia, condivide con la tela del Louvre, oltre all'identica collina sulla destra, la suddivisione della scena in diversi piani espositivi e frazionata in vari episodi.

Inoltre sono descritti in maniera mirabile alcuni brani del racconto,



Fig. 18



Fig. 19



Fig. 20

dal cavaliere turco disarmato che implora pietà, lo stesso che compare altezzoso in primo piano nel dipinto di collezione napoletana (fig. 21), al guerriero orientale riverso a terra, inquadrato in un ardito scorcio violentemente illuminato, fino al cannone posto al centro che taglia in due la composizione ed al trombettiere che suona la vittoria, mentre sullo sfondo minute figurine simboleggiano la precipitosa ritirata della cavalleria ottomana.

La tastiera cromatica, particolarmente ricca e tipica del De Lione sotto l'influsso del Grechetto, è punteggiata da tinte preziose con perentori tocchi di azzurro, rosso e verde.

Nella produzione successiva l'influenza del Castiglione si avverte nella maggiore libertà espressiva e nella preziosità dei colori, sempre più luminosi, che andranno lentamente a sostituire i toni dal bruno al rossiccio tipici della tavolozza napoletana.

“Le figure a cavallo non saranno più disposte in profondità, ma rappresentate di profilo, la sovrabbondanza di animali ed oggetti cederà sempre più il passo ad una rappresentazione meno affastellata disposta in paesaggi più vasti, le figure affolleranno di meno la superficie pittorica” (Compagnone).

Ancora impregnata dall'esempio del maestro è un'ennesima Battaglia tra Turchi e Cristiani con ferito soccorso sulla destra (tav. 12) di una raccolta napoletana al quale possiamo collegare una Battaglia (fig. 22) molto simile transitata nel 1979 presso la Finarte di Roma, talmente falconiana da poter essere un autografo di Aniello.

Nella prima tela sulla destra è presente un episodio incentrato su due soldati che soccorrono un compagno caduto, mentre il suo cavallo scappa impaurito. Il lato sinistro, simile a quello della seconda tela, è occupato da alcuni cavalieri, alcuni con eleganti mascheroni come decorazione (tav. 13), in groppa ai propri cavalli pronti ad intervenire nella mischia; sul fondo, dietro ad un cavaliere al galoppo, la folla di figurine si divide in due gruppi distinti creando una sensazione di profondità.



Fig. 22



Fig. 21

Nella Battaglia presso un ponte (tav. 14), più volte sul mercato antiquariale l'azione è dominata dalle imponenti figure in primo piano che si stagliano potenti e tra queste la groppa poderosa di un cavallo pezzato (tav. 15), spesso presente nelle tele del maestro.

“ Il candore dei bianchi, la soavità dei grigio azzurri, la forza dei bruni consegnano una tavolozza preziosa nel rendere la precisione dei dettagli,

come il bagliore argenteo delle corazze e degli elmi, la pezzatura dei cavalli, la brillantezza delle spade” (Giacometti).

Sul fondo il classico polverone si fonde con un cielo azzurro, mentre un nugolo di figurine si accalca nei pressi di un ponte a schiena d’asino.

Questo caratteristico ponte compare quasi identico in dipinti più tardi, ad esempio nella Battaglia lungo un fiume (fig. 23) di collezione napoletana e nella Battaglia tra Cristiani e Turchi con trombettiere turco (fig. 24), siglata e datata ABL16 (4) 8 esitata a Roma da Christie’s nel giugno del 1996.

Alcuni dipinti, costituenti delle serie, eseguiti da vari collaboratori della bottega falconiana, gettano una luce sui gusti di una committenza colta e diversificata e sull’organizzazione interna dell’officina, nella quale il maestro divideva con i suoi collaboratori le numerose richieste.

Ne sono un esempio lo Scontro tra cavalieri (tav. 16) in pendant con l’analogo soggetto (tav. 17)

trattato dal Coppola, facente parte di una serie di quattro tele, come pure la Battaglia con sfondo urbano sulla destra (tav. 18) in coppia con una tela dell’ambito falconiano o la Battaglia sullo sfondo della Certosa di San Martino e di Castel Sant’Elmo (tav. 19) in collezione Mazzeo a Napoli, assegnata dal Sestieri al De Lione, nell’ambito di una più ampia committenza di quadri ambientati nel contesto urbano della città, tra cui esempi sia del Falcone che di Salvator Rosa, ma che noi riteniamo di attribuire a Giuseppe Trombatore, altro allievo della bottega, anche se meno noto, per via di una “T” chiaramente presente sul torrione a destra.

La Battaglia in prossimità di un foro romano (tav. 20), pubblicata dal Pacelli rappresenta una delle testimonianze più sincere dell’influsso che ebbe il Poussin non solo su Andrea, ma anche su Aniello. La presenza dell’architettura romana, molto rara nel repertorio di entrambi, richiama l’impegno assunto dai due pittori nell’impegnativa commissione di opere per decorare la residenza reale del Buen Retiro di Madrid.

La luce, calda e solare, che avvolge la scena, facendo risaltare i dettagli, è la spia dell’assimilazione nell’ambiente napoletano di un pittoricismo di marca neoveneta.



Fig. 23



Fig. 24

Al fianco di composizioni per importanti committenti vi fu inoltre una produzione minore, anche essa autografa, di quadri di piccolo formato richiesti per riempire ogni spazio vuoto, a soddisfare un irrefrenabile *horror vacui*, che caratterizzava le gallerie napoletane. In questo gruppo possiamo includere i due tondi raffiguranti la Battaglia tra Ebrei ed Amaleciti (tav. 21) e tra Ebrei e Filistei (tav. 22), la prima caratterizzata dalla disparità di scala tra primi e secondi piani, la seconda centrata su una carica di cavalieri, mentre sullo sfondo tra cavalli che s'inseguono ed uomini che scappano è ben visibile il corpo del gigante Golia appena caduto per mano di Davide. Il tutto tra preziosi toni di azzurro nei mantelli ed argentei luccichii delle corazze.

Un'importante aggiunta al catalogo del De Lione è costituita dalla Battaglia tra cavalieri (tav. 23) di collezione privata a Parma, pubblicata dalla Consigli, nella quale gli scontri si susseguono in più piani prospettici, mentre sullo sfondo, tra un'inconsueta nebbia, che simula il classico polverone, si distinguono i lineamenti di una città fortificata.

Opera della piena maturità è la Battaglia tra Turchi e Cristiani (tav. 6) del museo di Capodimonte. Essa proviene dalla collezione D'Avalos, nel cui inventario del 1862 era classificata come opera originale di Andrea De Lione. Fu attribuita con dubbio dal De Rinaldis, che notava patognomonici caratteri del Grechetto: "si direbbe questa una battaglia di Benedetto Castiglione"; ma si arrese davanti all'evidenza della firma, che il Prota Giurleo si ostinava a ritenere falsa, perché diversa dalle tante che aveva osservato negli archivi sotto i documenti: "questo pittore firma sempre Andrea De Lione chiaramente e semplicemente, cioè senza alcun ghirigoro o particolare svolazzo", mentre viceversa nella firma apposta sotto il quadro la e finale viene seguita da una interminabile ed aggrovigliata linea di vari centimetri.

Al di là di questa diatriba il quadro è stato in seguito accettato come autografo da tutta la critica più autorevole, che ha evidenziato "un pittoricismo assai libero e movimentato, entusiasta delle soluzioni neo venete ed anche poussiniane del Grechetto" (Leone de Castris). La composizione è molto bella ed avvincente, animata da un ritmo incalzante, groviglio non solo di uomini ed animali, ma anche di colori squillanti, tra i quali predomina il rosso brillante accoppiato a tutte le tonalità del grigio. La pennellata è sciolta, pronta a proporre volti ed emozioni, idealizzando quegli scontri tra religioni che costituivano la tematica preferita dei battaglisti.

Molto vicini stilisticamente sono i due tondi (fig. 25) conservati alla Burghley House e l'altra versione dell'episodio (fig. 10) in collezione napoletana, nella quale la scena drammatica appare bloccata con bizzarri effetti di gusto neomanieristico.

Un'altra opera, poco nota, collocabile alla maturità del De Lione è l'Apparizione di San Giacomo nella battaglia contro i Mori (tav. 24) della pinacoteca di Salerno, un argomento trattato dall'artista anche nella tela esitata in un'asta Finarte di Roma nel 1982 (fig. 16 – tav. 25) e che ricalca una fortunata iconografia particolarmente diffusa nella seconda metà del Seicento nel viceregno. L'episodio raffigurato si riferisce alla battaglia di Clavijo, vinta nell'834 da Ramiro I con l'aiuto del santo.

Alcune parti del quadro rappresentano dei prelievi da altre opere dell'artista, a partire dagli abiti orientali, presenti anche nella tela firmata di Capodimonte, già D'Avalos, mentre la figura del musulmano caduto da cavallo si trova in primo piano nel dipinto del Louvre e la struttura fortificata è molto simile a quella del quadro di collezione Nicolis.

Ma il raffronto più stringente va operato verso la tela precedentemente citata della vendita Finarte, "sia nel protagonismo del possente cavallo bianco, sia nella struttura stessa della com-



Fig. 25

della pinacoteca di Burghansen, assegnata a lungo al Falcone, riteniamo possa entrare definitivamente nel catalogo di Andrea, grazie soprattutto alle grosse figure distese simili a quelle dell'affresco *Conquista delle isole Canarie* (fig. 6 – tav. 4) nel Palazzo Reale di Napoli, mentre lo *Scontro tra cavalieri* (tav. 27) è di più difficile attribuzione, presentando caratteri di entrambi i pittori, a conferma di una collaborazione serrata nella bottega.

Come evidenziato nella pregevole scheda del catalogo della mostra su De Lione, organizzata nel 2008 dalla Galleria Napoli nobilissima, i riflessi argentei dell'armatura, le terga abbaglianti del cavallo bianco, gli affilati dardi e il tamburo sfondato richiamano lo stile asciutto del maestro, mentre lo spazio più dilatato del cielo e la somiglianza delle piccole figurine chiare, impegnate nella mischia, con quelle delle battaglie più antiche di Andrea, spingerebbero ad un parere positivo verso il tanto valido allievo.

Nel *San Giorgio e il drago* (fig. 27) di collezione privata fiorentina e nell'altro dipinto di analogo soggetto (tav. 28), con leggere varianti, di una raccolta napoletana, non si respira aria di battaglia, ma sono presenti tutti gli ingredienti della stessa, dal cavallo rampante al guerriero con la lancia, anche se il nemico è rappresentato da un drago che vomita lingue di fuoco. Nel paesaggio, terso e idilliaco, si coglie già la sottile vibrazione del fogliame degli alberi, una

posizione, nonostante l'orientamento invertito del santo e degli inseguitori a cavallo dei mori in fuga; l'unicità di mano si avverte infine attraverso l'esame della materia cromatica, che accoglie il macchiato nei volti e sulle vesti e si espande in prossimità del cielo per lasciar affiorare una dichiarata impronta neoveneta" (Pavone).

Un altro dipinto di notevole qualità di autografia certa, siglato L, è la *Battaglia con cannone sulla sinistra* (tav. 26) esitato in un'asta Christie's di Roma nel giugno del 1987, caratterizzato da uno svolgimento dei combattimenti su piani degradanti e dominato all'orizzonte da un cielo azzurro e da una fortificazione arroccata su di un monte.

La celebre *Battaglia biblica* (fig. 26)



Fig. 26



Fig. 27

caratteristica delle tele bucoliche, descritta magistralmente dal Soria: "the lightness and the featherly nature of the slender trees". Ed è proprio il paesaggio, che sembra sospeso fuori dal tempo ed i preziosi accordi cromatici, a datare i due dipinti a ben dopo il decisivo incontro col Grechetto.

Il poderoso destriero pezzato sul quale monta il prode Giorgio, si impenna nel tentativo di intimorire il perfido drago, mentre la principessa Silene sembra rassegnata alla morte imminente.

Il prototipo che ha ispirato le due tele va ricercato sicuramente nello spettacolare affresco del Falcone (tav. 29), databile al 1645, di recente recuperato nello splendore dei suoi colori primitivi, dopo che per secoli era stato protetto da sovrastanti teloni settecenteschi, nella chiesa di San Giorgio Maggiore a Napoli. In questo lavoro

vogliamo sottolineare che la figura della donna in fuga sulla sinistra, di vaga ascendenza stan-zionesca, è un prelievo letterale da un'opera giovanile del Falcone: La scena di saccheggio (tav. 30) conservata nel museo di Ithaca negli Stati Uniti

Di autografia border line la Battaglia di Cavalieri (tav. 31) della collezione D'Antonio di Napoli, mentre eseguiti in collaborazione della bottega sono i due pur notevoli pendant (tav. 32 – 33) transi-tati presso la Finarte di Roma nel giugno del 1981.

Opera di un se-guace sono i due



Fig. 28



Fig. 29

coda elegante e vaporosa, in questo caso osservabile anche di profilo.

Ed infine esaminiamo due dipinti non propriamente bellici: un Trionfo di David (fig. 29) ed un Cristo e l'adultera (fig. 30), che presenta lo stesso monumento come sfondo ed è tra i pochi dipinti datati dell'autore (1667), un termine utile per cercare di stilare una cronologia nella produzione del De Lione.

Di questi due lavori parleremo più diffusamente in uno dei capitoli seguenti.

Scontri di cavalieri (fig. 28) di collezione privata napoletana, mentre i due ovali (tav. 34 – 35) con Battaglia tra cavalieri cristiani e turchi, assegnati al De Lione dal Sestrieri, riteniamo debbano entrare nel catalogo del Coppola dall'esame dei patognomici musi dei cavalli (tav. 36) : sfuggenti, affilati e con gli occhi un po' fuori dalle orbite, che sembrano fissare l'osservatore.

Come pure sono da espungere i Cavalieri con armatura a cavallo (tav. 37) transitati presso Semenzato nel 2003, i quali sono con certezza opera del Coppola, per la patognomica



Fig. 30

Maestro di scene bucoliche

A partire dal 1635, anno della permanenza a Napoli del Grechetto e per un lungo periodo, probabilmente nel corso di un ipotetico soggiorno romano di Andrea, in parte segnalato anche dal De Dominici, viene a crearsi uno stretto rapporto tra il De Lione ed il pittore genovese. A tal uopo, indicativo di questa influenza è la considerazione che quasi tutte le opere “bucoliche” dell’artista partenopeo erano state in precedenza assegnate al Castiglione e solo dopo anni hanno trovato una corretta attribuzione in linea con quanto riferito negli inventari di antiche collezioni private, che ci parlano di un pittore narratore di favole.

Preziosità di colori ed un’animazione della scena rappresentata sono le caratteristiche che sottendono alle principali opere di ambientazione pastorale del De Lione, alcune veri e propri capolavori, come il Viaggio di Giacobbe (tav. 40), conservato a Vienna, il Venere ed Adone (tav. 46) già a New York ed il Giacobbe in lotta con l’angelo (tav. 44) del Prado, tutti dipinti firmati o documentati che hanno permesso poi di aumentare il suo catalogo con altre notevoli opere come il Tobia che seppellisce i morti (tav. 58), già in collezione Czernin ed oggi al Metropolitan e tre tele conservate al Prado: un altro Viaggio di Giacobbe (tav. 41), un Sacrificio di Noè (tav. 63) ed un Elefanti in un circo romano (tav. 61).

In questo settore della sua produzione, che negli ultimi anni si accresce sempre più, quasi a superare gli esemplari con scene di battaglia, per i quali era giustamente famoso per le fonti antiche, si avverte palpabile, oltre all’influsso del Castiglione, anche la feconda lezione del Poussin neo veneto e di tutto quell’ambiente romano, che tra il 1630 ed il 1650, viene rielaborando il classicismo del francese presente nella città eterna ed il barocchismo di Pietro da Cortona. Un intreccio così serrato da aver indotto la critica più avvertita, composta tutta da studiosi stranieri dal Blunt al Soria ed infine la Newcome, ad ipotizzare un lungo soggiorno romano di Andrea, che i documenti non hanno ancora dimostrato, essendo mancata fino ad oggi una ricerca specifica tra gli stati delle anime delle parrocchie della capitale.

Il vero referente per Andrea è il Grechetto “con la sua materia intensa e grumosa, i raffinati accordi cromatici, l’esuberante profilo della sua qualità pittorica anche e soprattutto nell’esecuzione di animali (tav. 38 - 39) e quella sua stessa capacità di incuriosirsi e di guardare oltre con libertà, da renderlo un pittore attraente al cui cospetto non resistono gli occhi vispi del De Lione, affascinato certamente anche dalle sue molteplici sperimentazioni calcografiche.

Al genovese va ricondotta l’atmosfera preziosa e delicata in cui sono campiti e messi insieme i colori, inseguendo un gusto raffinato e vivace, mentre a Poussin si deve l’impostazione classica e severamente di profilo dei volti, oltre all’impaginazione e al paesaggio idealizzato del fondo.

Una visione arcadica della natura che qualche volta Andrea spinge verso forme più vere, dove i passaggi del clima e del tempo diventano percettibili e i profili umani riconoscibili” (Ivana Porcini).

Sul tema del Viaggio di Giacobbe, episodio narrato nel Vecchio Testamento, il De Lione si cimenta più volte, a partire dal celebre dipinto (tav. 40) conservato al Kunsthistorisches di Vien-

na, a lungo ritenuto del Castiglione, fino a quando il Longhi non scoprì la sigla ADL su di una giara posta al centro della composizione.

Taluni autori hanno pensato che un titolo più corretto possa essere Partenza, più che Viaggio di Giacobbe, mentre Spike ha ipotizzato che il quadro si riferisse alla Trasformazione delle acque amare di Marah in dolci (Esodo 15, 23 – 25). In ogni caso si tratta di un episodio biblico rivisitato in ambiente pastorale, intriso da una rappresentazione della natura romantica e piena di vita, resa con delicati accordi cromatici, dall'arancio scuro al verde primaverile, dal giallo intenso al blu, dal rosso terroso al bruno ruggine.

La certezza dell'autografia ha permesso poi di attribuire all'artista altre tele dello stesso soggetto, identiche nella messa in scena e nella tavolozza, come quella del Prado (fig. 31 - tav. 41), anche essa a lungo assegnata al Grechetto, presente in un catalogo del museo già nel 1666, una (fig. 32) nella Gemaldegalerie di Dresda ed un'altra (fig. 33) nella collezione Del Banco di Londra.

La tela madrilenana, pur derivando dai modi pittorici del Castiglione e del Poussin, è marcata da alcuni caratteri tipici del De Lione come la gestualità dei personaggi e la definizione minuziosa degli alberi e del fogliame. Ad essa è da collegare la ben più modesta tela raffigurante Pastori e i loro greggi (fig. 34) del museo del Sannio, nella quale assistiamo “ad un progressivo rischiararsi dei colori e ad una maggiore apertura spaziale” (Compagnone) e la mediocre Scena pa-



Fig. 31



Fig. 32



Fig. 33

storale o Esodo (fig. 35) dei depositi di Capodimonte, di dubbia autografia.

La tela londinese, viceversa, si differenzia dalle altre per la chiara presenza di figure poussiniane e per una maggiore attenzione al dato naturalistico, come ha sottolineato giustamente la Newcome.

A questi quadri sottende un disegno preparatorio con Giacobbe che guida le greggi di Labano, esitato in una vendita Christie's del marzo 1973, che, pur con alcune differenze compositive, svolge lo stesso tema pastorale con il tratteggio duro ed angoloso tipico della grafica di Andrea.

Il reperimento poi in una collezione privata di New York di un dipinto (tav. 42), in precedenza presso la Stafford House, firmato e datato 1633 dal Castiglione e quasi identico alla tela del De Lione conservata a Vienna, ha permesso di conoscere con esattezza la fonte ispirativa per il pittore napoletano ed ha permesso una datazione della sua replica... Infatti si può ipotizzare che l'originale sia stato visto o a Roma, nel corso di un non documentato viaggio di istruzione o dopo il 1635, data della sosta napoletana del Grechetto.



Fig. 35

Una recente aggiunta al catalogo del De Lione è costituita da un'ennesima versione del Viaggio di Giacobbe (tav. 43), anche questa siglata, presentata dall'antiquario Porcini in una retrospettiva sull'artista organizzata nel 2008 presso la sede della galleria Napoli nobilissima.

La tela riunisce due episodi dell'Antico Testamento: il viaggio e sullo sfondo in secondo piano, la lotta tra Giacobbe e l'angelo, un episodio a cui Andrea ha dedicato uno dei suoi capolavori (fig. 36 – tav. 44), conservato al Prado e tappa fondamentale del suo percorso, perché oltre alla firma, in passato, si leggeva anche la data: 1670 o 76.

Il rapporto col Grechetto è molto stretto soprattutto nella definizione degli animali, nei colori terrosi molto carichi e nell'ammassarsi delle figure in primo piano.

Al centro della composizione (tav. 45) sono raffigurati una cesta, un baule ed altri oggetti, un vero e proprio brano di natura morta, "un ritaglio di vita rubato alla storia e indagato con lucida curiosità" (Dario Porcini), oltre ad una maiolica napoletana sulla quale compare la sigla ADL, identica a quella del dipinto viennese.

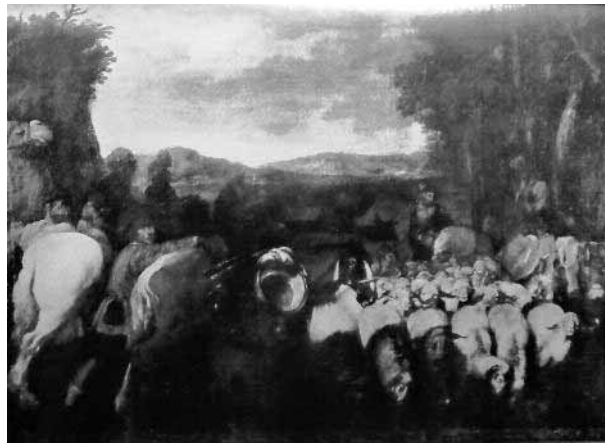


Fig. 34



Fig. 36

Ed infine vicini allo stesso tema segnaliamo, dall'archivio di Federico Zeri, un inedito Giacobbe e la sua famiglia si recano in Egitto (fig. 37) nella collezione Sasso di Roma ed il Giacobbe ed il gregge di Labano (fig. 38) a Los Angeles nel County museum of art.

Un altro tema caro al De Lione è quello di Venere ed Adone, ripetuto più volte, raggiungendo il vertice nel dipinto già a New York in collezione Lanfranchi Moffo, firmato per esteso, uno dei quadri più belli del Seicento napoletano, con il suo paesaggio dorato che richiama a viva voce il Giordano neo veneto (tav. 46).

Presentato da Causa senza commento nella sua pregevole esegesi sulla pittura seicentesca dal naturalismo al barocco, nella quale il sommo napoletanista dedica solo qualche rigo distratto al nostro pittore, la tela è stata poi presentata a Londra alla grande mostra da Caravaggio a Luca Giordano con una esaustiva scheda della Creazzo.



Fig. 38



Fig. 37

Ambientato in un vasto scenario naturale il momento del commiato tra Venere ed il giovane cacciatore rappresenta il fulcro della narrazione, con la dea, dal sensuale corpo discinto, che cerca disperatamente di trattenere presso di sé Adone, ansioso di partire per una battuta al cinghiale nella quale troverà la morte. Ma intorno a questo evento drammatico domina una natura lussureggiante piena di mistero, con i tronchi intrecciati e la fitta vegetazione indagata con pennellate eleganti,

mentre a terra si possono ammirare stupendi brani di natura morta (tav. 47), a simboleggiare probabilmente il risveglio fecondo della natura dopo la morte.

Il referente mitologico del racconto è Ovidio (Metamorfosi, pag. 529 e sg.) quello pittorico è Tiziano, che dipinse varie volte questo soggetto, mentre il De Lione non prende ispirazione da nessuna delle tele che il Poussin dedicò a questo soggetto, ad eccezione del puttino con un involto tra le braccia, prelevato letteralmente da un'opera del pittore francese.

La figura esuberante di Adone deriva da prototipi falconiani, mentre le imponenti quinte arboree richiamano alcuni esempi dal Castiglione.

Sullo sfondo si apre un luminoso orizzonte, a dimostrazione del pennello di un valente paesaggista, che sa amalgamare antiche favole, come ci ricordano alcuni inventari napoletani, in lussureggianti ambientazioni boschive, attento ai problemi della luce, al dinamismo dei corpi ed alla vivacità ed allegria dei colori, distillati con una tavolozza chiara e raffinata.

La critica propende per una collocazione cronologica tarda, "la vastità delle aperture spaziali, la luminosità dell'insieme, il mantello in basso intriso di luce e le splendide nature morte realizzate con una pennellata succosa e libera richiamano da vicino la pittura napoletana intorno alla metà degli anni Cinquanta" (Creazzo).

Un'altra versione (tav. 48) del tema è stata presentata alla mostra napoletana su Micco Spadaro tenutasi nel 2002, eseguita, a parere di Spinosa, tra gli anni Trenta e Quaranta.

Un'opera giovanile fortemente influenzata dal Poussin nell'impianto della scena silvestre e nei tanti amorini che fanno corona ai due focosi amanti, posti sotto un drappo rosso vermiglio, che poco ricopre le loro bollenti effusioni.

Anche qui come nella più celebre tela prima illustrata sono presenti rami contorti e rocce aguzze, ma soprattutto si ripete, anche se più modesto, un inserto di natura morta con un cinghiale, un cervo, una volpe, una lepore ed altra selvaggina, ad esaltare la fama di cacciatore di Adone, tutte prede dipinte con una pennellata densa di riverberi e carica di cromatismo. Non mancano spunti di naturalismo come nel putto che cavalca spavaldo un gigantesco molosso incurante della sua ferocia.

“La selvaggina in primo piano evidenzia chiaramente l'attività venatoria del protagonista, così come quei cani tenuti dai putti. Per questo tema mitologico l'artista cita tutto un vocabolario classico che si riferisce a Poussin, a partire dalla figura del dio fiume sullo sfondo a destra, fino alla statua del dio Pan, senza dimenticare le tante piccole figure dei putti dalle attitudini più varie che fanno parte integrante del racconto. Alcuni particolari non mancano di un certo umorismo, come il piccolo Cupido al centro, che tenta di lanciare una freccia in direzione di Adone o ancora il piccolo putto sul dorso di uno dei suoi cani il quale gioca nell'attesa” (Damian).

Tutti particolari pittoreschi assenti nella più celebre versione già in collezione Lanfranchi Moffo che giustificano una datazione più antica della tela, nella quale la Farina, nel confermarne la datazione al quinto decennio, ha ulteriormente precisato una serie di motivi derivanti dalle tempere a soggetto bacchico del Poussin: “Il grande drappo posto alle spalle di un'erma maschile; il putto che cavalca un cane pastore, piuttosto che un ariete, coadiuvato da un compagno; il puer che orina sul margine sinistro della scena, sebbene stavolta accompagnato da cani da caccia e da un secondo, grassoccio fanciullo, che per altro offre una ennesima, felice conferma all'attribuzione ad Andrea de Leone del Putto mingens (fig. 41) della Biblioteca di Madrid. Il grande pluteale posto alle spalle degli amanti, sebbene privo di decorazioni, sembra, poi, ispirato a quello che appare sul confine sinistro del secondo Bacchanale Chigi”.

Un dipinto vicino al Venere ed Adone testé esaminato è Diana che si reca alla tomba di Endimione (fig. 39) conservato in una collezione privata inglese, il quale ne condivide lo stesso stile, la stessa ispirazione e gli stessi colori, al punto da poter essere considerato un pendant, se non fosse per le misure che sono diverse.

Il fascino della tela è legato al paesaggio misterioso che sottende all'episodio, che prende ispirazione da alcune creazioni di Gaspard Dughet, in particolare il Paesaggio con cacciatori del Cleveland museum of art o la Burrasca della Fondazione Longhi. Evidenti anche i prelievi dal Poussin neoveneto e da alcune opere di Pietro Testa.

Diana si reca verso la tomba del suo amante con un'andatura elegante



Fig. 39

e tenendo al guinzaglio un cane che compare identico, in primo piano, nel Viaggio di Giacobbe conservato a Vienna. Una profonda scollatura fa risaltare un collo sensuale ed un pallido incarnato.

La tomba di Endimione presenta un bassorilievo scolpito simile a quello del Tobia che seppellisce i morti del Metropolitan, un'opera matura del De Lione.

Solo di recente si è messa in risalto l'importanza della presenza a Napoli per quattro anni, dal 1633 al 1637, di due Baccanali di Tiziano: gli Andrii (tav. 49) e la Festa di Venere (tav. 50), esposti nelle sale del Palazzo Reale prima di essere spediti a Madrid e l'influsso esercitato su un'intera generazione di pittori, tra cui il De Lione.

Due capolavori del Cinquecento intrisi della più pura e felice poesia pagana.

Nel Baccanale i giochi d'amore nell'isola incantata ricca di selve, perduta nell'azzurro intenso dell'Egeo, appaiono ancora più piacevoli grazie alla polla da cui zampilla copiosamente vino.

Nella festa di Venere la dea, sebbene sia solo una statua, sembra considerare con espressione compiaciuta coloro che la festeggiano. Alcuni putti colgono allegramente i frutti, mentre altri lietamente li mangiano.

La tela raffigura il primo momento dell'amore, caratterizzato secondo i neoplatonici dal caos, mentre nell'altro dipinto gli adulti hanno raggiunto lo stadio avanzato dell'Amore - armonia con i suoi diversi quanto appetitosi frutti.

Un dipinto in stretta sintonia con gli Andrii di Tiziano è il Baccanale (fig. 40 - tav. 51), già presso Matthiens a Londra ed ora in collezione privata svizzera realizzato dal De Lione.

La scena si svolge in un clima di caotica allegria con le ninfe che ballano discinte con i satiri, ai quali offrono generosamente da bere per accrescerne l'eccitazione.

All'orizzonte un cielo azzurro solcato da nuvole grigie di una luminosità abbacinante, sulla sinistra il fatidico putto mingens (fig. 41), raffigurato nel disegno conservato della Biblioteca nazionale di Madrid, del



Fig. 40

quale parleremo diffusamente nel capitolo dedicato alla grafica, in basso degli straordinari inserti di natura morta: frutta di stagione (tav. 52) a sinistra, strumenti musicali a destra.

Nel centro della composizione una giovane fanciulla porge una coppa ad un sgraziato satiro di una bruttezza animalesca degna di nota, che gliela riempie con ostentata libidine, mentre le altre due giovinette sono alacrememente impegnate, l'una in un ballo frenetico a seno nudo, l'altra a ritemperare un satiro sfinito dai ripetuti giochi erotici.

Al dipinto vanno collegati alcuni disegni preparatori: il primo conservato presso l'Istituto di cultura olandese di Parigi (fig. 42), l'altro nel museo di Belle arti di Orleans (fig. 43), oltre al Putto mingens (fig. 41)



Fig. 41

Il tema della ninfa dormiente che viene risvegliata al piacere dei sensi da un voglioso satiro ha incontrato grande successo in pittura a partire dalla sua redazione xilografica presente nella *Hypnerotomachia Poliphili* di Francesco Colonna, che vide la luce a Venezia nel 1499. In seguito numerosi pittori si sono impadroniti dell'iconografia, che permette di dipingere una giovane donna completamente nuda, senza tenere alcun conto del simbolismo neoplatonico, che ha interpretato l'incontro ravvicinato come metafora della rivelazione divina di fronte alla potenza dell'amore.

La ninfa dormiente è un prelievo letterale dalla figura posta sulla destra degli *Andrii* (tav. 49) di Tiziano, Arianna, ebbra di vino, dormiente nella sua nudità spudoratamente offerta all'ammirazione, che intende

Nelle esaustive schede dell'importante galleria antiquaria londinese, che lo ha presentato al pubblico nel 1981 e nel 1986, si ipotizza che la tela potrebbe essere ispirata da un'opera perduta di medesimo soggetto del Grechetto, mentre la donna posta di spalle al centro (una chiara derivazione dagli *Andrii* di Tiziano, come sottolinea la Farina), dipenderebbe da un *Ritrovamento di Pirro bambino*, disegno passato sul mercato, di cui ne esiste uno identico nel Castello di Windsor (fig. 44), commentato dalla Newcome, che però ritiene il foglio cronologicamente posteriore.

La datazione più probabile è intorno al 1650, ipotesi che ha trovato consenziente anche Spinosa.

Un'altra tela strettamente collegata all'influsso che ebbero a Napoli i due *Baccanali* di Tiziano è la *Ninfa dormiente svelata da un satiro* (tav. 53) resa nota dalla Farina con un'attribuzione al Gargiulo ed esposta l'anno successivo nella mostra monografica sul *De Leone* tenutasi presso l'antiquario Porcini a Napoli, nel corso della quale, operando opportuni raffronti verso dipinti certamente autografi, nel catalogo si è pensato di attribuirlo ad Andrea "per la materia pittorica più compatta ed uniforme, la costruzione più lenta ed analitica delle figure e la minuziosità con cui è descritta la vegetazione".



Fig. 42



Fig. 43



Fig. 44

trasmettere la eccitante sensazione dell'attesa, immagine radiosa alla quale si ispirarono molteplici artisti napoletani da Luca Giordano a Pa-cecco De Rosa.

Un particolare curioso nel paesaggio, che tradisce trattarsi della campagna napoletana, è la vite molto alta, agganciata ad alberi di alto fusto, la così detta vite maritata, la pianta femmina fragile che già gli antichi Latini, accoppiavano ad un albero robusto per renderla più prolifica, una vera rarità che oggi si può osservare soltanto nell'agro aversano.

Concludiamo il discorso sull'argomento, segnalando questo inedito Bacchanale (fig. 45), reperito nella fototeca di Federico Zeri, di marcata ispirazione poussiniana ed oggi ad ubicazione sconosciuta.

L'Adorazione dei magi (tav. 99) conservata a Lecce nella raccolta Guarini di Poggiardo, nonostante il precario stato di conservazione, è di notevole qualità ed in essa sono palpabili le componenti neovenete e la capacità di fondere il classicismo

poussiniano con la tavolozza sgargiante di un pittoricismo di ascendenza vandichiana.

Si notano anche, oltre ai prelievi dal Grechetto, delle idee compositive del Gargiulo, il principe incontrastato della pittura a figure terzine.

Leone de Castris, che per primo ha pubblicato il dipinto, ha sottolineato inoltre i rapporti di contiguità con la pennellata preziosa del Cavallino, indicando nella sua giovanile Adorazione conservata nel museo di Vienna ed eseguita intorno al 1640, il vero prototipo della tela del De Leone.

Di incerta datazione è l'Entrata di Cristo in Gerusalemme (fig. 46), già presso Matthiesen ed ora in collezione privata londinese, nella quale si palpano le sue qualità di acuto naturalista attento osservatore della realtà. Nel dipinto le grandi figure in primo piano derivano dalla lezione falconiana, mentre quelle più piccole, che degradano verso il fondo, sembrano ripetere i modi pittorici di un Micco Spadaro o di un Niccolò De Simone. Sulla sinistra do-



Fig. 45



Fig. 46

mina un torrione sul quale svetta la scritta SPQR segno del dominio di Roma su Gerusalemme e nello stesso tempo di un interesse del De Lione per la rappresentazione di particolari archeologici.

In alto un gruppo di angioletti, che reggono una croce, richiama la delicatezza di un Vouet o di un Mellin, mentre la costruzione delle figure ed il ruolo del paesaggio si ispirano alle creazioni del Poussin degli anni dal 1635 al 1637, in particolare il Mosè fa scaturire l'acqua dalla rupe della Galleria nazionale di Edimburgo.

Secondo Brejon de Lavergnée una tela vicina a quella esaminata è la Maddalena in meditazione nel deserto (fig. 47) di una collezione privata di Bergamo, una rarità nella produzione di Andrea, solito a rappresentare una folla e non un singolo personaggio, le cui grosse mani ricordano quelle di altre figure riprese dall'artista.

Una profonda analisi del dato reale pervade la tela, dal teschio ammonitore alla precisa definizione del fogliame sullo sfondo.

Il viso rivolto a guardare verso l'alto ed il sottinsù degli occhi sono, a nostro parere, ispirati dalla esuberante produzione del Vaccaro, specialista indiscusso nel realizzare sante in estasi con il bel girar degli occhi verso il cielo.

Anche l'Adorazione dei pastori (tav. 54), firmata per esteso della Galleria Napoli nobilissima, presenta in cielo un gruppo di angioletti svolazzanti (tav. 54 bis), il quale regge un nastro con un cartiglio indicante la nascita del Salvatore.

La tela dominata da un cielo che più azzurro è difficile immaginare, secondo la tradizione rinascimentale raffigura la Natività al fianco di antiche rovine con il Bambinello adagiato su un letto di paglia. Verso di lui si avviano pastori silenziosi portando piccoli doni, mentre in secondo piano un angelo sta portando l'Annuncio ad un gruppo di altri umili custodi di greggi.

La rappresentazione simultanea dei due eventi, comune nei secoli precedenti, è alquanto rara nel Seicento ed è probabile che il De Lione l'abbia scelta per la sua predilezione per la pittura di storia.



Fig. 47

“A legare le due distinte scene è l’originale transito di alcune figure su un ponticello, che compare alle spalle del nucleo dei personaggi attinenti alla storia sacra, resi solenni dai panneggi, come nel caso del manto azzurro della Vergine. All’impronta neoveneta del cielo di un azzurro intenso fa riscontro in basso il recupero del luminismo naturalistico in chiave diurna nel rustico abbigliamento dei pastori; spicca così sulla destra una figura colta nel contrasto tra i bagliori che esaltano il bianco brillante delle ricotte” (Pavone) .

La datazione più probabile del dipinto è sul finire degli anni Quaranta per il palpabile influsso del Castiglione sulla primitiva lezione falconiana. Dal pittore genovese derivano infatti i colori accesi e l’attenzione dedicata al paesaggio ed alla descrizione degli animali, tra i quali risalta lo sguardo quasi umano del bue, che buca letteralmente la scena.

Un interessante inedito è costituito dalla Scena pastorale (tav. 55) di una collezione privata romana, nella quale si ripetono, sia nella figura del pastore dagli arti tozzi, come nel dipinto (fig. 33) della collezione Del Banco di Londra, sia in quella del cane, alcune tipologie classiche dell’autore, mentre il cielo richiama i colori di alcune tele di Salvator Rosa.

Il cane in particolare compare identico in altre tele del Nostro, come nella Partenza di Giacobbe (tav. 41) del museo di Madrid, nella Conversione di San Paolo (tav. 3), transitata nel 2010 a Vienna alla Dorotheum o nel Tobia seppellisce i morti (tav. 58) del Metropolitan di New York ed in numerose altre composizioni, al punto da farci considerare l’ipotesi che possa trattarsi del cane del De Lione, evenienza comune a molti altri pittori, anche illustrissimi ed in ambito napoletano a Pacecco de Rosa, come abbiamo dimostrato nella nostra monografia sull’artista. La collocazione cronologica più plausibile dell’opera, per gli evidenti influssi grechettiani, è negli inoltrati anni Quaranta. Nella tela oltre alla dipendenza da modelli del Castiglione, possiamo apprezzare, nelle piccole figurine e nelle barche all’orizzonte, alcuni prelievi da Salvator Rosa, talmente evidenti da far ipotizzare una parziale collaborazione dell’illustre compagno di bottega.

Anche nella Visione dell’imperatore Augusto (tav. 56) di collezione privata napoletana compare, in un cielo luminoso su una nuvoletta, la Vergine con il Bambino tra le braccia in una rarissima iconografia che attinge, con alcune varianti, alla Legenda Aurea, nella quale erano confluite le numerose leggende medioevali circa le profezie pagane sulla venuta del Messia.

In particolare nell’episodio descritto dal De Lione ci si riferisce alla visione che la Sibilla tiburtina concede ad Ottaviano, proclamato Augusto, di vedere il vero ed unico Signore degno di adorazione. In seguito a questa apparizione sorgerà sul Campidoglio la Basilica di Santa Maria in Ara Coeli.

Il Porzio ha reperito una citazione di un dipinto dello stesso soggetto e delle stesse misure, attribuito al De Lione, in un inventario dei beni di Francesco Antonio Marzio redatto a Napoli il 23 aprile 1721. Lo studioso inoltre ritiene che la tela vada collocata, per l’allentamento dei modelli più strettamente grechettiani e per l’autonomia formale dall’ispirazione falconiana, al sesto decennio del secolo.

La tela raffigurante Europa (tav. 57) del museo di Lilla, rappresenta un interessante aggiunta al catalogo del Di Lione sul versante dei soggetti mitologici, abbastanza rari nel suo repertorio, ricco prevalentemente di temi biblici.

L’autografia è certa per la vivacità della tavolozza e per la delicatezza degli accordi cromatici, per lo spirito bucolico che pervade la narrazione, ma soprattutto perché il paesaggio sulla parte destra della composizione si ripete identico sia nel Viaggio di Giacobbe conservato a Vienna, sia nel Venere ed Adone, già in collezione Lanfranchi Moffo.

Queste similitudini ci permettono di azzardare una collocazione cronologica sul finire degli anni Quaranta, pur con tutte le difficoltà attuali a identificare un percorso temporale coerente dell'artista.

La tela risente vistosamente dell'influsso sia del Castiglione che del Poussin, dal quale il De Lione preleva letteralmente la figura del putto in primo piano, che sta per scoccare una freccia.

Il pittore napoletano sa combinare felicemente elementi dal repertorio dei due colleghi nell'impaginazione, nella disposizione dei personaggi, nella ricerca delle verticali, nell'importante ruolo assegnato al paesaggio e nel classicismo dei volti raffigurati rigorosamente di profilo.

Contrassegnano la tela la vivacità dei colori, con quel rosso così delicato della donna al centro della composizione, la preziosità degli accordi cromatici e la concezione di una natura romantica, animata da uno spirito bucolico.

L'opera è una delle tante che pongono il De Lione tra gli innovatori della pittura napoletana a partire dagli anni 1635 – 40, al fianco del Falcone e dello Stanzione; infatti mentre l'Oracolo divenne l'antesignano di un'approfondita meditazione sul reale e il divino cavaliere fautore di una corrente di elegante classicismo, il nostro Andrea si esprime costantemente con una pittura ricca di colori e pregna di materia pittorica, sotto l'influenza congiunta di due artisti di caratura europea: Poussin ed il Grechetto.

Un altro episodio mitologico da collegare al quadro francese è Latona che trasforma gli abitanti della Licia in ranocchie (fig. 48), conservata nel Palazzo Reale di Riofrio in Spagna.

Si tratta di un'iconografia veramente rara, narrata da Ovidio nelle Metamorfosi, che vede Latona con i suoi gemelli Apollo e Diana, da poco partoriti, errare senza posa con i due lattanti fino ad arrivare in Licia, una terra arida dell'Asia minore. Lì giunta, chiede agli abitanti da bere per sé ed i figli assetati, ma viene derisa ed insultata. A quel punto Latona, infuriata, trovandosi nei pressi di uno stagno, trasformò i crudeli contadini in ranocchie, condannandoli a gracchiare incessantemente.

Il Tobia che seppellisce i morti, del quale esistono più versioni, rappresenta nell'esemplare conservato al Metropolitan di New York (tav. 58 – fig. 49), già presso Czernin a Vienna, uno dei più alti raggiungimenti dell'arte del De Lione.

Il soggetto è ricavato dal libro di Tobia (1 – 8/22) e tra le tante figure, risaltano quella di Tobia, sulla sinistra, che accenna ad un segno di benedizione e quella in alto a destra con il dito che segnala qualcosa, forse la spia che indica a Sennacherib il luogo di sepoltura dei morti.

Il dipinto è tra i primi studiati ed attribuiti al De Lione dal Blunt, nella sua pionieristica pubblicazione del 1940; in precedenza era stato assegnato prima a Bourdon e poi al Poussin. Fu lo studioso inglese a dimostrarne l'autografia, segnalando altresì le relazioni con i modi pittorici del Castiglione e del maestro francese.



Fig. 48



Fig. 49

(stilobate) sul quale poggiano alcune colonne e sono disposti i personaggi, per giungere poi alla stesura di alcuni disegni preparatori eseguiti dal Nostro, tra cui i più famosi sono quelli conservati presso la Kunsthalle di Amburgo, il Victoria and Albert museum di Londra (fig. 53) o quello eseguito a matita rossa del Kupferstichkabinett di Berlino (fig. 54).

Il dipinto poco differisce dai disegni preparatori, se non nella sostituzione delle vestigia architettoniche poste sulla sinistra con un arco di trionfo ispirato a quello di Druso a Roma. I panneggi blu, bianchi e rossi risaltano sul chiarore del cielo azzurro.

Blunt ritiene a ragione che le opere del Poussin a cui fa riferimento il De Lione sono state eseguite tra il 1637 ed il '39 come il Teseo a Trezene (fig. 55) del museo



Fig. 51

In genere la critica tende a datare il dipinto al 1648, l'anno del viaggio del De Lione a Roma, citato anche dal De Dominici, quando a Roma erano presenti simultaneamente il De Lione, il Castiglione e il Poussin ed il primo quasi certamente aveva accesso alla bottega del secondo, dove ha potuto attingere ad una serie di fogli (fig. 50 – 51 – 52) autografi o degli allievi, oggi conservati tra Chatsworth, Cleveland e la Witt collection di Londra, soprattutto l'ultimo, nel quale è presente l'idea alla base della composizione: un lungo muro



Fig. 50

Condè di Chantilly o il Passaggio del Mar Rosso (fig. 56).

Tra le altre versioni della Pietà di Tobia la meno ambiziosa è, secondo Brejon de Lavergnèe, quella conservata nella collezione Chrysler di Norfolk (fig. 57), caratterizzata da una più ridotta apertura spaziale e da un minor numero di personaggi, anche se guardando le foto viene il sospetto che si tratti



Fig. 52

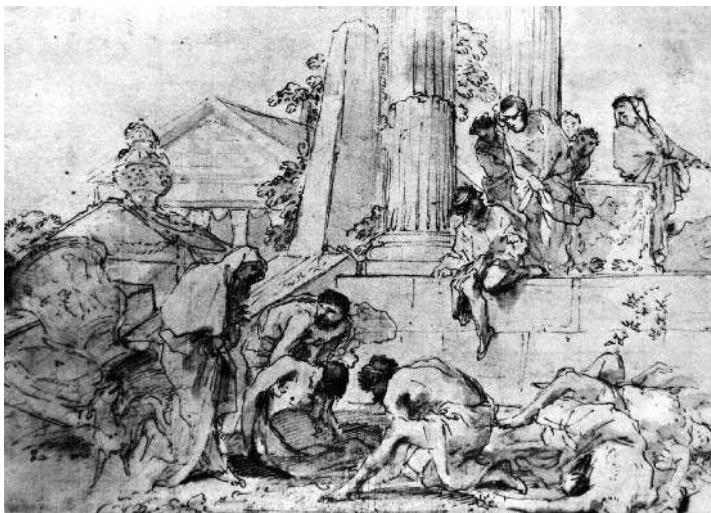


Fig. 53



Fig. 54

dello stesso dipinto descritto in seguito.

Un'ulteriore versione del Tobia che seppellisce i morti (fig. 58 - tav. 59), già nota alla critica perché consultabile nella fototeca di Federico Zeri, anche se con un'indicazione sbagliata delle misure, è stata di recente presentata alla mostra Ritorno al Barocco di Napoli a confronto con il quadro del Metropolitan.

Pure questa tela è stata in passato assegnata al Bourdon, anche se essa risente meno dell'altra dell'influenza della pittura francese, ad eccezione del personaggio chinato in primo piano, intento a fissare intensamente lo spettatore, che costituisce un prelievo da un'opera di Poussin.

L'atmosfera della composizione è più intima e meno monumentale, anche se la scena rappresentata è la stessa, imperniata sull'ammonizione di Tobia, sul pietoso lavoro di sepoltura di alcuni giovani, il tutto tra architetture in rovina ed un cielo gravido di pioggia.

Il dipinto è scandito da un'equilibrata alternanza di pieni e di vuoti e tutti i personaggi presentano delle fisionomie parlanti di rara intensità. I colori sono particolarmente curati senza eccessivi contrasti ed una grande attenzione è dedicata alla definizione dei nudi, alcuni statuari, a dimostrazione del fecondo tirocinio dell'artista nella bottega falconiana, dove si praticava un'accademia dedicata allo studio ed alla rappresentazione del corpo umano.

La collocazione cronologica più probabile della tela è intorno al 1648, come la precedente, sul retro un sigillo in cera rossa con un'iscrizione,



Fig. 55

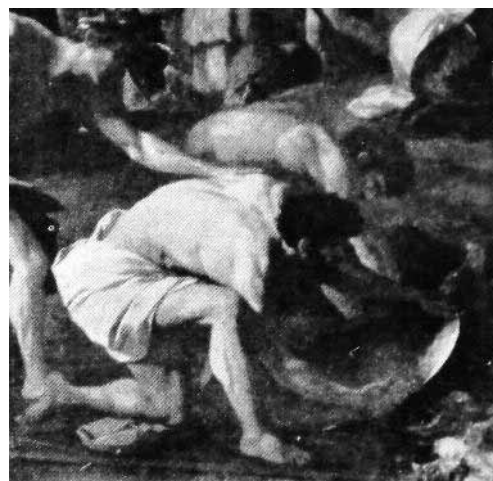


Fig. 56

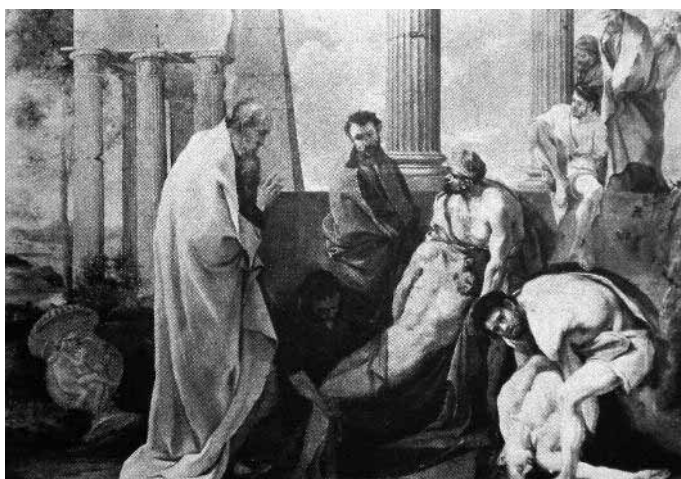


Fig. 57



Fig. 58



Fig. 59

ci permette di ricostruire la sua presenza nella collezione del re francese Louis Philippe Chateau d'Eu.

Descriveremo ora una serie di dipinti meno noti dal soggetto testamentario, partendo da due inediti: un Mosè salvato dalle acque (fig. 59) del museo di Belle arti di Boston, nel quale il frondoso paesaggio, che fa da cornice ad un luminoso orizzonte, ha la stessa dignità del gruppo di figure posto al centro della composizione ed una Resurrezione di Lazzaro (fig.



Fig. 60



Fig. 62



Fig. 63



Fig. 61



Fig. 64

60), scovata nelle fototeca di Federico Zeri, (una vera miniera di immagini per gli studiosi, quasi tutta da poco consultabile in rete) transitata in una vendita Christie's dopo essere stata nella collezione Croce di Philadelphia, nella quale, oltre a riscontrarsi una tavolozza poco brillante ed una consueta attenzione alle composizioni del Poussin, si possono intravedere alcune affinità verso i modi pittorici di Salvator Rosa di ritorno a Roma da Firenze dopo il 1649, un vecchio compagno del De Lione nella bottega del Falcone, una circostanza che pone il dipinto ben dopo il 1650.

Nel Rebecca al pozzo (fig. 61) della collezione Sewell di Londra, si evidenziano alcuni brani di natura morta di notevole qualità, mentre il gruppo di personaggi posti sulla destra della



Fig. 65



Fig. 66

composizione richiama i suonatori di cimbali ed i domatori di elefanti presenti nella celebre tela (tav. 61) conservata al Prado.

Di più bassa qualità il Rebecca ed Eliezero (fig. 62) del museo della Badia di Cava de' Tirreni, che versa in precario stato di conservazione e nel quale si possono evidenziare delle chiare note castiglionesche nel gruppo di animali simile a quello che compare nell'Esodo (fig. 35) dei depositi del museo di Capodimonte.

L'Adorazione del vitello d'oro (fig. 63), attribuita in passato prima a Poussin e poi alla cerchia del Grechetto, fa parte di quella serie di dipinti, nei quali il De Leone, avvalendosi di riproduzioni a stampa o attraverso la visione diretta di opere del pittore francese presente a Roma, rivisita dei temi, prevalentemente biblici, rielaborando soluzioni affini sul piano compositivo, senza rinunciare al vivace cromatismo di una pennellata calda e pienamente napoletana.

Più che dubbia l'autografia della Riconciliazione tra Giacobbe ed Esaù transitata da Christie's a Londra nel luglio del 1989 e rimanendo in tema di dipinti border line ricordiamo il Paesaggio con rovine (fig. 64) citato dal De Rinaldis e dal Blunt ed i due Paesaggi, l'uno con pastori e gregge (fig. 65) e l'altro con viandanti (fig. 66) di una collezione privata romana.

Dipinti con soggetti diversi

Il De Lione raramente si è dedicato a temi diversi dalla battaglia e dalle scene bucoliche ed uno degli interrogativi che ancora attende una risposta da parte della critica è il capitolo riguardante la natura morta.

Nel campo della ritrattistica una sola opera di grande qualità e tra le più celebri dell'artista: il Ritratto di Masaniello (tav. 60), firmato e datato 1647, già in collezione Castellino e, dopo un lungo periodo ad ubicazione sconosciuta, all'improvviso ricomparso sul mercato ed acquistato dal museo di San Martino.

Questo emblematico ritratto di Masaniello fu esposto alla grande mostra su tre secoli di pittura napoletana, che si tenne nel 1938 nelle sale del Maschio Angioino.

Del capopopolo ci sono pervenuti numerosi dipinti e disegni da parte di artisti a lui contemporanei, che probabilmente lo hanno potuto osservare di persona, dal Palumbo ad Aniello Falcone ed a Micco Spadaro, anche se gli studiosi più avveduti hanno di recente messo in dubbio queste antiche attribuzioni, ma le immagini pervenuteci sono molto diverse le une dalle altre, perché l'iconografia di un personaggio leggendario tende sempre all'idealizzazione.

“Uno, nessuno e centomila”, parafrasando la famosa frase, fu il titolo di un acuto saggio di Katia Fiorentino sul tema delle multiformi immagini di un eroe popolare.”Con Masaniello, come in tante altre occasioni, le circostanze storiche assumono un nome ed un volto. Le aspirazioni e il ruolo di una classe sociale, gli squilibri di un'organizzazione politico amministrativa, si compendiano per pochi giorni nell'azione di un protagonista effimero, che presto verrà inghiottito dall'incalzare degli eventi, facendo sì che oggi identificarne le sembianze non è più possibile” (Fiorentino).

La tela in esame porta sull'alto un'antica scritta col nome di Masaniello, anche se le sembianze rappresentate peccano di idealizzata intellettualità e sembrano mostrare un appartenente al ceto sociale contro il quale si batteva il capopopolo.

Negli anni Cinquanta un appassionato conoscitore di cose napoletane, il senatore Guariglia, autore di un'opera oggi introvabile: Ritratti di Masaniello e dei suoi accoliti, confermò la somiglianza del ritratto, sulla base di un paragone con una rarissima cera coeva in suo possesso, che riproduceva con energico realismo le fattezze del terribile pescivendolo, che fu soprannominato in una stampa popolare spagnola enfaticamente il *Mayor monstruo del mundo*.

Elefanti in un circo (tav. 61), al quale vanno collegati due disegni preparatori: una sanguigna ed acquerello rosso (tav. 91) conservata al Louvre ed un foglio a penna (fig. 99) transitato da Sotheby's a Londra nel novembre 1976, dei quali parleremo nel capitolo sulla grafica, è una delle opere più celebri del De Lione, presentata ripetutamente in importanti rassegne da Civiltà del Seicento a Napoli alla recente Ritorno al Barocco.

Il dipinto fece parte di una committenza ad artisti napoletani, all'inizio degli anni Quaranta, da parte del duca Medina de las Torres, viceré di Spagna a Napoli dal 1637 al 1644, per una residenza reale spagnola e fece seguito ad una precedente e più conosciuta dalla critica, che interessò anche pittori romani di scene dell'antica vita romana, artefice il conte di Monterey, vi-

ceré di Napoli dal 1631 al 1637 e destinata ad ornare la dimora del Buen Retiro di Madrid. La tela è citata nella collezione del re Carlo II sotto il nome del Testa.

Nell'ambito della committenza vi è un Soldati romani nel circo (tav. 62), con disegno preparatorio agli Uffizi, che Perez Sanchez e Brejon de Lavarnée ritengono, da una tradizionale attribuzione al Falcone, debba entrare nel catalogo del Nostro, ipotesi che respingiamo decisamente, rinviando per una disamina della vicenda alle pagine della nostra monografia (vedi bibliografia) su Aniello Falcone.

Ubeda de los Cobos ha identificato la primitiva fonte ispirativa del dipinto in un'incisione inclusa nello *Speculum Romanae Magnificentiae* del 1575, di Antoine Lafrery e precisamente la tabula III, nella quale sono presenti diversi animali. Due cammelli, una giraffa e cinque elefanti, tre dei quali vennero ripresi letteralmente in un disegno di Andrea esitato nel marzo 2003 in una vendita Christie's di Parigi ed oggi al Louvre.

In seguito la composizione venne completata sulla guida di racconti contemporanei sui trionfi degli imperatori romani, come quello di Felibien ed arricchita da una serie di figure sulle gradinate di derivazione castiglionesche e da quattro personaggi in primo piano prelevati dalle scene bacchiche del Poussin, in particolare la seconda figura da sinistra richiama a viva voce il personaggio sulle rocce nel *Viaggio di Giacobbe* della collezione Del Banco di Londra (fig. 33).

Si è discusso su nome preciso da assegnare all'opera e Brejon de Lavarnée ritiene trattarsi, più che di un'esibizione di un circo, di un classico trionfo di un imperatore romano per via dei rami di alloro, simbolo di vittoria, nelle mani dei piloti dei pachidermi, ipotesi condivisa in uno dei cataloghi del museo che propende per il trionfo di Cesare celebrato il 10 a.C.

L'attribuzione del quadro è variata nel tempo dal Castiglione, al Falcone ed a Pietro Testa, fino al 1960 quando Martin Soria, celebre studioso spagnolo del De Lione glielo attribuì definitivamente. Per la datazione la proposta del Perez Sanchez del 1640 circa ha trovato il consenso unanime degli studiosi.

Il *Sacrificio di Noè* (fig. 67 - tav. 63) conservato al Prado è opera di difficile attribuzione, oscillando tra Niccolò De Simone, secondo Spinosa e De Lione, per Soria e Perez Sanchez, anche se negli ultimi anni la critica si è mostrata più favorevole ad una paternità di Andrea.

Un disegno preparatorio è conservato presso il museo di Berlino, mentre il referente più vicino alla tela madrilenà è il quadro (tav. 64) del Grechetto conservato a Chiavari.

Un dipinto poco noto, ma di fondamentale importanza nel percorso del De Lione è la *Pentecoste* (tav. 65), firmata e datata 1639, conservata nella chiesa del Salvatore a Deliceto in provincia di Foggia, la quale, se l'autografia fosse certa verrebbe ad assumere il ruolo di prima opera nota dell'artista.

La tela è stata resa nota dal Pugliese in un suo articolo sulla pittura napoletana.



Fig. 67

tana in Puglia, il quale ci riferisce che la firma, per quanto frammentaria, è leggibile e la data chiarissima, come si evince anche dalla foto.

“Sull’autografia non sussistono dubbi: a parte i lacerti della firma che, ad avere pazienza, si potrebbero integrare sulla falsariga di quelle che il pittore lascia per esteso su molte opere, sono le cadenze linguistiche peculiari del De Leone a confermarne la paternità e cioè la passione per le tinte vivaci, quali i rossi, gli azzurri, i verdi ed i bianchi, accordate ad effetto, e soprattutto la caratterizzazione fisionomica precisa, da giovane naturalista, dei singoli personaggi. Si confronti ad esempio l’intensità espressiva del volto del giovane apostolo con la barba, seduto a sinistra della scena, che guarda con apprensione la Vergine con i ritratti attribuiti concordemente al pittore: quello più tardo, di Masaniello, della collezione Castellino e l’altro, a matita, raffigurante una Testa di popolano, che è conservata presso la Società napoletana di Storia patria. Con quest’ultimo le rispondenze sono a dir poco vincolanti: essi presentano specularmente lo stesso profilo minuziosamente indagato, lo stesso naso adunco, l’identica aria stravolta, solo che nell’esempio pugliese il dato naturalistico, emergente con prepotenza quasi caricaturale nel disegno dal vivo, viene trasceso in una idealizzazione più nobile dettata dal tema sacro”.

Lo studioso si accorge di alcune incongruenze nel dipinto e non esclude che la data sia apocrifa “dato che le cifre risultano ripassate più tardi su quelle originarie scolorite”, in tal caso ipotizza che sia opportuno spostare di qualche anno l’influsso sulla pittura di Andrea di quelle raffinatezze coloristiche ed atmosferiche di marca grechettiana e genovese.

Il Pugliese propone di aggiungere al catalogo del Nostro un altro dipinto, una guasta Rissa tra pastori (fig. 68) dei depositi di San Martino, che egli giudica solo su foto: “Esso realizza una deliziosa commistione dei due filoni della pittura di Andrea: quello pastorale e quello di battaglia. La saldezza dell’impianto, l’irruenza della narrazione, che si avvicina quasi ad un’istantanea di un fatto di cronaca, scattata sul momento in cui l’evento si fa più teso, sono tratti tipici del pittore e pure suoi sono le tipologie fisionomiche, la citazione falconiana del pastore preso a randellate, che urla sguaiatamente, contraendo i muscoli facciali, nonché il brano lirico posto a bilanciare sulla sinistra, questa chiassosa confusione: la donna che stringe timorosamente al seno il bambino e accanto a lei i due agnelli con lo sguardo attento e con quel tono d’Arcadia innocente, collegabile alla simpatia dimostrata da questo artista nel descrivere frequentemente le greggi”.

Non abbiamo potuto visionare direttamente l’opera per l’impossibilità di accedere ai depositi, ma riteniamo, al di là dell’entusiastica descrizione da parte dello studioso, che la sua proposta vada valutata con prudenza e che il quadro sia con maggiore probabilità da classificare in ambito fracanzaniano.

Per il Religioso che guarisce l’oscesso (fig. 69), attribuito al De Leone da Federico Zeri è difficile stabilire con precisione la collocazione cronologica e qualche dubbio persiste anche per l’i-



Fig. 68



Fig. 69

Miracolo di San Guglielmo (fig. 93 - tav. 83) conservato nella chiesa napoletana di Monteverginella, datato dalla studiosa intorno al 1667, per similitudini nei riguardi del Cristo e l'adultera (fig. 30), nel colonnato e nel fogliame. Afferma che il modello che compare nella tela americana è "trasposto pari pari. Lieve sporgenza dell'addome, piegatura del capo in avanti, pieghe dell'abito sotto la mano sinistra".

La Strage degli innocenti (fig. 70) si inquadra in possenti quinte architettoniche con i personaggi in primo piano che raffigurano l'epicentro dell'evento drammatico, con urla di dolore che travalicano la superficie della tela e commuovono lo spettatore, mentre le mamme in secondo piano disperate cercano con la fuga di salvare i loro pargoletti, sotto lo sguardo distratto di un nugolo di angeli danzanti.

Il dipinto richiama a viva voce le numerose composizioni di analogo soggetto di Niccolò de Simone al punto da far dubitare dell'autografia. La difficoltà a distinguere i due diversi pennelli deriva dalla circostanza che il pittore di Liegi appare più di ogni altro legato al de Lione per la sequenza degli aggiornamenti stilistici e tematici; i suoi soggetti sia religiosi che mitologici passano dai contrasti vivi del maturo naturalismo meridionale alle pure atmosfere neovenete del classicismo romano, riecheg-

conografia che secondo Fredericksen raffigurerebbe l'incontro tra San Bernardo e Totila.

Non si apprezzano nella tela influenze castiglionesche o pussiniane, per cui dovrebbe appartenere alla sua prima fase napoletana, come pure bisogna tenere conto della rarità dell'utilizzo di una composizione a sviluppo verticale; monumentalità delle figure, eloquenza dei gesti ed un paesaggio frondoso degno di uno specialista come Dughet danno una certa aria romana al dipinto, richiamando lo stile di un Sacchi, ma la vena meridionale delle fisionomie ed una certa somiglianza dei volti con quelli dei compagni di Saulo (tav. 3) forniscono una traccia temporale, che potrebbe assegnare il quadro agli anni dell'esecuzione degli affreschi nella cappella di S. Antonio in S. Maria la Nova: Miracolo della mula (fig. 85) e la Guarigione del piede di un bambino (fig. 86 - tav. 72).

Viceversa la Novelli Radice avvicina la tela, che giudica però più antica, all'affresco raffigurante il



Fig. 70

giando via via lo studio ed il confronto con gli esiti più recenti del Falcone, del Grechetto e del Poussin.

I modi pittorici del de Simone presentano svariate analogie con lo stile del più colto e raffinato De Lione ed incertezze attributive possono manifestarsi in alcune opere.

La differenza si avverte nel maggiore nervosismo della pennellata nei quadri del fiammingo, nella scelta di una tavolozza scura, nel delinearli sommario delle masse muscolari, nelle fisionomie volutamente accentuate e nell'incertezza nella definizione spaziale della scena, anche se non mancano elementi di una cultura figurativa complessa e ben radicata, che spazia da un verace naturalismo all'eleganza della grafica tardo cinquecentesca.

Il Trionfo di David (fig. 29), di chiara ispirazione falconiana e del quale abbiamo già accennato nel capitolo delle battaglie è imperniato su un'insolita variante iconografica, con un David imberbe che procede alla testa delle truppe a cavallo, preceduto da una coraggiosa fanciulla dagli eleganti calzari, la quale sorregge spavalda la testa recisa del gigante Golia.

Il Cristo e l'adultera (fig. 30), firmato per esteso e datato 1667, costituisce un esempio importante nel percorso dell'artista, perché ci permette di apprezzarne la fase tarda, quando il modellato si fa più debole e contrasta con il vigoroso linguaggio plastico delle opere precedenti. La tensione drammatica delle opere del quarto decennio cede il passo ad un tono più rilassato ed idealizzato.

Andrea De Lione pittore di natura morta è una recente scoperta di Federico Zeri, che ha evidenziato la firma dell'artista in una piccola Natura morta con gufo e pernice (fig. 71 - tav. 66) conservata in una collezione privata svizzera.

Non che fossero mancati spettacolari inserti di natura morta nei quadri dell'artista napoletano, in particolare nel Bacchanale (tav. 51), già Matthiesen e nel brano (tav. 47), eccezionalmente fresco e vivace, della zucca che compare sul lato sinistra dello splendido Venere e Adone, già in collezione Lanfranchi Moffo; ma si era pensato sempre alla collaborazione di uno specialista, mentre ora, dopo l'identificazione di questa tela e la scoperta di alcune altre da passare meglio al vaglio della critica, l'ipotesi di un Andrea De Lione pittore di natura morta assume maggiore consistenza, a conferma di quanto riferito in antichi inventari, come quello del principe d'Ischitella, pubblicato dal Pacelli, nel quale sono citati ben diciassette quadri con soggetti di animali riferiti al pennello di Andrea.



Fig. 71

L'unico dubbio è che possa trattarsi di un omonimo sulla scorta del racconto del De Dominici, che dopo aver parlato di Andrea De Lione, allievo e seguace di Belisario Corenzio, cita un Monsù Andrea Di Lione, cioè uno straniero, animalista ed acquafortista, probabilmente una sovrapposizione onomastica con l'olandese Gabriel de Lyon, il cui nome ricorre in diversi inventari napoletani, come evidenziato nel The Getty Provenance Index Databases.

Se non ci troviamo di fronte a due distinti artisti avremo la conferma che nella bottega del

Falcone il genere della natura morta era coltivato non solo dagli specialisti quali Luca Forte, Porpora o il misterioso Maestro di Palazzo San Gervasio, ma anche da altri allievi; a tal proposito le fonti ci parlano pure di un Domenico Gargiulo ancora tutto da scoprire come fiorante.

Ammirando questa piccola tela l'impressione che si ricava è quella di un'insolita vivacità ed immediatezza, del tutto estranea a quei quadri di "arte fatta messa in posa" che tanto spesso si osserva nella natura morta napoletana.

La rustica cesta, l'uva, il melograno e l'altra frutta matura sono resi con un tono cromatico del tutto innaturale e sono disposti accanto ad una pernice che giace immobile sotto lo sguardo severo di un gufo dagli occhi inquietanti.

Partendo da questa tela firmata, Zerri ritenne di riconoscere il pennello del De Lione in due tele pendant (fig. 72 - 73) del museo di Pau, provenienti dalla collezione La Caze, genericamente attribuite a scuola italiana e che trasudano un inequivocabile aflore napoletano, "nella straordinaria lucidità percettiva e descrittiva, con un sapore di immediatezza quasi casuale nella disposizione dei frutti che paiono gettati alla rinfusa".

Le due nature morte, per il loro formato sviluppato in larghezza, costituiscono una sorta di fregio e forse nascono come sopra porte. Esse furono attribuite dal Causa a Luca Forte, vicine a quelle della collezione Molinari Pradelli, per l'attenzione dedicata ai frutti, definiti nella loro materica oggettività e per la luce, di matrice caravaggesca, che sembra emergere dal vuoto.



Fig. 74



Fig. 72



Fig. 73

Un tentativo di ricostruzione del pittore come generista, audace quanto bisognevole di nuove conferme, che riesca anche a superare le problematiche legate a probabili confusioni onomastiche come accennato discutendo della tela ginevrina.

Il celebre studioso nel valutare questa tesi, nel suo rivoluzionario articolo, partì da un dipinto Venditori ambulanti o Pirati col bottino (fig. 74), del Rijksmuseum assegnato al De Lione da Rosenberg, ipotesi accettata anche da Brejon de Lavergnée e lo collegò ad altre due tele, di cui una presso la Galleria Colon-

na di Roma, tutte segnate dall'esposizione di una variegata serie di oggetti preziosi da far pensare al frutto di un bottino. Pensò come autore a Jan Roos, conosciuto come Rosso genovese, un pittore anversano attivo nel secondo decennio del secolo XVII, pur lasciando una larvata possibilità che i quadri potessero essere del De Lione per le figure di lontana derivazione falconiana.

Ritornando alla tela del Rijksmuseum ci preme sottolineare il vigore plastico dei personaggi raffigurati ed il loro realismo, che collima con l'abituale repertorio di Andrea. In particolare il venditore posto sulla destra è realizzato con la veridicità di un ritratto al punto da richiamare il celebre quadro di Masaniello (tav. 60) oggi nel museo di San Martino. Riguardo al paesaggio esso si ispira alle ricerche del Dughet a Roma intorno al 1633 – 35, soprattutto al Paesaggio con figure e rocce del Cleveland museum of art.

Si tratta naturalmente, allo stato degli studi di mere ipotesi, suffragate più da una fertile fantasia che da dati concreti e su questa via scivolosa ed infida si è avviato lo stesso studioso francese che, nella recente mostra Ritorno al Barocco, nella sezione riservata alla natura morta ha presentato un pendant con Armature, tamburi e fucili (tav. 67 - 68) di collezione privata monagasca come autografo del De Lione.

“ La grande originalità di questa coppia di quadri sta nel fatto che uniscono in modo intelligente nature morte indipendenti e gruppi di oggetti che si possono vedere anche nel quadro Pirati con bottino. Si tratta dei medesimi trofei d'armi che passano da un'opera all'altra. In questo caso lo spirito della composizione non è assimilabile alle opere di Luca Forte o Aniello Ascione, ma piuttosto a quelle di Rosso Genovese o dei pittori di Anversa, quali Frans Snyders o Adrien van Utrecht”.

Parole che a nostro parere brancolano nel buio di un capitolo che deve ancora essere scritto con precisione.

Volendo rimanere nel campo dell'ipotesi di De Lione pittore di natura morta dobbiamo ricordare una scheda del Bologna che, nel 1986, ben prima delle aperture sull'argomento di Federico Zeri, nel pubblicare come autografo di Andrea una tela con strumenti, tappezzerie e spartiti musicali (tav. 69) in vendita presso la Galleria Lampronti di Roma, rammentava l'esistenza di due inedite (e lo sono ancora) Allegorie, una della pittura e l'altra della musica, nella fototeca della sovrintendenza napoletana (neg. 348/2102, 349/2103), che lo studioso riteneva potessero essere assegnate al pittore e dovevano a loro volta, per palpabili somiglianze, essere collegate ad altri tre dipinti di eguale mano e pari omogeneità di linguaggio: una già presso Sabatello a Roma, un'altra presso Algranti a Milano ed una terza presente sul mercato londinese.

In particolare le due Allegorie, quella della pittura con le arti connesse: disegno, scultura e oreficeria, sono ambientate in stanzoni abitati da figure sofisticatamente grechettiane, immerse tra tappeti, cuscini, argenti lavorati, libri di disegni e protomi scolpite, queste ultime molto simili a quelle presenti nel Martirio di San Bartolomeo di Ribera conservato a Stoccolma. Ma il più importante dettaglio è costituito dal panchetto dove siede la Pittura sul quale si leggono chiaramente le tre lettere intrecciate A D L, da sciogliere nelle iniziali di Andrea Di Lione, alla luce del carattere castiglionesco delle figure a cui echeggia la matrice genovese dei brani di natura morta, che richiamano i modi pittorici del Vassallo, oltre che del Grechetto. Brani che nelle parti con strumenti e partiture musicali non sono distanti da quelli che figurano nel celebre Bacchanale (tav. 51) già presso Matthiesen a Londra.

Vorremmo poi brevemente accennare ai Soldati romani con trombe (fig. 75) del museo di Malaga, un tempo attribuito al Falcone dal Perez Sanchez, espunto poi dal Causa, che era però incerto se assegnarlo al De Lione, ipotesi accolta dalla Novelli Radice o a Niccolò De Simone. Noi riteniamo più probabile questa seconda ipotesi. Segnaliamo poi un Martirio di san Sebastiano (fig. 76) della collezione Molinari Pradelli, dai marcati caratteri spadariani, attribuita al Nostro dal Sestieri nella sua monumentale monografia dedicata al Gargiulo.



Fig. 75

Vogliamo poi accennare ad un dipinto la cui autografia, per quanto la proposta attributiva venga da Brejon de Lavergnèe, indiscusso specialista del De Lione, ci lascia perplessi; si tratta di un Cristo morto adorato da un angelo (tav. 70) del museo Granet di Aix en Provançe, in passato assegnato al pittore francese Laurent de La Hyre.



Fig. 76

Lo studioso sottolinea quanto il quadro in esame sia ispirato dal Castiglione nella materia grumosa, nella ricchezza dell'impasto e nella tavolozza, con quel rosso tendente al ruggine della tunica dell'angelo; elementi che permettono di datare l'opera ad anni successivi al 1635.



Fig. 77

La Causa Picone nell'accettarne l'autografia, collega alla tela come probabile studio preparatorio un Nudo disteso (fig. 104), già nella collezione Ferrara Dentice.

Di recente Spinosa ha pubblicato nel suo repertorio sulla pittura napoletana seicentesca tre importanti inediti, che vanno ad infoltire il catalogo del De Lione.

Essi sono una Scena biblica con guerriero, pastori, armature ed armenti (fig. 77) transitata nel 2008 presso Sotheby's a New York, nella quale una figura a torso nudo, presa di spalle sembra chiedere ad un guerriero la direzione verso cui incamminarsi. La scena sullo sfondo presenta un

paesaggio reso con stesure cromatiche accurate come si riscontrano nelle opere più famose, mentre in basso un tamburo ed alcune armature lucenti costituiscono un notevole inserto di natura morta, che richiama quello presente nei Venditori ambulanti (fig. 74) del museo Mauritshuis all'Aja e parzialmente anche nei due pendant (tav. 67 – 68) di collezione monegasca.

La tela, collocabile alla metà degli anni Quaranta, trasuda l'ispirazione verso l'accesso pittorico delle composizioni di Giovan Benedetto Castiglione.

La Cacciata dei mercanti dal tempio (fig. 78), già presso Marco Voena a Milano, presenta precise affinità verso altri dipinti dell'artista, in particolare l'Ingresso di Cristo in Gerusalemme (fig. 46), il Tobia seppellisce i morti (tav. 58) ed il Trionfo di David (fig. 29), mentre per la figura femminile seduta posta sulla destra è stata utilizzata la stessa modella presente nel Diana si reca alla tomba di Endimione (fig. 39). Il referente è in questo lavoro il Poussin, specie per l'accentuato classicismo nella resa formale e per l'impaginazione dell'episodio in più piani paralleli con i personaggi in primo piano, mentre sullo sfondo giganteggiano un tempio con colonne e volte a botte e più arretrati alcuni edifici meno antichi con uno scorcio di paesaggio animato da pastori ed armenti al pascolo.

Infine segnaliamo una vera e propria rarità iconografica, almeno tra i pittori attivi a Napoli: un'Allegoria della medicina (fig. 79) nella quale un Sileno, nudo ed ubriaco, viene sottoposto ad un salasso sotto la supervisione dello stesso Eusculapio, il leggendario medico contraddistinto dal bastone intrecciato con un serpente, mentre la morte, raffigurata da uno scheletro, si allontana dalla scena.

Il De Lione in questa composizione databile dopo il 1650 si rifà, non solo a modelli derivati dal Poussin, ma riprende nella definizione dei protagonisti la lezione dello stesso Falcone.



Fig. 78



Fig. 79

Affreschi

La fama di Andrea De Lione è legata ai suoi quadri di battaglia e ai suoi dipinti raffiguranti scene bucoliche, per i quali è stato giustamente appellato come maestro, ma il settore delle decorazioni, anche se poco noto alla critica, non è trascurabile ed è oramai certo che fu a capo di una fiorente bottega, con numerosi collaboratori, i cui nomi ci vengono restituiti dai documenti (Nicola Milozzi, Antonio Airola, Giuseppe Leboffe, Domenico de Leone e Francesco Positano) e fu attivo, oltre che nel Palazzo Reale, dove alcuni scompartimenti tradizionalmente assegnati al Corenzio vanno trasferiti ad Andrea ed al fratello Onofrio (fig. 6 -7 - 80 - 81 - 82), nei principale edifici sacri della città da S. Maria la Nova a San Paolo Maggiore e nel Duomo, senza considerare i lavori in dimore private, segnalati dai pagamenti ed ancora tutti da identificare.



Fig. 80



Fig. 81

Il precario stato conservativo dei suoi affreschi rende difficile il compito degli studiosi, che faticano a riconoscere la sua pennellata, sulla quale il trascorrere del tempo e l'incuria degli uomini hanno infierito senza pietà ed incide anche la mancanza di una corposa monografia sulla monumentale opera di Belisario Corenzio, per oltre mezzo secolo ras incontrastato nelle committenze cittadine nel campo degli affreschi, a capo di una colossale macchina operativa con decine di collaboratori, ai quali delegava gran parte dell'esecuzione, senza che ancora gli specialisti siano in grado di discernere le differenti mani.

Nella chiesa di S. Maria la Nova vi sono numerosi affreschi che possono essere assegnati ad Andrea, spesso in collaborazione col fratello Onofrio.

Partiamo dal ventaglio e dal sott'arco della cappellone di San Giacomo della Marca, dove sono presenti una serie di decorazioni con episodi della vita del santo, eseguite quando era ancora semplicemente beato. Si tratta di tre



Fig. 82

Nella cappella Spiriti, dedicata a S. Erasmo le pareti e la volta sono affrescate secondo il Galante da Andrea, attribuzione respinta dalla Novelli Radice in particolare, si possono osservare una Gloria del Santo (tav. 71) e, anche se molto rovinati, due Episodi della vita di S. Erasmo.

Nella cappella di S. Antonio le fonti assegnano gli affreschi ad Onofrio, aiutato dal fratello, ma la critica più avvertita, nel confermarli i quattro riquadri della volta, identifica nel Miracolo della mula (fig. 85) e nel Santo riattacca il piede ad un ragazzo (fig. 86 – tav. 72), posti nei laterali, una qualità più alta ed una sensibilità del tutto diversa, che fanno propendere per una paternità di Andrea.

Il chiostro piccolo, accessibile anche dall'interno della chiesa, è interamente affrescato con Episodi della vita di San Giacomo della Marca, attribuiti tradizionalmente, a partire dal Celano, a Simone Papa, una figura misteriosa corrispondente a tre diverse personalità, che compaiono sulla scena nel corso di circa un secolo. In particolare il pittore seicentesco è attivo dal 1614 al 1633, anno della sua morte, e difficilmente può essere l'autore del ciclo, il quale mette in mostra esperienze maturate nel corso del quarto decennio.

La Novelli Radice ha proposto di attribuire le diciannove lunette ad Andrea De Lione con un'ampia partecipazione della sua bottega, per il livello discontinuo nella qualità delle decorazioni, delle quali meno della metà sono ancora leggibili, mentre undici sono state completamente ridipinte, ad eccezione dello sfondo, che si è salvato in alcuni riquadri.

Il San Giacomo converte un assassino presenta sullo sfondo un brano di paesaggio che ci ri-

scene nel ventaglio, attualmente illeggibili e da tre nell'arco sopra l'altare maggiore: un San Giacomo richiama in vita un fanciullo (fig. 83), un San Giacomo libera gli ossessi (indecifrabile) e la Vergine salva san Giacomo dal pugnale di un assassino (fig. 84).

La cappella fu completata nel 1646, una data troppo inoltrata per ipotizzare un apprendistato diretto del De Lione presso il Caracciolo, nonostante negli affreschi, come ampiamente sottolineato dalla Novelli Radice, si possono leggere tangibilmente i segni della lezione del Battistello.



Fig. 83



Fig. 84

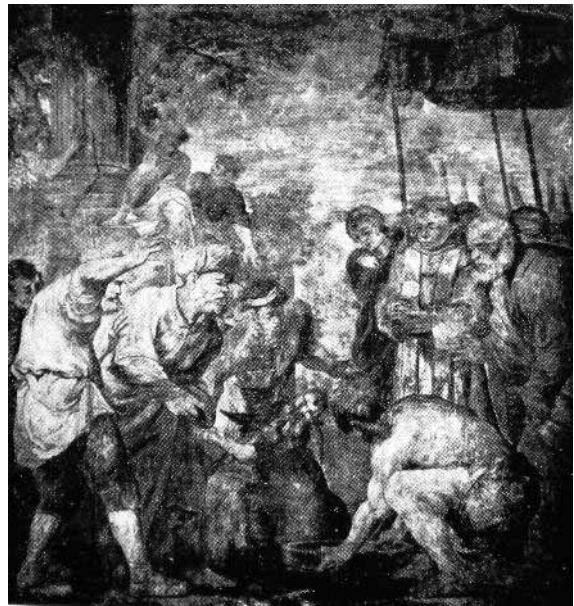


Fig. 85

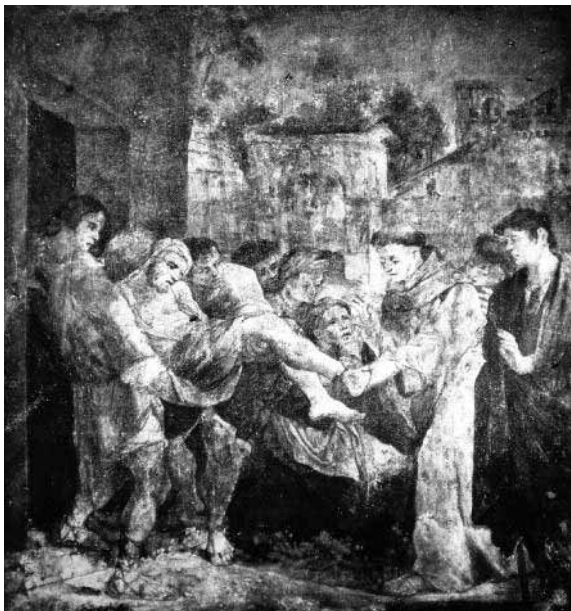


Fig. 86



Fig. 87

corda le esperienze bucoliche dell'artista, mentre la lunetta raffigurante il Santo che mostra il calice col sangue al cardinale della Rovere (fig. 87 – tav. 73) richiama un altro genere frequentato da Andrea, quello della battaglia con la carneficina in atto sulla destra della composizione degli oppositori del frate il cui sangue viene mostrato con orgoglio. Colpisce la somiglianza dello scarno viso del santo con quello identico che compare nel Miracolo di un fanciullo richiamato in vita (fig. 83).

Le due lunette con San Giacomo riceve dal papa le credenziali (fig. 88) e il Santo impone il silenzio alle rane (fig. 89), sono le meglio conservate e permettono di apprezzare, come ha sottolineato la Novelli Radice, l'interesse del De Lione, non solo verso il Poussin, ma anche ver-



Fig. 88



Fig. 89

so altri artisti francesi presenti in quegli anni a Roma come il Dughet, il Bourdon e soprattutto il Mellin.

Il San Giacomo riceve gli ultimi conforti religiosi (fig. 90 – tav. 74) richiama alcuni volti presenti negli affreschi della cappella Galeota del duomo, mentre altre lunette che raffigurano scene della vita del santo (tav. 75 – 76 – 77 – 78 – 79), pur nell'intensa atmosfera lionese, proporrebbero, se non si vuole pensare ad un'ulteriore sfaccettatura dei modi espressivi di Andrea, la presenza di un collaboratore di bottega, dotato di una grafia più lineare e semplificata. Fa eccezione la Deposizione (tav. 80) posta sulla facciata interna dell'arco d'ingresso del chiostro

che, per quanto guasta, trapela una qualità più alta.

Gli affreschi conservati nella chiesa di S. Maria di Monteverginella richiamano lo stile delle decorazioni della cappella di S. Antonio in S. Maria la Nova. Essi sono situati sulle pareti laterali della quarta cappella a sinistra e si proclamano con evidenza opera certa dell'artista al di là della firma posta su uno dei due.

Raffigurano a destra il Martirio di San Bartolomeo (fig. 91 - tav. 81), firmato LEO. F. in basso al centro ed a sinistra San Francesco riceve le stimmate (fig. 92 - tav. 82) e versano purtroppo in precario stato di conservazione.

Anche le lunette sovrastanti con storie della vita di san Guglielmo ed un tondo nella cupola



Fig. 90

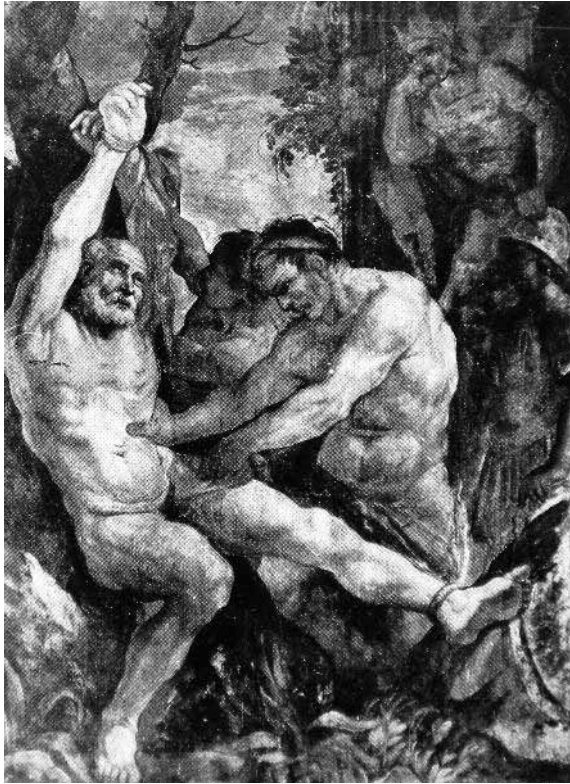


Fig. 91



Fig. 92

con Gloria del santo, non più giudicabili erano probabilmente opera di Andrea, come pure, sempre nella volta, il Santo circondato da figure oranti e la scena della sua morte.

Nel Martirio di San Bartolomeo la possanza delle membra in spasmodica tensione richiama a viva voce gli studi di nudo conservati a Capodimonte (fig. 97 - 98) ed al Louvre (fig. 100), capisaldi nel corpus grafico dell'artista ed i personaggi in primo piano sulla sinistra nel S. Antonio riattacca un piede ad un ragazzo (fig. 86) eseguito in collaborazione con Onofrio nella chiesa di S. Maria la Nova.

Nel San Francesco riceve le stimmate "il protagonista inginocchiato e la roccia alle sue spalle si stagliano su una luminosa lontananza entro un'impaginazione concepita in degradante successione di piani" (Novelli Radice).

La data di esecuzione delle decorazioni potrebbe essere il 1641, data ricordata su una lapide nel pavimento coincidente ad un cambio di proprietà della cappella.

Sempre nella chiesa di Monteverginella nella quinta cappella dedicata a San Guglielmo sono presenti due affreschi dedicati al santo che secondo Brejon de Lavergnèe possono appartenere al de Lione in un momento avanzato della sua produzione, mentre il Leone de Castris li collega allo stile bizzarro e violento di Simone Papa e li data intorno al secondo, terzo decennio del Seicento.

Essi raffigurano un Miracolo di San Guglielmo (fig. 93 - tav. 83), forse la restituzione della voce ad una muta e la Morte del santo (tav. 84) .

Tali lavori si rapportano ad alcuni dipinti certi del pittore, in particolare ad un Cristo e l'adultera (fig. 30), datato 1667, del quale l'affresco riporta identica una porzione del colonnato, mentre le figure mostrano palpabili analogie con quelle presenti nella tela del De Lione con-



Fig. 93

servata presso la galleria dell'Università di Notre Dame negli Stati Uniti raffigurante la Guarigione di un ossesso (fig. 69).

L'altro affresco con la Morte di San Guglielmo è dominato da stereotipate masse muscolari realizzate senza impegno forse da parte di un collaboratore della bottega.

Complessa è la vicenda collegata agli otto affreschi con scene della vita di San Gaetano siti tra i finestroni della navata nella chiesa di San Paolo Maggiore, eseguiti nel 1661, nonostante l'abbondanza di notizie delle fonti dal Celano al De Dominici, dal Sigismondo al Dalbono, la messe di documenti di pagamento reperiti negli archivi e la folta bibliografia sull'argomento ricca di decine di titoli (per un elenco esaustivo degli autori che si sono interessati alla questione consulta la nota 68 dell'articolo di Anna K. Tuck Scala ed Ida Mauro: *Tracing the success of Andrea Vaccaro's paintings in Spain* in *Ricerche sul '600 napoletano* - 2009).

I padri Teatini erano stati sconsigliati da Luca Giordano ad affidare al Vaccaro l'impresa decorative,

ma l'anziano maestro voleva cimentarsi in una tecnica per lui inconsueta e per prudenza decise di associarsi al De Lione, che aveva una lunga pratica nel settore maturata nell'officina del Corenzio. "Da costui dunque fece capo il Vaccaro, acciòché la pratica gli mostrasse di adoperare i colori sulla tonaca fresca, e con la calce, e quegli volentieri gli mostrò le mescolanze, e la maniera di servirsene, onde si diede da ambedue principio all'opera, giacché toccava al giovane di operare per insegnare al vecchio" (De Dominici).

Il pittore allestì dieci modelletti da sottoporre al giudizio dei committenti, oggi conservati in Spagna, parte al Prado (tav. 85) e parte nel Palazzo Reale di Madrid (tav. 86). Ne furono approvati otto, che rappresentavano i momenti più salienti della vita del Santo, da trasferire ad affresco e questa circostanza limita completamente ogni scelta iconografica diversa da parte del De Lione.

Questi modelletti sono rimasti a Napoli per molti anni e solo ai primi del Settecento li troviamo citati in un inventario dei quadri presenti all'Alcazar compilato dopo la morte di Carlo II avvenuta il 1700, mentre non apparivano in un precedente inventario stilato nel 1686.

Gli episodi rappresentati sono partendo dal lato sinistro: San Gaetano riceve il Bambino nelle braccia, San Gaetano aggredito durante il sacco di Roma, Morte del Santo, dal lato destro: San Gaetano rifiuta le ricchezze, Clemente VII approva la Regola, San Gaetano compone la regola, mentre guardando la porta d'ingresso a sinistra vi è San Gaetano riceve elemosine e a destra San Gaetano appare ai bisognosi.

I modelletti sono ripresi quasi alla lettera, ad eccezione di alcuni, nei quali pur rispettando le forme del Vaccaro, colori più ariosi sostituiscono l'usuale grigio cromatismo. Il pennello del

De Lione si svela “nell’uso di certe tinte, quali il verde sbiadito della corazza dello scherano nell’Aggressione del Santo (fig. 94), il rosa pallido del cielo nello stesso riparto e la presenza degli stessi toni nelle altre storie” (De Vito).

In complesso il ciclo mostra un livello qualitativo modesto, alternando brani accettabili ad altri più trasandati, per l’inesperienza in questo campo del Vaccaro e per la comprensibile prevaricazione esercitata sul più giovane consulente, al quale non si può certamente attribuire la completa paternità dell’opera, a cui probabilmente hanno messo mano anche altri collaboratori, tra i quali, oltre a Domenico de Leone e Francesco Positano, a voler credere ad una girata

su una polizza, anche il figlio del Vaccaro, Nicola.

I documenti (vedi regesto) indicano i tempi di realizzazione tra l’agosto del 1660 ed il marzo dell’anno successivo con il saldo al Vaccaro dei 1200 ducati pattuiti, mentre nel mese di febbraio il De Lione riceve dal più anziano collega 200 ducati attraverso lo stesso Banco della Pietà. Ed in seguito altri cento ducati il 5 aprile due giorni dopo la chiusura dei conti.

Il De Dominici con il suo occhio straordinario rileva la discontinuità stilistica della decorazione e nel parlare di un estremo atto di vanità del Vaccaro, propone due differenti versioni. Nella prima riferisce che il pittore “quel lavoro prendesse a fare per compiacere Andrea di Leone che vi concorreva ”nella seconda che, convocato dai padri Teatini per un consiglio sull’artista da scegliere (e tra i concorrenti vi era anche Luca Giordano) “proferiva loro l’opera sua”. “Ponderato avendo la grandezza e l’importanza di quel lavoro, e misuratolo col proprio interesse e coll’amor proprio, si lusingò, che a fresco gli avessero a riuscire quelle pitture, come

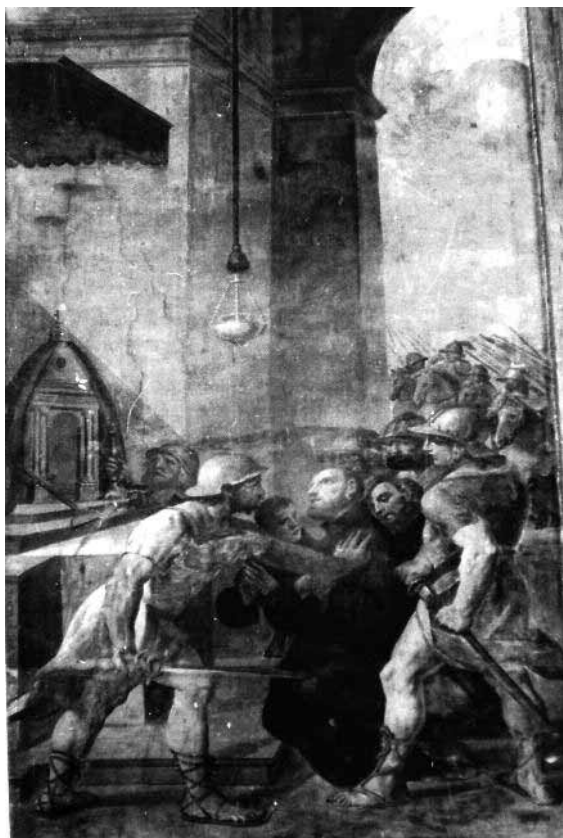


Fig. 94

felicemente le altre gli erano ad olio riuscite... mentrechè non aveva mai dipinto in fresco, né la minima pratica di tal modo di colorire... in somma l’opera fu continuata e finita di quel carattere che ai nostri giorni la veggiamo: cioè a dire indegna a dirsi di Andrea Vaccaro”.

In precedenza altre fonti, quasi coeve all’esecuzione, avevano assegnato i lavori al solo Vaccaro, come il padre Vincenzo d’Onofrio, sotto lo pseudonimo di Fuidoro ed il de Lellis, mentre il Celano scriveva, in epoca successiva: “Li quadri similmente a fresco, che stanno tra le finestre, sono stati coloriti da Andrea de Lione colle macchie, o sbozzi fatti da Andrea Vaccaro, ma non si vedono punto riusciti come le macchie, che erano molto belle”.

Gli affreschi nella cappella Galeota, situata a destra dell’altare maggiore nel Duomo occupano tutto il secondo ordine ed in sei scomparti gotici essi raffigurano dalla destra dello spettatore: il duca Sergio II, il nipote di S. Attanasio che dilapida la sacra suppellettile, il Santo che fonda l’ospedale di S. Andrea, S. Attanasio che riscatta i prigionieri e viene messo in carcere,

S. Atanasio che, divinamente ispirato, non beve il veleno propinatogli (fig. 95).

Il Galante riferisce che l'artista restaura precedenti affreschi eseguiti nel 1414 da Angelo Franco, discepolo di Colantonio del Fiore, ma non si è finora accertata alcuna presenza di decorazioni più antiche sottostanti, non solo, come ebbe già a sottolineare la Novelli Radice, la presenza in bella vista della firma e l'impostazione moderna delle scene, barocca con reminiscenze poussiniane castiglionesche, come ben si evidenzia in alcuni particolari (tav. 87), nella quale si riconosce lo stile del De Leone, esclude senza dubbio l'ipotesi di un restauro. Il Galante avrà riportato un'antica tradizione orale insostenibile, perché "quale incontro poteva esserci tra una decorazione di età tardo gotica ed una di età barocca, che non fosse un totale rifacimento, del tutto indifferente alle tracce del passato".

Nella scena che raffigura S. Atanasio che fonda l'ospedale di S. Andrea è visibile la scritta "Andrea De Leone fecit anno 1677", mentre una polizza scoperta dal Rizzo conferma la paternità delle decorazioni e da questo documento la Notari ha reperito gli altri pagamenti, riuscendo così a definire i limiti cronologici nell'esecuzione dei lavori ed il nome di alcuni collaboratori della sua bottega, a dimostrazione dell'esistenza, anche dopo la morte del fratello Onofrio di una florida officina facente capo al De Leone e specializzata nel ricco mercato degli affreschi. Queste polizze hanno inoltre dimostrato che la collaborazione fra il pittore ed il Galeota durò a lungo, cominciando due anni prima dei lavori nella cappella, fino alla morte del nobile avvenuta il 16 giugno del 1680.

A completamento di questo capitolo è necessario accennare all'esistenza, certa, di una officina del De Leone specializzata nel campo dell'affresco, ipotesi già avanzata dalla Novelli Radice nel suo pionieristico articolo sull'argomento: Andrea De Leone frescante ed ipotesi sulla sua bottega, pubblicato su Napoli nobilissima nel 1988, al quale abbiamo generosamente attinto.

I documenti ci stanno lentamente restituendo il nome dei suoi oscuri collaboratori ed il progresso degli studi ci permetterà di attribuire altri lavori, generalmente etichettati come scuola



Fig. 95

del Corenzio, a questa bottega, che, anche dopo la morte di Onofrio, ha continuato a rispondere alle esigenze di una committenza molto ampia, costretta dopo la peste a rivolgersi ai pochi artisti rimasti attivi in città e tra questi al De Lione, il quale, come ci confermano le polizze di pagamento, continuò a lavorare fino a tarda età.

Un esempio della laboriosità di questa bottega lo possiamo rintracciare nella terza cappella sinistra nella chiesa di S. Maria della Salute, dove stucchi del Seicento incorniciano affreschi di un pittore del primo Seicento raffiguranti S. Alessio si congeda dalla sposa (tav. 88), a sinistra, completamente ridipinta e perciò ingiudicabile e il Compianto su S. Alessio morto (fig. 96 - tav. 89), a destra, interessanti per la descrizione di interni e di costumi del tempo. In passato vi erano altri tre riquadri (tav. 90) nella volta, purtroppo andati in rovina.



Fig. 96

Nel Compianto si possono identificare elementi dello stile del nostro artista, anche se eseguiti dalla mano meno esperta di un collaboratore, dalla figura inginocchiata sull'estrema destra, che ricorda quella analoga presente nel San Giacomo che richiama in vita un fanciullo (fig. 83) in S. Maria la Nova, la testa della donna piangente sulla destra, identica a quella della principessa del San Giorgio ed il drago (fig. 27) di una collezione privata fiorentina ed infine i personaggi in primo piano col colletto bianco, che richiamano a viva voce le esili figurine delle Storie di San Francesco nella volta della cappella omonima in S. Maria la Nova.

La grafica

Il capitolo dedicato alla grafica, a differenza degli altri, densi e corposi, deve considerarsi semplicemente come un'ipotesi di lavoro, perché sull'argomento vi è grande incertezza e molti dei fogli che presenteremo sono di autografia incerta.

Alla figura del maestro Falcone va strettamente riferita quella di Andrea De Lione, interessato alla grafica nella stessa ottica ed a sua volta possessore, come si evince dal suo testamento, di numerosi disegni dei suoi colleghi.

“La linea di demarcazione tra gli elaborati grafici del Falcone e del De Lione si presenta più evidente e sensibile negli studi per i dipinti, mentre invece diventa impercettibile nelle accademie di nudo” (Causa Picone).

Tale sottile distinguo non è stato ancora affrontato dalla critica anche se si può affermare che i disegni del Falcone sono più dinamici ed impregnati di vigore naturalistico, mentre il De Lione appare più compendiario e con un'eco più flebile.

A distinguere i due artisti ci aiutano le immancabili dichiarazioni del De Dominicis che del De Lione riferisce «fu molto studioso del disegno, e massimamente del nudo. E infatti vanno a torno molte sue accademie assai ben disegnate, come altresì molte teste, e parti del corpo, a somiglianza del maestro (Falcone) che simil faceva». A conferma di queste parole, nel museo di Capodimonte sono conservate due splendide sanguigne rappresentanti ben dotati nudi virili, firmate, ed illustrate dal Blunt già prima dell'ultima guerra (fig. 97 - 98).

Il ductus grafico del De Lione si basa su “un contorno netto con angoli ben delineati e sulle linee che spiccano dalle figure e le ombre rese col tratteggio di segni paralleli” (Newcome Schleier). La resa dell'immagine è immediata, mentre il movimento è esplicito con contorni appena accennati ed ombreggiature che definiscono le forme.

Tra i disegni attribuibili con certezza al De Lione vi sono le varie versioni del Tobia seppelisce i morti conservate a Londra presso il Victoria and Albert museum (fig. 53) ed a Berlino nel Kupferstichkabinett (fig. 54), oltre ad una terza redazione già nella Galleria Crocker.

La prima è lo studio preparatorio per il dipinto del Metropolitan di New York (tav. 58) con il gruppo funebre al centro, in primo piano, mentre in alto alcuni spettatori osservano la scena.

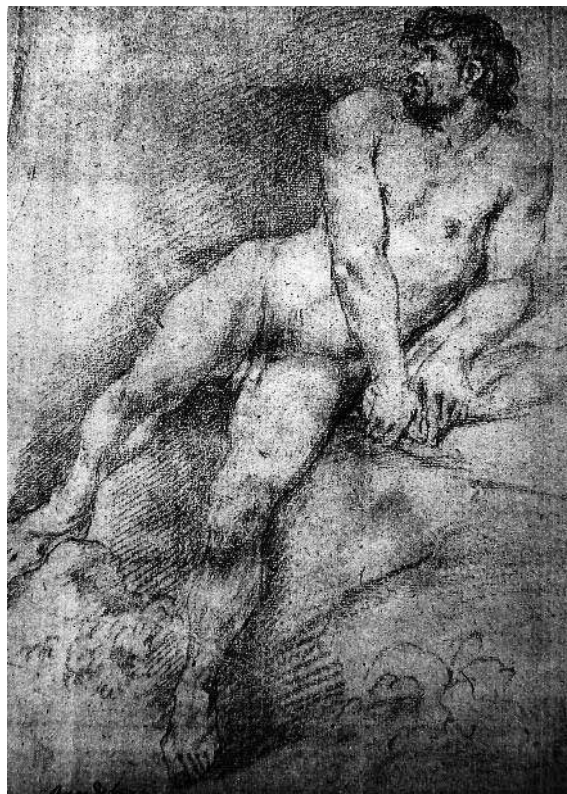


Fig. 97



Fig. 98

La figura inginocchiata in basso è un prelievo da Poussin e ricompare anche in numerosi disegni del Castiglione.

Il secondo studio, conservato in Germania, è meno completo e raffigura Tobia sulla destra con altre figure sulla sinistra e sullo sfondo si intravedono rovine architettoniche; il personaggio inginocchiato è stato sostituito da due personaggi impegnati nel seppellimento di un cadavere.

In questo foglio si possono individuare le caratteristiche della grafia del De Lione, che costituiscono un ulteriore arricchimento dello stile del suo maestro Falcone e tale linguaggio possiamo riscontrarlo anche in un altro pastello sullo stesso soggetto con alcune varianti. Questo disegno, già presso Crocker, si sviluppa in verticale e la spigolosità dei profili a pastello si lega con i netti e taglienti contorni a penna.

Il Trionfo romano con elefanti in un circo (tav. 91), del Louvre, presentato alla recente mostra Ritorno al Barocco, costituisce un'importante aggiunta al corpus del De Lione e costitui-

sce uno degli studi preparatori per la celebre tela (tav. 61) conservata al Prado.

Il foglio, prima di essere correttamente attribuito dalla Newcome Schleier, era ritenuto del Castiglione. Esso costituisce lo studio preliminare di un particolare e rispetto al dipinto presenta numerose varianti, a differenza di un altro disegno (fig. 99) eseguito a penna ed esitato presso Sotheby's a Londra nel 1976, già nella collezione Bathorne Hardy, dove era creduto di Rubens, il quale è molto vicino alla redazione finale.

Una serie di disegni attribuibili al De Lione è stata di recente pubblicata dalla Farina e tra questi un Putto mingens (fig. 41) conservato nella Biblioteca Nazionale di Madrid in un album, una volta di proprietà del marchese del Carpio, don Gaspar De Haro y Guzman, viceré di Napoli dal 1682 al 1687, dove si trovano molti fogli di Aniello Falcone. Sul retro si legge l'attribuzione al nostro Andrea con la calligrafia di padre Sebastiano Resta, il quale fu più volte in contatto con l'artista per l'acquisto di fogli per la collezione del viceré e del quale scrisse una breve biografia ag-



Fig. 99



Fig. 100

giunta all' *Editio princeps* dell' *Abcedario* di Pellegrino Antonio Orlandi, nella quale si parla di numerose transazioni commerciali intercorse tra i due.

Il Putto si ispira al collega *pissatore* presente negli *Andrii* di Tiziano (tav. 49) e ritorna nel *Baccanale* (tav. 51) già Matthiesen, del quale esiste uno specifico studio (fig. 42) preparatorio presso l'Istituto di Cultura Olandese di Parigi ed un secondo (fig. 43), più generico, presso il Musée des beaux arts di Orleans.

In particolare il primo studio, firmato in basso a sinistra, si caratterizza per una linea marcata, spezzata ed angolosa, con delicati passaggi di luce ottenuti sfumando il colore e sfruttando il bianco della carta, tutti stilemi riscontrabili nel linguaggio grafico del Ribera e del Falcone.

Il disegno in esame presenta secondo la Farina palpabili affinità, essendo condotto col medesimo mezzo del gesso rosso, a due Studi di nudo (fig. 97 - 98) conservati nel museo di Capodimonte, databili intorno alla metà degli anni Trenta, all'epoca in cui il Falcone organizzava a

casa sua delle riunioni per gli allievi della sua bottega, nelle quali si approfondiva con l'utilizzo di modelli la rappresentazione del nudo.

Infatti nei disegni conservati a Napoli, per quanto ispirati ad un ideale figurativo di stampo lanfranchiano, "la delicatezza del segno, i contorni a tratti ripassati, l'ampio utilizzo della carta quale mezzo coloristico e le ombre rese con un sistema di linee parallele in diagonale" (Farina) sono affini a quelli presenti nel foglio parigino.

Tali disegni permettono, come già suggerì la Novelli Radice, di restituire al De Lione anche lo Studio di nudo (fig. 100) del Louvre, per il quale sembra sia stato utilizzato lo stesso modello dalla grande mano e probabilmente anche lo Studio di figura (fig. 101) del Gabinetto dei disegni e delle stampe di Napoli segnato da una firma del Castiglione.

Un'ulteriore conferma dell'attribuzione al De Lione del putto mingens è data da un Riposo di



Fig. 101

Ercole (fig. 102) conservato nel Gabinetto dei disegni degli Uffizi attribuito a Salvator Rosa, ma certamente di Andrea in base alla scritta sul basso riconducibile alla calligrafia dell'oratoriano Resta.

Al Bacchanale già Matthiesen, come abbiamo già accennato, è stato di recente collegato un altro foglio (fig. 43) conservato nel museo di Orleans recante un'antica attribuzione al Castiglione, ma con ogni probabilità opera del De Lione. Le due composizioni presentano alcune soluzioni simili quali l'erma posta alle spalle di una coppia intenta ad amoreggiare e l'anfora posta sul lato destro. Il disegno, realizzato con un fitto tratteggio orizzontale, in alcuni momenti curvo e spigoloso, richiama anche lo studio preparatorio del Tobia seppellisce i morti (fig. 53) del Victoria and Albert museum, nel quale possono apprezzarsi l'identica stilizzazione dei lineamenti facciali attraverso una linea tremula frequentemente interrotta.

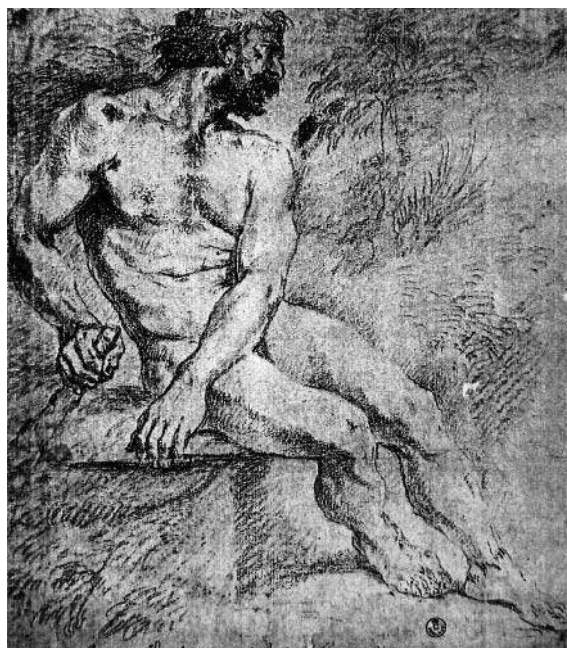


Fig. 102

La Scena di vita dell'antica Roma (fig. 103), a lungo attribuita a Valerio Castello, evidenzia una vivacità nel delineare le figure con un tratto leggero e con zone di ombreggiatura che definiscono le forme e danno l'idea del movimento.



Fig. 103

I paragoni più cogenti verso altri disegni dell'artista possono instaurarsi con il Tobia seppellisce i morti della Galleria Crocker e con i due noti studi di nudo del museo di Capodimonte.

L'episodio raffigurato, nonostante la maniera compendiaria e poco definita delle figure, sembra evidenziare due personaggi che attaccano un gruppo di gladiatori mentre sono a tavola per il pranzo e come questi ultimi siano costretti ad alzarsi per difendersi, un soggetto del quale non ci è pervenuto il dipinto e che richiama la celebre tela del Lanfranco: Gladiatori romani che combattono ad un banchetto, conservata al Prado, alla quale probabilmente il De Lione si è ispirato per la sua composizione.

Il Nudo disteso (fig. 104), già nella collezione Ferrara Dentice è stato a lungo riferito al Giordano, fino a quando la Causa Picone non vi ha letto una nervosità nel tratto ed un tocco di naturalismo nella prospettiva raccorciata del corpo, che fa pensare ad un pittore più antico: il Falcone o il De Lione e tra i due ha preferito l'allievo al maestro, suggestionata dagli affreschi

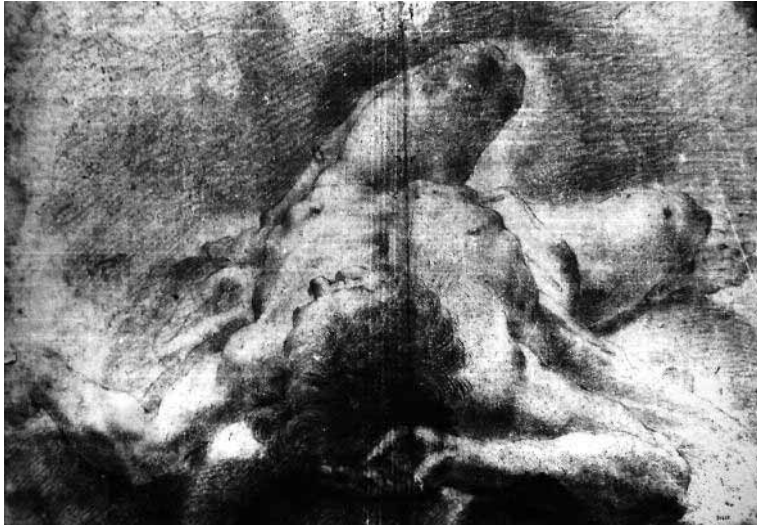


Fig. 104

della chiesa dei SS. Severino e Sossio e da un particolare anatomico presente nel Tobia che seppellisce i morti (tav. 58) del Metropolitan, che compare anche nel disegno preparatorio (fig. 53) conservato presso il Victoria and Albert Museum di Londra.

Ha consigliato il raffronto anche con il Cristo (tav. 70) del museo Granet e con il Sileno ebbro del Baccanale (tav. 51), già Matthiensen, ritenendo che lo studio in questione possa, con minime varianti, essere utilizzato

come figura di repertorio.

La studiosa ha viceversa ritenuto di attribuire al Falcone un Mercurio (fig. 105) ed uno Studio di nudo virile seduto (fig. 106), precedentemente assegnati al De Leone, sulla scorta di una scritta sul retro dei due fogli.

Il primo disegno, molto bello, è stato utilizzato per la copertina del catalogo dei disegni conservati al museo di San Martino provenienti dalla raccolta Ferrara Dentice e richiama la Testa di guerriero con elmo, preparatoria agli affreschi per la chiesa di San Paolo Maggiore, mentre per il secondo la Causa Picone ha sottolineato le difficoltà, anche per gli occhi più esperti, di distinguere i due artisti, considerando il più insistito e plastico naturalismo del Falcone a confronto con il linguaggio più mosso, atmosferico e compendiario del De Leone, nel complesso più sfiocato e flebile.

Alla fine ha scelto come autore l'Oracolo, sensibile alla lezione michelangelolesca nel tornire le forme con più moderna sensibilità, marcando ed accentuando le ombre.



Fig. 105

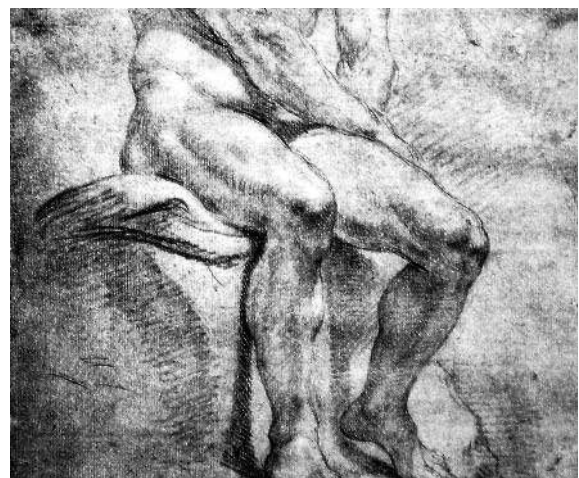


Fig. 106



Fig. 107

sapientemente accostati ruderi architettonici e piante; natura morta e natura viva, dalle foglie d'acanto rigidamente scolpite sul capitello alle vibranti foglie mosse dal vento del vicino cespuglio, una cultura che inseriva reperti dell'antichità classica al fianco di puntigliose rappresentazioni del mondo vegetale.

Concludiamo accettando la proposta della Novelli Radice di collocare nel catalogo del De Lione il Martirio di un santo (fig. 108) del Metropolitan di New York, precedentemente assegnato al Falcone, per la tecnica di esecuzione identica alle due accademie di nudo di Capodimonte e per il segno grafico che richiama alcuni affreschi della chiesa di S. Maria la Nova.

Un'ipotesi per Andrea De Lione, o quanto meno per un pittore napoletano attivo alla metà del Seicento ed influenzato dall'arte del Grechetto, può essere avanzata per la sanguigna raffigurante Frammenti di capitello corinzio e cespo di acanto (fig. 107), la quale, per l'accuratezza del dettaglio deve certamente essere considerata un disegno preparatorio per un dipinto.

In essa sono

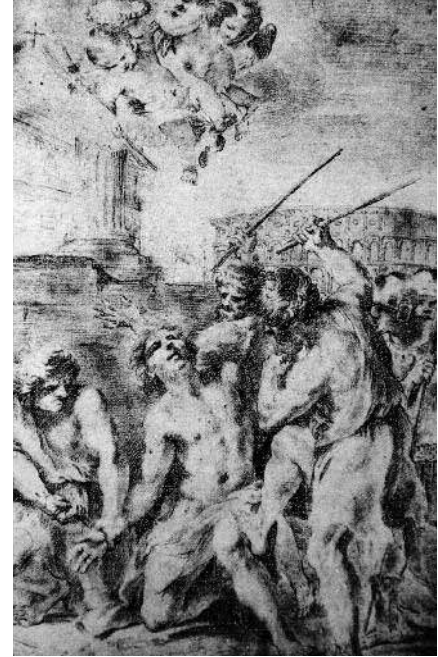


Fig. 108

Documenti

A.S.N., Fondo notarile, scheda 1185, prot. 11 del 12 dicembre 1656

Decreto di preambolo emesso dal Tribunale della Vicaria con il quale Antonio Falcone certificò la sua qualità di erede del defunto Aniello.

Banco dei Poveri – giornale copia polizze matr. 335. Partita di 40 ducati del 10 dicembre 1657

Alla Congregazione della venerazione del Santissimo sacramento del Gesù D. 40. E per essa a padre Giuseppe Blanditio prefetto della Casa professa del Gesù per l'elemosina della festa si farà per S. Francesco Xaverio. E per esso a Andrea de Lione et Onofrio Marino pittori a compimento di D. 550 per la pittura dell'affacciata della chiesa della Casa Professa della Compagnia di Gesù di Napoli nella festa di S. Francesco Xaverio, atteso l'altri l'hanno ricevuti contanti, come per istrumento per notar Silverio Tonelli.

Banco della Pietà – giornale copia polizze matr. 503, partita di 200 ducati estinta il 19 agosto 1660

A don Carlo de Palma D. 200. E per lui ad Andrea Vaccaro, pittore, disse pagargli di denari della Casa di San Paolo Maggiore di Napoli, d'ordine del padre Reverendo Angelo Pistacchio preposito, e sono in conto di D. 1200 prezzo intiero stabilito per convenzione e patto fra loro, pur che il detto Andrea debbia dipingere l'otto quadri grandi e le quattro quinte degli archi sopra il cornicione della loro chiesa di San Paolo quelle Istorie che li saranno assignate e darle finite a soddisfazione di detto padre preposito per quaresima dell'anno prossimo venturo 1661.

Banco della Pietà – giornale copia polizze matr. 507, partita di 20 ducati estinta il 10 gennaio 1661

Ad Andrea Vaccaro ducati 20 e per lui a Nicola Vaccaro per altri tanti.

Banco della Pietà – giornale copia polizze matr. 511, partita di 200 ducati estinta il 19 febbraio 1661

Ad Andrea Vaccaro ducati 200 e per lui ad Andrea de Lione per altri tanti.

Banco della Pietà – giornale copia polizze matr. 508, partita di 100 ducati estinta il 5 aprile 1661

Ad Andrea Vaccaro ducati cento e per lui ad Andrea de Leone per altri tanti e per lui a Domenico de Leone per altri tanti e per lui a Francesco Positano per altri tanti.

Banco della Pietà – giornale copia polizze matr. 512, partita di 200 ducati estinta il 7 aprile 1661

Al padre D. Angelo Pistacchio Preposito della Casa di S. Paolo ducati duecento, e per lui ad Andrea Vaccaro a compimento di ducati 1200 che l'altri ducati 1000 l'ha ricevuti in contanti, et parte per l'istesso nostro banco, et tutti esserno per saldo, et final pagamento de otto quadri, et quattro quinte di pittura a fresco fatti nella chiesa di S. Paolo, sopra il cornicione, et con detto pagamento si dichiara pienamente soddisfatto. Ducati 200.

Banco della Pietà – giornale copia polizze matr. 675. Partita di 3 ducati del 9 aprile 1674

Al reggente Galeota D. 3. E per lui a compimento di D. 6 a Luca Passaro che l'altri li ha ricevuti per mano di Andrea de Lione. E sono per tre tele da pintare per quattro quadri da farsi l'uno dal medesimo Andrea de Lione e due da Luca Giordano.

Banco della Pietà – filza m. 3250, partita di 25 ducati estinta il 22 settembre 1674

Allo Spett. Reggente Giacomo Capece Galeota e per me li suddetti D. venticinque li pagherete al Signor Andrea de Leone per prezzo d'un quadro che ha tenuto pensiero di farmi e una copia d'un altro quadro fattami da lui.

Banco della Pietà - Giornale copia polizze matr. 689, partita di 12 ducati estinta il 22 gennaio 1675

Ad andrea de lione d. dodici e per lui ad antonio falcone a compimento di d. 20 atteso l'altri D. 8 detto Antonio l'ha da lui ricevuti contanti; et detti D. 20 li paga per la metà delli D. 40 da esso ricuperati da Andrea falcone li quale ce lipaga con girata per altritanti per il Banco dello Spirito santo sotto li nove di febbraio 1673; et perché nell'Istromento di transazione in vita tra lui et detto antonio rogato il 13 febbraio 1669 per mano di notaro Giuseppe Montefusco di Napoli fra l'altri patti in quello convenuti fu che li dovesse proseguire la lite criminal iter o' vero operi similmente contro li occupatori delli restanti mobili etiam rimasti dopo la morte della qm. Candida Falcone nella sua casa et di quello che si fusse recuperato deductis prius expensis da farsi da lui si dovesse dividere per una metà a beneficio suo e l'altra metà in beneficio del detto Antonio et poi non s'è proseguita la lite per alcuni degni rispetti, ma dal detto Andrea Falcone, buonamente et con girata per altritanti, come sopra se li pagarno li detti D. per detto banco, perciò esso ne paga al detto antonio li detti D. venti per la detta metà che li spetta in virtù di detto patto, et del presente pagamento se ne debbia fare notamento

nella margine del detto patto del detto istrumento di transazione. Però li detti D. 12 li pagassimo al detto Antonio liberi et espliciti, et si contenta detto Andrea de Leone, che del presente pagamento non se ne debbia fare notamento nella detta margine. In piè firma di detto Antonio Falcone.

Banco della Pietà - Giornale copia polizze matr. 700, partita di 14 ducati estinta il 5 ottobre 1675

Al signor Reggente Giacomo Capece Galeota D. quattordici e per lui ad Andrea de Leone per prezzo di due quadretti sopra tavola con l'Image de S. Giuseppe al tempio che ha compiuto per servitio suo.

Banco della Pietà – giornale copia polizze matr. 714, partita di 50 ducati estinta il 22 ottobre 1676

Al Signor Reggente Galeota D. cinquanta a per lui a don andrea de Lione a conto della pittura facienda nella sua cappella della famiglia Galeota dentro la Chiesa arcivescovile di Napoli a mano dritta dell'altare maggiore.

Banco della Pietà - Giornale copia polizze matr. 696, partita di 30 ducati estinta il 13 novembre 1675

Ad Andrea de Lione D. trenta e per lui ad Antonio Falcone nepote ed herede del qm. Aniello Falcone et detti gli si paga a complimento di D. trentacinque, atteso li altri detto Antonio li ha da esso ricevuti contanti; et detti D. trentacinque li paga de suoi propri denari, e sono per tanti nelli quali vi sono tra loro transati et concordati, che essi debbia pagare ad esso Antonio per tutto l'interesse che potrebbe detto Antonio pretendere delli D. cento quali sotto li 4 giugno 1652 il qm Aniello improntò al detto qm. Onofrio de Lione suo fratello del quale esso è herede (...) mediante istrumento rogato a 4 di giugno 1652 per mano di notar Francesco antonio di Martino di Napoli (...)

Banco della Pietà – giornale copia polizze matr. 712, partita di 50 ducati estinta il 16 novembre 1676

Al reggente Don Giacomo Capece Galeota D. cinquanta e per lui ad Andrea de Leone a compimento di D. cento et a conto delle spese di pittura fatta da lui nella sua cappella della famiglia Galeota sita dentro la Chiesa arcivescovile di Napoli a man dritta dell'Altare maggiore, che l'altri D. cinquanta per compimento l'ha ricevuti per nostro banco a ottobre passato.

Banco della Pietà - Giornale copia polizze matr. 719, partita di 6 ducati estinta il 30 giugno 1677

A Don Andrea de Leone e per lui a Maestro Nicola Milozzi a complimento di D quarantasette, atteso l'altri per detto compimento li ha ricevuti in più volte contanti; e detti D. quarantasette sono per saldo e final pagamento di tutta la tonica e anniti fatto nella Cappella dell'Arcivescovado del signor Reggente Galeota e con detto resta interamente soddisfatto, tant'esso quanto il suo manipolo.

Banco della Pietà - Giornale copia polizze matr. 717, partita di 4 ducati estinta il 10 luglio 1677

A Don Andrea de Leone D. quattro e per lui a mastro Antonio Ariola e sono a compimento di D. otto, atteso l'altri l'ha ricevuti da esso contanti; e sono per tanta fabbrica e residui fatti nella loro Cappella dell'Arcivescovado dell'Illustre Reggente Galeota.

Banco della Pietà - Giornale copia polizze matr. 718, partita di 15 ducati estinta il 12 luglio 1677

A Don Andrea de Leone D. quindici e per lui al Signor Giuseppe Leboffe, disse in luogo di D. 120, atteso l'altri li ha ricevuti; e con questo final pagamento resta interamente soddisfatto di tutto quello che ha lavorato nella Cappella dell'Arcivescovado di Napoli del signor Reggente Galeota; e con questo final pagamento resta soddisfatto di tutti li ornamenti e ricacciate ture del oro, colori giallo lino maranto.

Banco della Pietà – filza m. 3350, polizza emessa il 19 agosto 1677

Banco della Pietà pagate per me ad Andrea de Leone D. otto per l'intero prezzo di due quadretti che ha comprato per conto mio.

Banco della Pietà – giornale copia polizze matr. 728, partita di 520 ducati estinta il 24 agosto 1677

Al reggente D. Giacomo Capece Galeota, D. 80 ad Andrea De Lione, a compimento di 520, a saldo e f. p. della Pittura da lui fatta nella sua cappella della Famiglia Galeota dentro la chiesa arcivescovile di Napoli ed a saldo delle spese da lui fatte per ricacciare l'oro messo, intonacare, per oltremarino e altre cose come da lista da lui presentata.

Banco della Pietà – giornale copia polizze matr. 738, partita di 1 ducati estinta 13 settembre 1678

A Dottor Reggente Don Giacomo capece Galeota D. diece et per lui ad Andrea de Lione a conto d'una pittura che mi sta facendo.

Banco della Pietà – giornale copia polizze matr. 741, partita di 15 ducati estinta 21 ottobre 1678

Al detto (Giacomo Capece Galeota) D. quindici e per lui ad Andrea de lione a conto dello friso che doverà fare nel camerone nuovo della sua casa di Seggio di Nido, che fu del Signor Carlo Capecelatro.

Banco della Pietà – giornale copia polizze matr. 739, partita di 10 ducati estinta 22 novembre 1678

Al spettabile Reggente Don giacomo Capece Galeota D. dieci e per lui ad Andrea de leone a complimento di D. 25 per saldo e final pagamento della pittura del friso da lui fatta nel camerone nuovo della sua casa di Seggio di Nido, che fu di Don Carlo Capecelatro, che l'altri D. 15 per detto complimento l'ha ricevuti da esso per medesimo banco a 12 ottobre prossimo passato.

Banco della Pietà – giornale copia polizze matr. 759, partita di 20 ducati estinta 5 gennaio 1679

Al Spettabile Dottor Don giacomo Capece Galeota D. venti e per lui a Andrea de Leone disse a compimento di D. trenta per saldo d'una Pittura in quatro fattali da lui; che l'altri D. dieci per detto componimento li ha ricevuti per esso nostro banco a settembre prossimo passato.

Banco della Pietà – giornale copia polizze matr. 752, partita di 15 ducati estinta 5 settembre 1679

Al Signor reggente Dongiacomo Capece Galeota D. quindici e per lui ad Andrea de Lione a conto del prezzo di un quatro che deve farli con pittura del Giudizio di Salomone.

Banco della Pietà – giornale copia polizze matr. 755, partita di 10 ducati estinta 5 ottobre 1679

Allo Spettabile Don Iacono Capece Galeota D. 10 e per lui al magnifico Andrea de Lione disse a compimento di D. 25 et a conto del prezzo di uno quatro che doverà farli con la pittura del Giudizio di Salomone; che li altri D. 15 per detto compimento li ha ricevuti a 10 agosto passato per mezzo di nostro banco. Con firma di detto Andrea de Lione.

Banco della Pietà – giornale copia polizze matr. 752, partita di 10 ducati estinta 13 novembre 1679

Al signor reggente Don giacomo Capece Galeota D. 10 e per lui al mesere Andrea de Lione a compimento di D. 35 per saldo del prezzo d'un quatro da lui fattoli con pittura del Giudizio di Salomone; che l'altri D. 25 per detto compimento li ha ricevuti per nostro banco a 10 agosto e 28 settembre passati. Con firma del detto Andrea.

Banco della Pietà – giornale copia polizze matr. 753, partita di 12 ducati estinta 11 dicembre 1679

Al reggente Giacomo Capece Galeota, D. 12 e per lui ad Andrea de Lione, per due quadretti tonni da lui fatti per ordine del detto eccellentissimo reggente Giacomo Capece Galeota.

Banco della Pietà – giornale copia polizze matr. 753, partita di 15 ducati estinta il 20 dicembre 1679

Al reggente Giacomo Capece Galeota, D. 15 e per lui ad Andrea de Lione, a conto dei quattro quadretti che doverà fare per Malta, per il Balì fra don Carlo Gattola e per lui a Giovanni Domenico Faina.

Banco della Pietà – giornale copia polizze matr. 760, partita di 10 ducati estinta 23 febbraio 1680

Al Signor Reggente Don giacomo Capece Galeota D. diece e per lui a Don andrea de Lione a compimento di d. 40 per l'intero prezzo di quattro quadretti da lui fatti per Malta; che li altri D. 30 per detto compimento l'ha ricevuti, cioè D. 15 per mezzo del nostro Banco D. 15 contanti; et per lui a Giuseppe de Lione per altritanti.

Banco dei Poveri – giornale copia polizze matr. 600 partita di 30 ducati estinta il 5 gennaio 1685

Da Carlo Antonio de Rosa D. 30 a compimento di D. 70 per il prezzo d'una battaglia con cornice d'oro de S. Giacomo ad esso venduto, dichiarando che non resta a conseguire cosa alcuna per altre opere l'ha fatte, anzi tiene D. 7 per una battagliaiola l'haverà da consegnare. E per esso a Gioseppe de Leone per altritanti.

Bibliografia

Nel citare circa 200 riferimenti bibliografici, per chi volesse approfondire l'argomento, abbiamo ritenuto di segnalare con un asterisco una decina di lavori fondamentali, dai quali non si può prescindere per un approccio adeguato all'opera dell'artista.

- Felibien – Entretiens sur le viene sur les ouvrages des plus excellents peintres ancien et moderns, I, pag. 81 – 82
– Parigi 1672
- Sarnelli P. - Guida de' forestieri..., pag. 124 - Napoli 1688
- Testa T. – Frammenti serafici dell'osservante provincia di Terra di lavoro (manoscritto) – Napoli 1691
- Celano C. – Notizie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli, II, pag. 170, III, pag. 222 – Napoli 1692
- Parrino D. A. - Napoli città nobilissima, antica e fedelissima esposta agli occhi et alla mente de' curiosi, pag. 335 – Napoli 1700
- Parrino D. A. – Nuova guida de' forestieri..., pag. 334 – Napoli 1725
- Orlandi P. A. – L'abecedario pittorico, pag. 55 – Bologna 1733
- *De Dominicis – Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani, II, pag. 317, III, pag. 80 - 81 – Napoli 1742 – 45
- Sigismondo G. – Descrizione della città di Napoli e dei suoi borghi, I, pag. 13 – 216 - Napoli 1788
- Lanzi L. – Storia pittorica dell'Italia, pag. 142 – Napoli 1831
- D'Afflitto L. – Guida per i curiosi e per i viaggiatori che vengono alla città di Napoli, pag. 7 – Napoli 1834
- Volpicella S. – Storia dei monumenti del reame delle due Sicilie, pag. 21 – Napoli 1846
- Catalani L. – Le chiese di Napoli, descrizione storico artistica, pag. 320 – Napoli 1845 – 53
- Mariette P. J. – Abecedario, vol. III, pag. 205 - Parigi 1854 - 56
- Chiarini G. B. – Aggiunzioni alle notizie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli, pag. 333, vol. III, pag. 145 – Napoli 1856
- Galante G. A. Guida Sacra alla città di Napoli, pag. 57 – Napoli 1872
- Dalbono C. T. – Nuova guida di Napoli e dintorni, pag. 88 – Napoli 1876
- Dalbono C. T. – Ritorni sull'arte antica napoletana, pag. 78 – Napoli 1878
- Ceci G. – Scrittori della storia dell'arte anteriori al De Dominicis, in Napoli nobilissima, VIII, pag. 163 – 168 – Napoli 1899
- D'Onofrio V. – Notizie di artisti che lavoravano a Napoli nel secolo XVII dal diario del Fuidoro, 7 agosto 1671, riportato in Napoli nobilissima, vol. IX, pag. 30 – Napoli 1900
- Rocco G. – Guida sacra di S. Maria la Nova, pag. 57 – Napoli 1905
- De Barcia A. M. – Catalogo de dibujos, pag. 594 – Madrid 1906
- de Mandrazo P. – Catalogo de los cuadros del museo del Prado, pag. 44 – Madrid 1910
- De Rinaldis A. – Il Museo Nazionale di Napoli, pag. 418 – 419, num. 396 – Napoli 1911
- Ceci G. – La Compagnia della morte in Napoli, in Archivio storico per le province napoletane, XXXVIII, pag. 145 – 162 – Napoli 1913
- Ruffo V. – La Galleria Ruffo nel secolo XVII in Messina, in Bollettino d'arte, X, pag. 316 - 1916
- Bertarelli L. V. – Napoli e dintorni, pag. 247 - Milano 1927
- De Rinaldis A. – Pinacoteca del museo nazionale di Napoli (catalogo), pag. 163, num. 247 – Napoli 1928
- Rocco G. – Il convento e la chiesa di S. Maria la Nova, pag. 254 – Napoli 1929
- De Rinaldis A. – La pittura del Seicento nell'Italia meridionale, tav. 18 - 69 – Verona 1929
- Prota Giurleo U. – La famiglia e la giovinezza di Salvator Rosa, pag. 9 – 13 – 15 – Napoli 1929
- Ceci G. – in Thieme U – Becker F- Kunstlerlexicon, XXIII, pag. 261 - 262 (sub voce Lione Andrea di) – Lipsia 1929
- Lasareff V. – Stadl. Jahebuch, VI, pag. 106 - 107 - 1930
- Buschbeck E.H. - Kunsthistorisches museum in Wien, fuhrer durch die Gemaldegalerie, pag. 153 – Vienna 1931
- Saxl F. –The battle without a hero. Aniello Falcone and his patrons, in Journal of the Warburg and Courlauld Institutes, III, pag. 85 – num. 4, pag. 85, num. 1- 4, tav. 15, fig. c – 1938 – 40
- Ortolani S. – Mostra su tre secoli di pittura napoletana, pag. 329 – Napoli 1938
- Ortolani S. – in Emporium LXXXVII, pag. 186, aprile - 1938

- Blunt A. – A Poussin Castiglione problem. Classicism and the picturesque in 17^o century Rome, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, III, pag. 142 – 147 – 1939 – 40
- De Filippis P. – in *Le terre d'Oltremare. Dal Quattrocento all'Ottocento* (catalogo), pag. 98 - 99 – Napoli 1940
- Giannone O. - *Giunte sulle vite de' pittori napoletani 1771 – 73*, inedito (stampato a cura di Morisani O.), pag. 98 – Napoli 1941
- Buschbeck E. H. – Strohmer E. – *Art treasures from the Vienna collections* (catalogo), pag. 22, num. 49 – Washington – New York – Chicago – San Francisco – 1949 - 1950
- Ozzola L. – *I pittori di battaglia nel Seicento e nel Settecento*, pag. 47 – Mantova 1951
- Benezit E. – *Dictionnaire*, V, pag. 519 - 1952
- Prota Giurleo U. – *Pittori napoletani del Seicento*, pag. 63 – 66 – Napoli 1953
- Bologna F – Doria G. – *Mostra del ritratto storico napoletano* (catalogo), num. 31 – Napoli 1954
- Blunt A. – *Drawings of G. B. Castiglione at Windsor Castle*, fig. 39, cat. 163 – Londra 1954
- Molajoli B. - *Notizie su Capodimonte*, pag. 77 – Napoli 1957
- AA. VV. – *Le ville vesuviane del Settecento*, pag. 56 - 106, nota 6 – Napoli 1959
- *Soria M. – *Andrea de Leone. A master of bucolic scene*, in *Art Quarterly*, XXIII, I, pag. 23 – 35 – 1960
- Wunder R. P. – *Castiglione pen drawings in the Cooper Union museum*, in *The art bulletin*, 219 - 1960
- Manning R. – *Neapolitan masters of the 17th e 18th centuries* (catalogo), num. 9 – New York 1962
- Miller D. – *17th and 18th century. Paintings from the university of Notre Dame*, num. 24 – Urbana 1962
- Causa R. – *Luca Forte ed il primo tempo della natura morta napoletana*, in *Paragone*, XIII, num. 145, pag. 46, fig. 46, 47 – 1962
- Ruotolo R. – *S. Maria in Monteverginella*, in *Il Rievocatore*, Anno XX, gennaio – marzo, pag. 22 – 29 – Napoli 1963
- Moir A. – *Art in Italy 1600 – 1700*, pag. 144, num. 160 - Detroit 1965
- Perez Sanchez A. E. – *Pintura italiana del siglo XVII en Espana*, pag. 368, fig. 4, pag. 388 – 402, fig. 131, 139, 140, 141, pag. 467 – 468, tav. 182 - 184 – Madrid 1965
- Blunt A. – *The paintings of Nicolas Poussin. A critical catalogue*, num. 25 – Londra 1966
- Percy A. – *Castiglione's chronology some documentary notes*, in *The Burlington Magazine*, pag. 672 - 677 - 1967
- Vitzthum W. – Petrioli A.M. – *Cento disegni napoletani* – Firenze 1967
- Stampfle F. – Bean J. – *Drawings from New York collections*, num. 14, tav. 75 - 1967
- Perez Sanchez A. E. – *Drawing from New York collections. The 17^o century in Italy* (catalogo), pag. 57, num. 753 - New York 1967
- Vitzthum W. – Monbeig Goguel C. – *Le dessin a Naples du XVI siècle au XVIII siècle* (catalogo), pag. 15 – 16, num. 26 – Parigi 1967
- Rosemberg P. – *Une toile de Bernardo Cavallino au Musée des Beaus Arts*, in *Bull. des musées et monuments Lyonnais*, IV, 4, pag. 154, num. 9 – 1968
- Algranti G. – *Seicento arte "moderna" arte di domani* – Milano 1969
- Blunt A. – *A frescoed ceiling by Aniello Falcone*, in *The Burlington Magazine*, pag. 215 seg. – 1969
- Vitzthum W. – Causa R. – *Disegni napoletani del sei e settecento*, fig. 12 – 13, num. 17 – 18 – Napoli 1969 - 70
- Vitzthum W. – *Dessins italiens aux Etats unis et au Canada*, num. 42 – Montreal 1970
- Vitzthum W. – *Il barocco a Napoli e nell'Italia meridionale*, pag. 86, fig. 16 – Milano 1970
- Ortolani Sergio - *Giacinto Gigante e la pittura di paesaggio a Napoli e in Italia dal '600 all'800*, pag. 103 - 104 - Napoli 1970 (postumo, a cura di Raffaello Causa)
- Ferrari O. – *Le arti figurative*, in *Storia di Napoli*, VI, tomo II, pag. 1234 – 1352, nota 13 – Cava de' Tirreni 1970
- Perez Sanchez A. E. – *Un familiar Italian paintings of the seventeenth century*, in *Apollo*, pag. 364 - 1970
- Percy A. – *Giov. Ben. Castiglione master drauhsman of the italian baroque* (catalogo), pag. 50 – 51, nota 52 – Filadelfia 1971
- Vitzthum W. – *Master drawings from Sacramento*, num. 50 – Sacramento 1971
- Causa R - *La pittura del Seicento a Napoli dal naturalismo al barocco*, in *Storia di Napoli*, V, tomo II, pag. 940, 979, nota 94 – 98, fig. 352 – 353 – 354 – 355 – Cava de' Tirreni 1972
- Jossa A. – *Deliceto. Notizie storiche*, pag. 173 ss. – S. Agata di Puglia 1972
- Fredericksen B. – Zeri F. – *Census of prenineteenth century italian paintings in north american public collections*, pag. 104 – Cambridge (Mass) - 1972
- Rosenberg P. – *La "mort de Germanicus" de Poussin*, pag. 22, nota 57 – *The Burlington Magazine*, XXXII, num. 843 – 1973 (come Falcone)
- D'Andrea G. – *L'Archivio di San Giacomo della Marca in Napoli*, pag. 15 – Napoli 1973

- Strazzullo F. – Documenti d’archivio, in *Napoli nobilissima*, vol. XII, fasc IV, luglio agosto, pag. 154 – 160 – Napoli 1973
- Newcome M. – Important old master drawings, nota 4 – Londra 1973
- Thuillier J. – *Tout l’oeuvre peint de Poussin*, pag. 92, num. 63 – Parigi 1974
- AA.VV. – *Dizionario enciclopedico Bolaffi*, VI, pag. 400 - 401 – 1974
- Causa Picone M. – *Disegni della società napoletana di storia patria*, pag. 44 – 45, fig. 9 – Napoli 1974
- Abita S. – in *Acquisizioni 1960 – 75 (catalogo)*, pag. 170 - 171 – Napoli 1975
- *Novelli Radice M – *Contributo alla conoscenza di Andrea ed Onofrio De Lione*, in *Napoli nobilissima*, XV, pag. 162 – 169 – Napoli 1976
- Capone D. – *Iconografia di San Giacomo della Marca*, pag. 124 – 160 – Napoli 1976
- Ruotolo R. – *Aspetti del collezionismo napoletano, il cardinale Filomarino*, in *Antologia di belle arti*, pag. 78, num. 1 – 1977
- Mahoney M. – *The Drawings of Salvator Rosa, I*, pag. 15 – New York – Londra 1977
- Zafran E. – *Liss, Di Lione enhance italian collection*, in *Chrysler museum bulletin* - 1977
- Salerno L. – *Pittori di paesaggio del Seicento a Roma – Roma, II*, pag. 516, num. 85 - 1977 – 82
- Newcome M. – *A Castiglione Leone problem*, in *Master Drawings*, XVI, pag. 163 – 172 - 1978
- Pacelli V. – *La collezione di Francesco Emanuele Pinto, principe d’Ischitella*, in *Storia dell’Arte*, n. 36 – 37, pag. 165 – 204 – 1979
- Spear R.E. – *Italian baroque paintings*, in *The Burlington magazine*, CXXII, pag. 716 – 720, fig. 72 – 1980
- Spike J. – *Italian baroque paintings from New York private collection*, pag. 39 – Princeton 1980
- Brigstoke H. – *Castiglione: two recently discovered paintings and new thoughts on his development*, in *The Burlington Magazine*, CXXII, 292 – 298 - 1980
- AA.VV. – *Important Italian baroque paintings 1600 – 1700 (catalogo Matthiesen)*, pag. 36, 37 – Londra 1981
- Causa R. – *Le collezioni del museo di Capodimonte*, pag. 105 – 147 – Napoli 1982
- Creazzo I. – *Painting in Naples from Caravaggio to Giordano (catalogo)*, pag. 106–107–108– Fig. 2 - Londra 1982
- Creazzo I. - in *La pittura napoletana dal Caravaggio a Luca Giordano (catalogo)* pag. 129 – 130 – 131, fig. 1 – 2 – Napoli 1982
- AA.VV. - *Dessins napolitains XVII –XVIII siecles, collections des musées de Naples* – Parigi 1983
- Brejon de Lavergnée A. – *Catalogo della mostra da Caravaggio a Luca Giordano di Parigi*, pag. 165 – 166 – 167, fig. 124 – Parigi 1983
- Byam Shaw J. – *The italian drawings of the Frits Lugt collection*, pag. 427 – Parigi 1983
- Fusconi G. – *Prosperi Valenti Rodinò S. – Un’aggiunta a Sebastiano Resta collezionista: il “Piccolo Preliminare al Grande Anfiteatro Pittorico”*, in *Prospettiva*, 33 – 36, pag. 254, nota 12 – 1983 - 84
- Mena Marques M. – *Dibujos italianos de los siglos XVII y XVIII en Biblioteca nacional de Madrid (catalogo)* – Madrid 1984
- Pacelli V. - *Affreschi storici in Palazzo Reale*, in *Seicento napoletano. Arte, costume e ambiente*, pag. 158 – 178 – Milano 1984
- Pugliese V. – *Pittura napoletana in Puglia I*, in *Seicento napoletano. Arte, costume e ambiente*, pag. 239 – 240 – 241 – Milano 1984
- Pasculli Ferrara M. - *Pittura napoletana in Puglia II*, in *Seicento napoletano. Arte, costume e ambiente*, pag. 255 – 256 – 537, note da 84 a 89 – Milano 1984
- *Brejon de Lavergnée A. - *Nouvelles toiles d’Andrea di Lione. Essai de catalogue*, in *Scritti di storia dell’arte in onore di Federico Zeri*, pag. 656 – 680 – Milano 1984
- *De Vito G. – *Ritrovamenti e precisazioni a seguito della prima edizione della mostra del 600 napoletano*, in *Ricerche sul ‘600 napoletano* pag. 10 – 11, fig. 15 – 16 – 17 – 18 – 19 – 20 – 21 – 22 – 23 – Milano 1984
- *Spinosa N. – *La pittura napoletana del ‘600 (repertorio fotografico)*, pag. da 226 a 242 – Milano 1984
- *Brejon de Lavergnée A. – in *Civiltà del Seicento a Napoli (catalogo)* pag. 127 - 240 - 241 – 242, fig. 2.53° - 2.53b – 2.54 – 2.55 - Napoli 1984
- Newcome Schleier M. - in *Civiltà del Seicento a Napoli (catalogo)* pag. 77 – 78 – 79, fig. 3.19 – 3.20 – 3.21- Napoli 1984
- Creazzo I. – in *Civiltà del Seicento a Napoli (catalogo)* pag. 243, fig. 2.56 - Napoli 1984
- Rizzo V. – *Documenti su Cavallino, Corenzio, De Matteis, Giordano, Lanfranco, Solimena, Stanzione, Zampieri ed altri, dal 1636 al 1715*, in *Seicento napoletano arte, costume e ambiente*, pag. 314 – Milano 1984
- Perez Sanchez A. E. – *Pittura napoletana de Caravaggio a Giordano (catalogo)*, pag. 216 - 218 – 219, num. 84 – Madrid 1985

- Middione R. – Navarro F. – A Napolyi festeszeti aranykora XVII – XVIII század (catalogo), pag. 67, num. 16 – Budapest 1985
- AA. VV. – Matthiensen fine art. Baroque III 1620 1700, pag. 97 – 100, num. 13 – Londra 1986
- Leone de Castris P. – Middione R. – La quadreria dei Gerolamini, pag. 194 – Napoli 1986
- Bologna F. – Paesaggi e nature morte dall'Italia e dall'Europa del nord tra XVI e XVII secolo (catalogo mostra presso galleria Lampronti), pag. 88 – 89 – Roma 1986
- Muzii R. – I grandi disegni italiani nella collezione del museo di Capodimonte a Napoli, num. 62 – Milano 1987
- Brejon de Lavergnée A. – Escales du Baroque (catalogo della mostra), pag. 162 – 169 – Parigi 1988
- *Novelli Radice M. - Andrea De Lione frescante e ipotesi sulla sua bottega, in Napoli nobilissima, Vol. XXVII, fasc. I - II, pag. 41 – 53 – Napoli 1988
- *Zeri F. – Andrea De Lione e la natura morta, in Scritti in onore di Raffaello Causa, pag. 203 – 208 – Napoli 1988
- Prota Giurleo U. – Scritti inediti e rari, pag. 41 – 73 – Napoli 1988
- Mena Marques M. – Disegni italiani del XVII e XVIII secolo della Biblioteca nazionale di Madrid (catalogo) – Madrid 1988
- Ruotolo R. – Documenti sulla chiesa napoletana di San Paolo Maggiore, pag. 297 – 300, nota II – Napoli 1988
- Brejon de Lavergnée A. - Barocco mediterraneo (catalogo), pag. da 162 a 169, fig. 45, 46, 47, 48 - Napoli 1989
- Alabiso A. – Aniello Falcone's frescoes in the villa of Gaspar Roomer in Barra, in The Burlington Magazine, CXXXI, pag. 31 – 36 – 1989
- Daprà B. – in O seculo de ouro da pintura napoletana (catalogo), pag. 72, num. 8, - Roma 1989
- Spinosa A. – La pittura italiana. Il Seicento, tomo II, pag. 717 – Milano 1989
- Spinosa N. – La pittura italiana. Il Seicento, tomo II, pag. 485, fig. 737 - 738 – Milano 1989
- Spinosa N. – La natura morta in Italia, II, pag. 862, 871, nota 35 – Milano 1989
- Magnani L. – Standring T. – Il genio di G. B. Castiglione (regesto dei documenti) - Genova 1990
- Standring T. - in Il Genio di G. B. Castiglione, pag. 59 – 60, scheda num. 1, fig. 67 – Genova 1990
- Novelli Radice M. – Documenti su Onofrio De Lione, in Napoli nobilissima, vol. XXX, fasc. V-VI, pag. 201 – 203 – Napoli 1991
- *Compagnone A. - Dizionario biografico degli Italiani (ad vocem) 1991
- Leone de Castris P. – Pittura del Cinquecento a Napoli 1573 – 1606 l'ultima maniera, pag. 218 – 226 – 244 – 245 – Napoli 1991
- Labrot G. – Italian inventories, I, Collections of paintings in Naples 1600 – 1780 – Londra – New York – Parigi – Monaco 1992
- Nappi E. – Catalogo delle pubblicazioni edite dal 1883 al 1990, riguardanti le opere di architetti, pittori, scultori, marmorari ed intagliatori per i secoli XVI e XVII, pagate tramite gli antichi banchi pubblici napoletani, in Ricerche sul '600 napoletano, pag. 51 – Milano 1992
- Campanelli D. – in Napoli Sacra (edizione illustrata), pag. 249 – 252 - 256 – Napoli 1993
- Ruotolo R. - in Napoli Sacra (edizione illustrata), pag. 337, fig. 43 – Napoli 1994
- Consigli P. – La battaglia nella pittura del XVII e XVIII secolo, pag. 40, fig. 32 – Parma 1994
- Daprà B. – La peinture a Naples au XVII siecle. Oeuvres des collections publiques et privees napolitains (catalogo), pag. 112, num. 34 – Bordeaux 1994
- Sestieri G. – Domenico Gargiulo detto Micco Spadaro, pag. 9 – Milano Roma 1994
- De Vito G. – Appunti per Andrea Vaccaro con una nota su alcune copie del Caravaggio che esistevano a Napoli, in Ricerche sul '600 napoletano, pag. 101 – 124, fig. 29 – 30 – 31 – 32 – 33 – 34 – 35 – 36 – 37, note 40 – 41 – 42 – 43 – Milano 1994 - 95
- Leone de Castris P. – in I tesori dei D'Avalos (catalogo), pag. 122 – 123 – fig. 61 – Napoli 1995
- Schutze S. – Exemplum Romanitatis. Poussin e la pittura napoletana del Seicento, in Poussin et Rome, reunion des musees nationaux, pag. 181 – 200 - Parigi 1996
- Ruotolo R. – in Napoli sacra (edizione illustrata), pag. 831 – Napoli 1996
- Daprà B. – Tra luci ed ombre. La pittura a Napoli da Battistello a Luca Giordano, pag. 43 – 44 - 110 – 111 – Napoli 1996
- Pacelli V. – La pittura napoletana da Caravaggio a Luca Giordano, pag. 125 - 129 - 130 - Napoli 1996
- Nappi E. – La chiesa delle anime del Purgatorio ad Arco, in Ricerche sul '600 napoletano, pag. 174, doc. 126 - Milano 1996 – 97
- Daprà B. - in Genio e passione. La pittura a Napoli da Battistello Caracciolo a Luca Giordano e le relazioni con la Sicilia, pag. 57 - 106 – 107 – Napoli 1997
- Anselmi A. – Politica e collezionismo tra Roma, Napoli e Madrid: i dipinti Ludovisi e i paesaggi per il Buen Retiro, in El Mediterraneo y el arte espanol, pag. 215 – 218 – Valencia 1998

- Causa Picone M. – Museo nazionale di San Martino. I disegni del Cinquecento e del Seicento. La collezione Ferrara Dentice, pag. 54, num. 36 – Napoli 1999
- *Sestieri G. – I pittori di battaglie Maestri italiani e stranieri del XVII e XVIII secolo, da pag. 308 a 323, fig. da 1 a 34, tav. da I a VIII - Roma 1999
- Benezit E. – Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs (nuova edizione), VIII, pag. 699 – Parigi 1999
- AA.VV. – Lille musée des beaux arts, catalogue sommaire des peintures – Parigi 1999
- *Notari R. - Una nota su Andrea de Lione ed alcuni documenti inediti, in Istituto Banco di Napoli. Quaderni dell'Archivio Storico, pag. 135 - 142 – Napoli 1999 – 2000
- Spinosa N. – Dipingere la musica. Strumenti in posa nell'arte del Cinque e Seicento (catalogo), pag. 184 – 185, II, 32 – Milano 2000
- *della Ragione A. – Il secolo d'oro della pittura napoletana, pag. 16, 117, 118, 153, 154, 155, 156, 157, 426, 429, 443, 444 - Napoli 1997 – 2001
- Pacelli V. – Pittura del '600 nelle collezioni napoletane, pag. 62 – 63 – 64, tav. da 68 a 74 – Napoli 2001
- Pavone M. A. – Dal naturalismo caravaggesco al tardo barocco giordanesco, in Pinacoteca provinciale di Salerno. I dipinti dal Quattrocento al Settecento, pag. 85 – 86 – 87 – 88 – Salerno 2001
- Pinto R. – La pittura napoletana, pag. 306 – Napoli 2002
- Creazzo I. – in Micco Spadaro. Napoli ai tempi di Masaniello, pag. 188, num. C11 – Napoli 2002
- Sestieri G. - Battaglie. Maestri italiani e stranieri del XVII e XVIII secolo (catalogo), pag. 28 – 29 – Lumezzane Pieve 2002
- Daprà B. - in Museo di Capodimonte (a cura di Utili M.), pag. 242, num. 4 – Napoli 2002
- Abbate V. – Storia dell'arte nell'Italia meridionale. Il secolo d'oro, pag. 134 - 135 – 2002
- Nappi E. – I Gesuiti a Napoli. Nuovi documenti, in Ricerche sul '600 napoletano, pag. 111 – 116, doc. 10 – Milano 2002
- Brejon de Lavergnée A. – in Metamorfosi del mito, pag. 68 – Venezia 2003
- Brown J. – Elliott J. H. – Un palacio para el rey. El Buen retiro y la corte de Felipe IV, pag. 124 – 127 (edizione 2003) – Madrid 2003
- Restaino C. - in De Dominicis B. (edizione commentata), I, II, pag. 1042 – 1043, note 98 – 100 – Napoli 2003
- AA.VV. – A selection of 2003 museum acquisitions, in Apollo, CLVIII, pag. 31 – 2003
- Pagliano E. – Dessins italiens de Venise a Palerme du muse des Beaux arts d'Orleans, num. 108 – Parigi 2003
- Nappi E. – Notizie documentarie tratte dall'Archivio Storico del Banco di Napoli, in Ricerche sul '600 napoletano, pag. 164, doc. 15 – Milano 2003 – 04
- Bugli M. – Da Capodimonte a Palazzo Grande a Chiaia. La collezione d'Avalos “ torna” nella prestigiosa dimora, in Ricerche sul '600 napoletano, pag. 22, 43, 49, 50 – Milano 2003 - 04
- Ubeda de los Cobos A. – Paintings for the planet king, Philip IV and the Buen Retiro (catalogo), pag. 220 – 223, nota 6, fig. 71 – Madrid 2005
- Ubeda de los Cobos A. – El ciclo de la historia de Roma Antigua, in El palacio del rey planeta. Felipe IV y el Buen Retiro (catalogo), pag. 169 – 189, num. 35 – 52 – Madrid 2005
- Pavone M. A. – Percorsi d'arte, pag. 92 – 93 – Salerno 2005
- Brejon de Lavergnée A. - in Splendeurs baroques de Naples dessins des XVII et XVIII siecles, pag. 70, fig. 25 – Poitiers 2006
- Epifani M. - Bella e ferace d'ingegni (se non tanto di coltura) Partenope. Il disegno napoletano attraverso le collezioni italiane ed europee tra Sei e Settecento (tesi di dottorato consultabile in rete), pag. 3 – 4 – 11 – 24 – 25 - Napoli 2006 - 2007
- Farina V. – Sulla fortuna napoletana dei Bacchanali di Tiziano, in Paragone, LVIII, pag. 11 – 42 – 2007
- Damian V. – Tableaux napolitains du naturalism au baroque, pag. 24 - Parigi 2007
- Farina V. – Collezionismo di disegni a Napoli nel Seicento: le raccolte di grafica del vicerè VII marchese del Carpio, il ruolo di padre Sebastiano Resta e un inventario inedito di disegni e stampe, in Napoles y Espana. – Madrid 2007
- Alabiso A. – in Dipinti del XVII secolo la Scuola napoletana, pag. 79 – 80, fig. 42 – Napoli 2008
- Sestieri G. – Pugnae. La guerra nell'arte. Mostra di dipinti di battaglie dal XVI al XVIII secolo, pag. 34 – 37, fig. 10 – 11 – L'Aquila 2008
- *Porcini I. – Gli anni di Andrea De Lione: tra riflessi e citazioni nel panorama napoletano, pag. 7 – 17, in Andrea De Lione. La pittura come racconto, pag. 45 – 51 – Napoli 2008
- *Porzio G. – Andrea De Lione cenni bio bibliografici, in Andrea De Lione. La pittura come racconto, pag. 45 – 51 – Napoli 2008

- *Giacometti U. – Porcini D. – Porcini I. – Porzio G. – Rosenfeld J. - Opere di Andrea De Lione (schede), in Andrea De Lione. La pittura come racconto, pag. 20 – 44 – Napoli 2008
- della Ragione A. – Aniello Falcone opera completa, pag. 5, 44, 45, fig. 20, 20 bis, tav. 31 – Napoli 2008
- Ubeda de los Cobos A. – in Ritorno al Barocco (catalogo), pag. 174, fig. 1.80 – Napoli 2009
- Brejon de Lavergnèe A. – in Ritorno al Barocco (catalogo), pag 176 – 180, 368 – 369, fig. 1.81 – 1.82 – 1.83 – 1.84 – 1.213 - Napoli 2009
- Romalli C. - in Ritorno al Barocco (catalogo), pag. 47 - 74, fig. 3.31 – Napoli 2009
- Tuck Scala A. - Mauro I. – Tracing the success of Andrea Vaccaro's paintings in Spain, in Ricerche sul '600 napoletano, pag. 177 – 178, nota 68 – Milano 2009
- Farina V. – La collezione del viceré: il marchese del Carpio, padre Sebastiano Resta e la prima raccolta ragionata di disegni napoletani, in Solinas - Schutze, pag 183 – 198 – 2010
- Solinas F. – Schutze S. – Les dessins napolitains – Roma 2010
- Spinosa N. – Pittura del Seicento a Napoli da Caravaggio a Massimo Stanzione, pag. da 212 a 222, fig. da 94 a 109, tav. da pag. 99 a 103 – Napoli 2011

Onofrio De Leone

Onofrio nasce a Napoli nel 1608, fratello maggiore e collaboratore del più famoso Andrea nei cicli ad affresco.

Allievo di Belisario Corenzio lavorò in parecchie imprese decorative del maestro, seguendone pedissequamente lo stile.

Si sposò nel 1642 con Isabella Sangervasio ed in seconde nozze, nel 1651, con Candida Falcone, sorella di Aniello.

Le sue opere sono tutte a Napoli in chiese e palazzi nobiliari.

Fu impegnato certamente negli affreschi per la sala degli ambasciatori di Palazzo Reale a Napoli, ma la critica non ha ancora identificato con certezza le parti a lui spettanti. Dipinse inoltre due dipinti per una cappella.

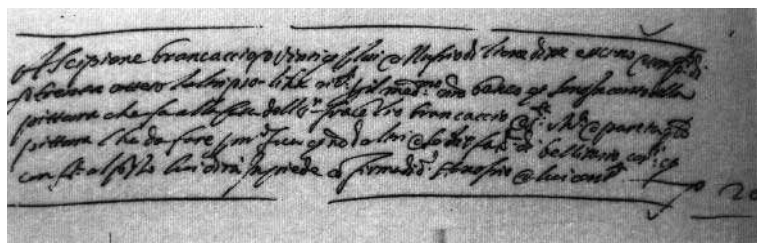


Fig. 109

1635 e del '36 per affreschi perduti nella chiesa di S. Maria Apparente, nel '37 in collaborazione con un ignoto quadraturista, tale Domenico Migliacci, per pitture nella casa di Chiaia della duchessa Felice Maria Orsini; infine nel '43 e nel '44 per la decorazione di quarantotto ventagli da inviare in Spagna, a dimostrazione che Onofrio era disponibile anche per commissioni di tipo artigianale.

Tra gli affreschi in case nobiliari, probabilmente numerosi e tutti perduti, ricordiamo quelli nella casa di Scipione Brancaccio segnalati in un documento (fig. 109), che il Ricciardi attribuisce ad Andrea, mentre sono opera di Onofrio.

Tra le opere che gli vengono attribuite, ricordiamo nella cappella San Sebastiano in San Pietro a Maiella, eseguite nel 1643 il Miracolo di San Francesco di Paola (fig. 110) e il Miracolo della mula di S. Antonio (fig. 111 – 112 – tav. 92). In questi affreschi le figure sono poste in artificiosi fondali scenografici prive di dinamicità con una funzione puramente illustrativa.



Fig. 110



Fig. 111



Fig. 112

In S. Maria la Nova l'unica scena superstite è il Patto di Assisi, nella cappella di San Francesco, nel quale si palpa un tocco di animazione popolaresca, che indusse il Causa ad assegnargli un San Gennaro esce illeso dalla fornace (tav. 93) della quadreria dei Gerolamini, precedentemente creduto di Niccolò De Simone, una tela modesta ispirata certamente al grande rame eseguito nel 1642 dal Ribera per la Cappella del Tesoro di San Gennaro, di cui riprende il personaggio in fuga con le mani a ventaglio ed i corpi dei guerrieri a terra tramortiti dal prodigio e di conseguenza collocabile cronologicamente intorno alla metà del quinto decennio. Anche in questo dipinto si coglie nella rappresentazione una certa staticità ed una reiterazione di attardati moduli manieristici. L'attribuzione fu confermata dalla Novelli Radice. "Le mani a ventaglio, gli sproporzionati fondali, la gesticolazione approssimativa, il gusto popolaresco suggeriscono di ricondurre a lui (Onofrio) senza esitazioni la piccola tela".

Il dipinto è una conferma dell'interesse della committenza napoletana negli anni Quaranta verso i supplizi dei santi ed altri soggetti sacri, ambientati in uno sfondo paesaggistico o di rovine, genere in cui si distinse la bottega di Aniello Falcone.

Un altro olio su tela che gli viene attribuito dal Paccelli è un Muzio Scevola davanti a Porsenna (tav. 94) di collezione privata napoletana, che lo studioso, ipotizzando per Onofrio un esordio falconiano, accosta agli affreschi nella chiesa dei SS. Severino e Sossio e data intorno agli anni Cinquanta.

Nella chiesa di San Paolo nel cupolino del vestibolo della seconda cappella della navata sinistra era affrescato un Paradiso oramai illeggibile, come pure scomparso negli eventi bellici dell'ultima guerra il grande affresco sotto la volta raffigurante il Trionfo della croce nella chiesa di S. Patrizia.

Il ciclo più integro che si conserva del pittore è quello nella sacrestia della chiesa dei SS. Severino e Sossio, firmato e datato 1651, dove egli decorò con scene del Vecchio Testamento le volte e le pareti. Il riquadro più noto è quello raffigurante la Battaglia di Sennacherib (fig. 113), dove, nell'affollata composizione si può leggere una certa drammaticità degli atteggiamenti, anche se sono ripetuti moduli tardo manieristici ispirati al Corenzio ed al Cavalier D'Arpino. Leggermente più moderno è il Convito di Baldassarre (fig. 114), nel quale si può apprezzare qualche vago richiamo stanzonesco. Sul ciclo domina il lavoro di Belisa-



Fig. 113



Fig. 114



Fig. 115



Fig. 116

rio Corenzio: la Battaglia contro gli Amaleciti (fig. 115).

A dire la verità, nonostante la firma per esteso in primo piano, nella Battaglia di Sennacherib, la qualità molto alta della decorazione farebbero pensare ad una decisiva collaborazione di Andrea, pur in contrasto con quanto riferito dalle fonti. Nell'affresco Onofrio predilige “un fare compositivo più largo e dilatato, con inserti di oggetti prelevati dal vero e la resa al naturale di panni, epidermidi e vigorosi particolari anatomici” (Spinosa).

Nella chiesa della Pietà dei Turchini, nella seconda cappella sinistra, vi è un ciclo di affreschi con Storie della Passione, attribuite ad Onofrio sia dal Galante che dal D’Afflitto. Essi raffigurano l’Incoronazione di spine (fig. 116) e l’Andata al Calvario (tav. 95).

Nella chiesa di San Lorenzo nella quinta cappella destra sono conservati due affreschi che gli attribuisce il Galante: una Deposizione (tav. 96) ed un Seppellimento di Cristo (tav. 97), mentre la Novelli Radice propende per Andrea. Da questa cappella nel 1950 fu staccato un affresco, trasportato poi nella penultima a sinistra e posto ai lati di un crocifisso, raffigurante la

Madonna e san Giovanni Evangelista (tav. 98), che il Middione dubitativamente assegna ad Onofrio.

Un documento di pagamento del 1652, pubblicato da Nappi, per alcuni angioletti in un affresco del Falcone ci conferma la sua partecipazione col fratello alla bottega dell'Oracolo.

Nella Biblioteca nazionale di Madrid sono conservati due suoi disegni: uno sul quale è scritto Padre N. Gelormino eseguito da Onofrio de Lione e l'altro raffigurante un gentiluomo con un collare in uso intorno al 1650 con la firma "D. Honofrio De Leone".

La critica, a partire dal De Dominici, non ha molto apprezzato i suoi lavori, per cui la sua fama è stata sempre molto modesta: "non fu corretto né il migliore dei suoi scolari (del Corenzio) ; dappoichè egli non fu pittore di molta stima" mentre Andrea" fu più studioso e riuscì migliore di lui".

L'unica studiosa che si è dedicata ad approfondire la sua opera è stata la Novelli Radice, autrice di tre contributi (1976 – 1988 – 1991) sull'artista sulle pagine di Napoli nobilissima.

Morì con la peste del 1656 e lasciò i suoi averi al fratello Andrea che gli sopravvisse per quasi trenta anni.

Documenti

- Banco del Monte dei Poveri** – giornale copia polizze matr. 123, partita di 8 ducati del 11 settembre 1630
Da Scipione Rovito D. 8 a compimento di D. 18 per la pittura da lui fatta del cielo a fresco intorno la cappella alla casa grande delli figli et heredi del quondam Ferrante, suo figlio
- Banco del Monte dei Poveri** – giornale copia polizze matr. 187, partita di 20 ducati del 15 dicembre 1635 –
Pagamento a favore di Onofrio de Leone di D. 20 a compimento di D. 30 per pitture eseguite in casa di Scipione Brancaccio a S. M. Apparete, a soddisfazione di Belisario Correnti (fig. 109)
- Banco di S. Eligio** – giornale copia polizze matr. 1821, partita di 20 ducati estinta il 30 gennaio 1636
A Scipione Brancaccio ducati 20, e per lui a Onofrio di Lione disse sono a compimento di ducati 50 di tutta la pittura ha fatto alla casa di fra Lelio Brancaccio a S. Maria a Parete pattizzata da Belisario Correnti, atteso con questo pagamento resta soddisfatto di quanto ha pintato in detta casa. E per lui a Gio. Cola Magnio per altritanti.
- Banco di S. Eligio** – giornale copia polizze matr. 192, partita di 20 ducati estinta il 30 gennaio 1637
A Felice Maria Orsina ducati 20. E per lui a Domenico Migliacci et Onofrio di Lione pittori, dite ce li pagano in conto di ducati 100. E detti sono per prezzo di una pittura che li detti sono obbligati e si obligano condurla nel suo giardino di Chiaia in un grottone, grottoncello conforme il disegno fatto da loro e con quelle storie descritte in un foglio dall'istessi firmati e si obligano di mettervi mano e non lasciare l'opera sino che non sia finita..... et il tutto per il prezo di detti ducati 100, con patto che non finendo detta opera fra due mesi da 14 del presente si possono pigliare altri pittori ad ogni loro spesa et interessi perché così si obligano e sono d'accordo. E per loro a Gio. Batta di Marino per altritanti.
- Banco del Popolo** – giornale copia polizze matr. 226, partita di ducati 33,60 estinta il 10 luglio 1643
Al consigliere Francesco Merlino procuratore del segretario Indico Lopez de Zarata, duc. 33,60. Et per lui ad Onofrio de Leone disse pagargli per il prezzo di quarantotto ventagli che li ha venduti a carlini 7 l'uno et consegnati per inviarli a detto segretario in Ispagna.
- A.S.N.** - Notai del Seicento, Matteo Grimaldi, scheda 137, prot 27, ff. 346v – 347v del 25 settembre 1643
A preghiera di Simeone di Guida e di Onofrio de Leone di Napoli, andiamo nelle due case ereditarie della fu Isabella Sangervasio, una sita al ponte di S. Maria degli Angeli a Pizzofalcone e l'altra alle Mortelle. Simeone di Guida e Onofrio de Leone affermano che essendo morto Antonio Giovanni de Leone, figlio di Onofrio de Leone e di Isabella Sangervasio, moglie di Onofrio, Onofrio de Leone è stato dichiarato erede della fu Isabella. Onofrio de Leone accetta l'eredità delle due case.
- 1643** – Dipinge nella chiesa di S. Pietro a Maiella nella cappella S. Sebastiano di Gio Domenico Marano
(D'Addosio G.B. – Documenti inediti d'artisti napoletani dei secoli XVI e XVII dalla polizze dei Banchi, pag. 72 – Napoli 1920)
- Banco del Popolo** – giornale copia polizze matr. 252, partita di ducati 240,40 estinta il 3 gennaio 1644
A Lorenzo Cambi e Simone Verzone d. 240, 40 e per loro ad Onofrio di Lione e dite pagarli a compimento di d. 612 atteso li altri l'ha ricevuti di contanti. E se li pagano per ordine di Claudio La Cruse dite per tanti ventagli Hauti da esso.
- Banco del Salvatore**, giornale copia polizze matr. 13 partita di 100 ducati estinta il 6 febbraio 1645
A Francesco Antonio Maddalena D. 100. E per lui a Gio. Batta de Pino, Pietro Laviano, Onofrio di Lione e Filippo di Maria a compimento di D. 250 in conto di D. 350 che importa il partito per essi fatto con il cavalier Cosimo Fanzago della pittura della facciata di fuori dell'Arcivescovado di Napoli et di tutte le figure di dentro il mondo et il paradiso stillato che si fa dentro detto Arcivescovado per l'esequie della Morte della felice memoria della Regina nostra signora.
- Banco dello Spirito Santo** – giornale di cassa, matr. 340, f. 494, partita estinta il 2 maggio 1645
Al principe di santa Agata D. trenta è per lui a Nufrio di leoni in conto della pittura che li sta facendo alla sua casa, è per esso a Domenico sollazzo per altri tanti.
- Banco dello Spirito Santo** – giornale di cassa, matr. 340, f. 672, partita estinta il 9 giugno 1645
Al principe di santa Agata D. quaranta e per lui ad Onofrio di Lione e sono a compimento della pittura che lui ha fatto nella facciata della sua casa.

A.S.N. – Notai del seicento, Matteo Grimaldi, scheda 137, prot. 29, ff. 408 – 411v del 30 novembre 1645

Capitoli matrimoniali fra Silvio Mazzola ed Onofrio de Leone di Napoli, sopra il matrimonio che si dovrà celebrare fra Antonia ed Onofrio de Leone, Silvio Mazzola promette di dare, per dote di Antonia ad Onofrio de Leone ducati 800, condizionati all'estinzione di debiti sopra la casa al ponte nuovo di S. Maria degli angeli e sopra la casa delle Mortelle. Onofrio promette di prendere Antonia per moglie.

1646 – Esegue due quadri rappresentanti S. Gennaro e S. Paulino per i lati dell'altar maggiore nella nuova cappella reale

(Nappi E. - pag. 49 - Napoli 1983).

Banco del Popolo – giornale copia polizze matr. 268 partita di 24 ducati del 1 aprile 1650

A Loise dell'Oyo y Mayda D. 24. E per lui a Honofrio de Lione per haver pittato li quattro scudi d'arme che stanno nella sala di Titolati nel Regio Palazzo.

Banco della Pietà, mat. 409, partita di 10 ducati estinta il 9 aprile 1652

Al priore Carlo Angelillo D. 10 et per lui ad Onofrio de Leone in conto dell'opera de puttini che sta facendo nella sacristia della loro chiesa Professa della Compagnia di Gesù.

Bibliografia

- De Dominicis B. – Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani, II, pag. 317 –III, pag. 80 - Napoli 1742 - 45
- D'Afflitto L. - Guida per i curiosi e per i viaggiatori che vengono alla città di Napoli, II, pag. 10 - Napoli 1834
- Galante A. – Napoli Sacra, pag. 182– Napoli 1872
- De Barcia A. M. – Catalogo de dibujos, pag. 594 – Madrid 1906
- D'Addosio G. – Documenti inediti di artisti napoletani del XVI e XVII secolo dalle polizze dei banchi, in Archivio storico per le province napoletane XXXVIII, pag. 72 – 243? – Napoli 1913
- Ceci G. - in Thieme U. – Becker F. - *Kunstlerlexicon*, XXIII, pag. 262 (sub voce Lione Onofrio di) – Lipsia 1929
- Prota Giurleo U. – Pittori napoletani del Seicento, pag. 63 - 66 – Napoli 1953
- Soria M. – Andrea de Leone. A master of bucolic scene, in *Art Quarterly*, XXIII, I, pag. 23 – 35 – 1960
- AA.VV. – Dizionario enciclopedico Bolaffi, VI, pag. 401 - 1974
- Nappi E. – La famiglia, il palazzo e la cappella dei principi di San Severo, in *Rivista interna di storia della banca*, XV, pag. 27 – Napoli 1975
- Novelli Radice M - Contributo alla conoscenza di Andrea ed Onofrio De Lione, in *Napoli nobilissima*, XV, pag. 162 – 169 – Napoli 1976
- Nappi E. – Pittori del Seicento a Napoli – Notizie inedite dai documenti dell'Archivio storico del Banco di Napoli, in *Ricerche sul '600 napoletano*, pag. 49 – Milano 1983
- De Maio R. – Pittura e Controriforma a Napoli, pag. 88 – Bari 1983
- Hall – Dizionario degli oggetti e dei simboli dell'arte, pag. 312 - 406 - Milano 1983
- Pacelli V. - Affreschi storici in Palazzo Reale, in *Seicento napoletano. Arte, costume e ambiente*, pag. 163, 165, 529, nota 25 – Milano 1984
- Spinosa N. – La pittura napoletana del '600 (repertorio fotografico), pag. 243 – 244 – Milano 1984
- Nappi E. – Le chiese dei Gesuiti a Napoli, pag. 336, doc. 61, in *Seicento napoletano. Arte, costume e ambiente*, – Milano 1984
- Galante A. – Napoli Sacra (edizione rivisitata a cura di Spinosa) ad vocem – Napoli 1985
- Leone de Castris P. – Middione R. – La quadreria dei Girolamini, pag. 194 – Napoli 1986
- Delfino A. – Documenti inediti tratti dall'Archivio storico del Banco di Napoli, in *Ricerche sul '600 napoletano*, pag. 113, doc. 16 – 17 – Milano 1986
- Novelli Radice M. - Andrea De Lione frescante e ipotesi sulla sua bottega, in *Napoli nobilissima*, Vol. XXVII, fasc. I- II, pag. 41 – 53 – Napoli 1988
- Novelli Radice M. – Documenti su Onofrio De Lione, in *Napoli nobilissima*, vol. XXX, fasc. V-VI, pag. 201 – 203 – Napoli 1991
- Leone de Castris P. – Pittura del Cinquecento a Napoli 1573 – 1606 l'ultima maniera, pag. 198 – 218 – 226 – 241 – 244 – 245 – Napoli 1991
- Compagnone A. - Dizionario biografico degli Italiani (ad vocem) 1991
- Nappi E. – Catalogo delle pubblicazioni edite dal 1883 al 1990, riguardanti le opere di architetti, pittori, scultori, marmorari ed intagliatori per i secoli XVI e XVII, pagate tramite gli antichi banchi pubblici napoletani, in *Ricerche sul '600 napoletano*, pag. 51 – Milano 1992
- Campanelli D. – in *Napoli Sacra* (edizione illustrata), pag. 249 – 256 – Napoli 1993
- Leone de Castris P. – in *Il Barocco a Lecce e nel Salento*(catalogo), fig. 39, tav. XI – Lecce 1995
- Middione R. - *San Lorenzo Maggiore*, pag. 45, 71 – Castellamare di Stabia 1996
- Pacelli V. – La pittura napoletana da Caravaggio a Luca Giordano, pag. 129 - Napoli 1996
- della Ragione A. – Il secolo d'oro della pittura napoletana, pag. 16, 118, 158 – Napoli 1997
- Daprà B. - in *San Gennaro tra fede, arte e mito*, pag. 144, fig. 22 – Napoli 1997
- Nappi E. – Santa Maria della Sanità. Inediti e precisazioni, pag. 62, 72 – doc. 56 – Milano 1999
- Ricciardi E. – Il quartiere degli avvocati. Palazzi di togati a Napoli in età vicereale, in *Ricerche sul '600 napoletano*, pag. 94, nota. 25 – Milano 1999
- Pacelli V. – Pittura del '600 nelle collezioni napoletane, pag. 64 – tav. 75 – Napoli 2001
- Pinto R. – La pittura napoletana, pag. 306 – Napoli 2002

- Pacelli V. - La pittura naturalistica nella chiesa e nell'ex oratorio dei Turchini, in Santa Maria della Pietà dei Turchini, pag. 66 – 67, fig. 15 – 16 – Napoli 2005
- Causa S. – La strategia dell'attenzione, pag. 77 – Napoli 2007
- Nappi E. – Il Palazzo Reale di Napoli. Notizie, pag. 103 – Milano 2009
- Spinosa N. – Pittura del Seicento a Napoli da Caravaggio a Massimo Stanzione, pag. 222 - 223, fig. 110 – 111 - 112 – Napoli 2011

Elenco delle figure

- Fig. 1 - Falcone - Morte di Saul - Parigi Louvre
Fig. 2 - Falcone - Combattimento tra Cristiani e Turchi - Berlino, Staatliche museen Preussicher
Fig. 3 - Falcone - Battaglia tra Israeliti ed Amalachiti - Napoli villa Bisignano, già Roomer
Fig. 4 - Falcone - Guerriero urlante (particolare della fig. 3)
Fig. 5 - Falcone - Presunto ritratto di Masaniello - New York Pierpont Morgan Library
Fig. 6 - Corenzio - La conquista delle Canarie - Napoli, Palazzo Reale
Fig. 7 - Corenzio - Alfonso re del Portogallo in Castiglia - Napoli Palazzo Reale
Fig. 8 - Conversione di San Paolo - 65 - 76 - Roma Finarte maggio 1974
Fig. 9 - Battaglia tra Cristiani e Turchi - 46 - 59 - Milano collezione privata
Fig. 10 - Battaglia tra Cristiani e Turchi - siglato con monogramma - 52 - 78 - Napoli collezione privata
Fig. 11 - Battaglia tra Ebrei ed Amaleciti - 177 - 234 - firmata - Torino collezione Nicolis
Fig. 12 - Assalto ad una città fortificata con navi che sbarcano soldati - 177 - 234 - siglato - Torino collezione Nicolis
Fig. 13 - Assalto ad una città fortificata (particolare dello sfondo in alto a destra) - Torino collezione Nicolis
Fig. 14 - De Leone o Falcone - Morte di Assalonne - 64 -130 - Milano Finarte novembre 1971
Fig. 15 - Battaglia con presunto autoritratto - 92 - 130 - Ginevra già Galleria Rob Smeets
Fig. 16 - San Giacomo alla battaglia di Clavijo - siglato - 87 - 126 - Milano Finarte novembre 1976
Fig. 17 - Battaglia con torrione sullo sfondo a destra - Napoli collezione privata
Fig. 18 - Battaglia tra Cristiani e Turchi con fante sulla destra - 80 - 105 - Napoli collezione privata
Fig. 19 - Battaglia tra Cristiani e Turchi con fante al centro - 72 - 105 - Napoli collezione privata
Fig. 20 - De Leone Andrea - Conversione di San Paolo – 65 – 76 - Finarte Milano maggio 1974
Fig. 21 - Battaglia tra Cristiani e Turchi con cavaliere in primo piano - Napoli collezione privata
Fig. 22 - De Leone o Falcone – Battaglia – 45 – 77 - Finarte Roma settembre 1979
Fig. 23 - Battaglia lungo un fiume con ponte - Napoli collezione privata
Fig. 24 - Battaglia tra Cristiani e Turchi con trombettiere turco - siglato e datato ABL16 (4) 8 - 73 - 88 - Roma Christie's giugno 1996
Fig. 25 - Battaglia tra Cristiani e Turchi - Burghley House collezione Exter
Fig. 26 - Battaglia biblica - Burghansen, pinacoteca
Fig. 27 - San Giorgio e il drago - 99 - 76 - Firenze collezione privata
Fig. 28 - Ambito di De Leone - Cavalieri turchi in fuga dinanzi a fortificazioni 122 - 166 - Napoli collezione privata
Fig. 29 - Trionfo di David - Milano mercato
Fig. 30 - Cristo e l'adultera – firmato Andre de Leone A D e datato 1667- Roma mercato
Fig. 31 - Partenza di Giacobbe - 99 - 123 - Madrid museo del Prado
Fig. 32 - Viaggio di Giacobbe - Dresda Gemaldegalerie
Fig. 33 - Viaggio di Giacobbe - Londra collezione Del Banco
Fig. 34 - Pastori e greggi -72 - 99 - Benevento museo del Sannio
Fig. 35 - Scena pastorale o Esodo - Napoli museo di Capodimonte (depositi)
Fig. 36 - Lotta di Giacobbe con l'angelo - 99 - 125 - firmato e datata 1670 o 1676 - Madrid Prado
Fig. 37 - Giacobbe e la sua famiglia si recano in Egitto - Roma collezione Sasso
Fig. 38 - Giacobbe ed il gregge di Labano - 83 - 108 - Los Angeles County museum of art
Fig. 39 - Diana si reca alla tomba di Endimione - 71 - 116 - Inghilterra collezione privata
Fig. 40 - Baccanale - 100 - 128 - Londra già Matthiensen
Fig. 41 - Putto mingens - Madrid Biblioteca Nacional
Fig. 42 - Baccanale - Parigi Institut Neerlandais Fondation Custodia
Fig. 43 - Baccanale - Orleans musée des beaux arts
Fig. 44 - Castiglione - Ritrovamento di Pirro bambino - disegno – Inghilterra collezione Windsor
Fig. 45 - Baccanale - Ubicazione sconosciuta

- Fig. 46 - Ingresso di Cristo in Gerusalemme - 105 - 129 - Londra già Matthiesen collezione Hazlitt
- Fig. 47 - Maddalena in meditazione nel deserto - 65 - 52 - Bergamo collezione privata
- Fig. 48 - Scena mitologica (Latona con i contadini della Licia trasformati in rane) - Riofrio Palacio Real
- Fig. 49 - Tobia seppellisce i morti - 127 - 205- New York Metropolitan
- Fig. 50 - Bottega del Castiglione - Tobia seppellisce i morti - disegno - Chatsworth
- Fig. 51 - Bottega del Castiglione - Tobia seppellisce i morti - disegno - Cleveland museum of art
- Fig. 52 - Bottega del Castiglione - Stilobate - disegno - Londra Witt collection
- Fig. 53 - Tobia seppellisce i morti - penna e inchiostro - Londra - Victoria and Albert museum
- Fig. 54 - Tobia seppellisce i morti - matita rossa - Berlino Kupferstichkabinett
- Fig. 55 - Poussin - Teseo a Trezene - Chantilly museo Condè
- Fig. 56 - Poussin - Attraversamento del mar Rosso (particolare) - Longford Castle
- Fig. 57 - Tobia seppellisce i morti - Norfolk collezione Chrysler
- Fig. 58 - Pietà di Tobia - olio su rame - 61 - 115 - New York French & Co
- Fig. 59 - Mosè salvato dalle acque - 94 - 130 - Boston museum of Fine arts
- Fig. 60 - Resurrezione di Lazzaro - Christie's New York
- Fig. 61 - Rebecca al pozzo - 62 - 77 - Londra Sewell Brian collection
- Fig. 62 - Rebecca ed Eliezero - Cava de' Tirreni museo della Badia
- Fig. 63 - Adorazione del vitello d'oro - 100 - 129 - San Francisco, The Fine Arts museum, collezione Kress
- Fig. 64 - Paesaggio con rovine - collezione privata
- Fig. 65 - Cerchia - Paesaggio con pastori e gregge - Roma collezione privata
- Fig. 66 - Cerchia - Paesaggio con viandanti - Roma collezione privata
- Fig. 67 - Sacrificio di Noè - 100 - 127 - Madrid Prado
- Fig. 68 - Rissa tra i pastori - Napoli museo di San Martino (depositi)
- Fig. 69 - Religioso guarisce un ossesso - (San Bernardo e Totila) - 166 - 124 - Notre Dame (U.S.A.), University art Gallery
- Fig. 70 - Strage degli innocenti - 61 - 58 - Finarte Roma 1980
- Fig. 71 - Natura morta con gufo e pernice - firmata - 40 - 62 - Ginevra collezione privata
- Fig. 72 - Natura morta di frutta 48 - 64 - Pau, museo
- Fig. 73 - Natura morta di frutta 49 - 62 - Pau, museo
- Fig. 74 - Venditori ambulanti - 98 - 132 - Amsterdam Rijksmuseum in deposito a L'Aja – Mauritshuis
- Fig. 75 - De Simone - Soldati romani con trombe - 92 - 116 - Malaga museo
- Fig. 76 - Martirio di san Sebastiano. Marano di Castenaso collezione Molinari Pradelli
- Fig. 77 - Scena biblica con guerriero, pastori, armature e armenti - 59 - 75 - Italia collezione privata
- Fig. 78 - Cacciata dei mercanti dal tempio - Italia collezione privata
- Fig. 79 - Allegoria della medicina - 76 - 71 - Italia collezione privata
- Fig. 80 - Officina di Corenzio - Battaglia contro i Mori per la conquista delle Canarie - affresco - Napoli Palazzo Reale
- Fig. 81 - Officina di Corenzio - Entrata trionfale di Ferrante d'Aragona in Barcellona - affresco - Napoli Palazzo Reale
- Fig. 82 - Officina di Corenzio - Battaglia contro i Mori per la conquista delle Canarie - affresco - Napoli Palazzo Reale
- Fig. 83 - San Giacomo richiama in vita un fanciullo - affresco - Napoli, chiesa di S. Maria la Nova, cappella di S. Giacomo della Marca
- Fig. 84 - La Vergine salva san Giacomo dal pugnale di un assassino - affresco - Napoli, chiesa di S. Maria la Nova, cappella di San Giacomo della Marca
- Fig. 85 - Miracolo della mula - affresco - Napoli, chiesa di S. Maria la Nova, cappella di S. Antonio
- Fig. 86 - S. Antonio attacca il piede ad un ragazzo – affresco - Napoli, chiesa S. Maria la Nova, cappella di S. Antonio
- Fig. 87 - S. Giacomo mostra il codice col sangue al cardinale della Rovere – affresco - Napoli, chiesa di S. Maria la Nova, chiostro di S. Giacomo della Marca
- Fig. 88 - San Giacomo riceve dal papa le credenziali – affresco - Napoli, chiesa di S. Maria la Nova, chiostro di S. Giacomo della Marca
- Fig. 89 - S. Giacomo impone il silenzio alle rane – affresco - Napoli, chiesa di S. Maria la Nova, chiostro di S. Giacomo della Marca
- Fig. 90 - S. Giacomo riceve gli ultimi conforti religiosi – affresco - Napoli, chiesa S. Maria la Nova, chiostro di S. Giacomo della Marca

- Fig. 91 - Martirio di San Bartolomeo - affresco - Napoli, chiesa di S. Maria di Montevergine
- Fig. 92 - San Francesco riceve le stimmate - affresco - Napoli, chiesa di S. Maria di Montevergine
- Fig. 93 - Papa Simone - Miracolo di San Guglielmo - affresco - Napoli chiesa di S. Maria di Montevergine
- Fig. 94 - Aggressione di San Gaetano (con Vaccaro) – affresco - Napoli, chiesa San Paolo Maggiore
- Fig. 95 - A S. Atanasio viene propinato il veleno - affresco – documentato 1677 - Napoli, duomo, cappella Galeota
- Fig. 96 - Bottega De Lione - Morte di Alessio - affresco - Napoli, chiesa di S. Maria della Salute, cappella di S. Alessio
- Fig. 97 - Studio di nudo – disegno - Napoli museo di Capodimonte - gabinetto dei disegni e delle stampe
- Fig. 98 - Studio di nudo – disegno - Napoli museo di Capodimonte - gabinetto dei disegni e delle stampe
- Fig. 99 - Elefanti in un circo - disegno a penna - Sotheby's Londra 24 novembre 1976
- Fig. 100 - Studio di nudo – disegno Parigi Louvre
- Fig. 101 - Studio di figura – disegno - Napoli Gabinetto dei disegni e delle stampe
- Fig. 102 - Riposo di Ercole – disegno - Firenze Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi
- Fig. 103 - Scena di vita nell'antica Roma – disegno a matita - Napoli Capodimonte (come Valerio Castello)
- Fig. 104 - Nudo disteso - sanguigna su cartoncino - 40 - 54 - Napoli collezione Ferrara Dentice
- Fig. 105 - Falcone - Mercurio - sanguigna su carta avorio - 29 - 22 - Napoli già collezione Ferrara Dentice
- Fig. 106 - Falcone - Studio di nudo virile seduto - sanguigna, matita ed inchiostro su carta avorio - 31 - 32 - Napoli già collezione Ferrara Dentice
- Fig. 107 - Ignoto napoletano del secolo XVII - Frammenti di capitello corinzio e cespo di acanto – disegno - 33 - 45 - Napoli già collezione Ferrara Dentice
- Fig. 108 - Martirio di un Santo – disegno - New York, Metropolitan museum
- Fig. 109 - Documento di pagamento della Banca dei Poveri del 15 dicembre 1635 per affreschi nella casa di Scipione Brancaccio eseguiti da Onofrio De Lione
- Fig. 110 - Onofrio De Leone - Miracolo di San Francesco - affresco - San Pietro a Maiella, cappella San Sebastiano
- Fig. 111 - Onofrio De Lione - Miracolo della mula – affresco - firmato e datato 1643 - Napoli chiesa S. Pietro a Maiella, cappella di S. Sebastiano
- Fig. 112 - Onofrio De Lione - Il miracolo della mula (particolare della fig. 111)
- Fig. 113 - Onofrio De Lione - Battaglia di Sennacherib – affresco - datato 1651 - Napoli, chiesa dei SS. Severino e Sossio
- Fig. 114 - Onofrio De Lione - Convito di Baldassarre - affresco - firmato e datato 1651 - Napoli, chiesa dei SS. Severino e Sossio, sagrestia
- Fig. 115 - Corenzio - Battaglia contro gli Amaleciti – affresco - Napoli chiesa dei SS Severino e Sossio
- Fig. 116 - Onofrio De Lione - Incoronazione di spine - affresco Napoli chiesa della Pietà dei Turchini

Elenco delle tavole

- Tav. 1 - Battaglia con due cavalieri in primo piano a sinistra - 103 - 130 - Napoli collezione privata
- Tav. 2 - Battaglia con David e Golia - 78 - 123 - Napoli museo di Capodimonte
- Tav. 3 - Conversione San Paolo - 123 - 179 - Vienna Dorotheum aprile 2010
- Tav. 4 - Corenzio, Conquista delle isole Canarie - Napoli Palazzo Reale
- Tav. 5 - Battaglia contro i Turchi- firmata e datata 1641 - 103 - 130 - Parigi Louvre
- Tav. 5 bis - Particolare dell'arciere della tav. 5
- Tav. 6 - Battaglia fra Ebrei ed Amalechiti - 78 - 123 - Napoli museo di Capodimonte
- Tav. 7 - Battaglia tra Ebrei ed Amaleciti - 177 - 234 - firmato - Torino collezione Nicolis
- Tav. 8 - Morte di Assalonne - 29 - 38 - Napoli collezione privata
- Tav. 9 - Battaglia tra Turchi e Cristiani 35 - 47 - firmato Andreas De Leon napolitain - Ospedaletti collezione privata
- Tav. 10 - Battaglia biblica con cavaliere al centro con le mani levate - 74 - 102 - Roma collezione privata
- Tav. 11 - Battaglia tra Cristiani e Turchi - 77 - 112 - Pistoia collezione privata
- Tav. 12 - Battaglia tra Turchi e Cristiani con ferito sulla destra - 78 - 104 - Napoli collezione privata
- Tav. 13 - Particolare della tav. 12
- Tav. 14 - Battaglia presso un ponte - 150 - 130 - Italia mercato antiquariale
- Tav. 15 - Particolare della tav. 14
- Tav. 16 - Scontro tra cavalieri cristiani e turchi, pendant del quadro di Carlo Coppola - 60 - 73 - Roma collezione privata
- Tav. 17 - Coppola - Scontro di cavalieri - siglato- Roma collezione privata (in coppia con Scontro di cavalieri di Andrea De Lione)
- Tav. 18 - Battaglia tra Cristiani e Turchi con sfondo urbano sulla destra - 40 - 64 - Napoli collezione privata
- Tav. 19 - Trombatore - Battaglia sullo sfondo della Certosa di San Martino e del Castel Sant'Elmo - siglato T - 71 - 100 - Napoli collezione privata
- Tav. 20 - Battaglia nei pressi di un foro romano - 64 - 101 - Napoli collezione privata
- Tav. 21 - Battaglia Ebrei ed Amaleciti - tondo 36 - Napoli collezione privata
- Tav. 22 - Battaglia tra Ebrei e Filistei - tondo 40 - Napoli collezione privata
- Tav. 23 - Battaglia tra cavalieri - 115 - 167 - Parma collezione privata
- Tav. 24 - Apparizione di San Giacomo nella battaglia contro i Mori - 102 - 131 - Salerno pinacoteca provinciale
- Tav. 25 - San Giacomo alla battaglia di Clavijo - siglato - 87 - 126 - Milano Finarte novembre 1976
- Tav. 26 - Battaglia con cannone sulla sinistra - siglato L - 50 - 78 - Christie's Roma giugno 1997
- Tav. 27 - Scontro tra cavalieri - 39 - 49 - Napoli mercato antiquariale
- Tav. 28 - San Giorgio e il drago - 63 - 50 - Napoli collezione privata
- Tav. 29 - Falcone - San Giorgio e il drago - affresco - Napoli chiesa di San Giorgio maggiore
- Tav. 30 - Falcone - Scena di saccheggio - Ithaca (Stati Uniti) museo
- Tav. 31 - Battaglia di cavalieri - 103 - 130 - Napoli collezione D'Antonio
- Tav. 32 - De Lione ed aiuti - Sosta durante una battaglia - 64 - 77 - Roma Finarte giugno 1981
- Tav. 33 - De Lione ed aiuti - Battaglia tra Cristiani e Turchi con due cavalieri in primo piano - 64 - 77 - Roma Finarte giugno 1981
- Tav. 34 - Coppola (attribuito) Battaglia tra cavalieri cristiani e turchi con albero a sinistra - rame - 33 - 52 - Napoli collezione privata
- Tav. 35 - Coppola (attribuito) Battaglia tra cavalieri cristiani e turchi con albero a destra - rame - 33 - 52 - Napoli collezione privata
- Tav. 36 - Particolare quadro di Coppola
- Tav. 37 - Coppola - Cavalieri con armatura a cavallo - Semenzato 2003
- Tav. 38 - Castiglione - Entrata degli animali nell'arca - 179 - 243 - Genova museo dell'Accademia Ligustica di Belle arti
- Tav. 39 - Castiglione - Giove con gli uccelli - 115 - 155 - Genova collezione Durazzo Pallavicini

- Tav. 40 - Viaggio di Giacobbe - siglato ADL - 113 - 145 - Vienna Kunsthistorisches
- Tav. 41 - Partenza di Giacobbe - 99 - 123 - Madrid Prado
- Tav. 42 – Castiglione - Viaggio di Giacobbe – firmato “Io: Benedittus Castilionus ianvensis” e datato 1633 – 99 – 123 – New York collezione privata
- Tav. 43 - Viaggio di Giacobbe - siglato ADL- 141 - 186 - Napoli collezione privata
- Tav. 44 - Lotta di Giacobbe e l'angelo - 99 - 125 - firmato e datato 1670 o 76 - Madrid Prado
- Tav. 45 - Particolare con la sigla del pittore del Viaggio di Giacobbe di collezione napoletana
- Tav. 46 - Venere e Adone - firmato Andrea D Lione F- 76 - 102 - già New York collezione Moffo Lanfranchi
- Tav. 47 - Venere e Adone, già Lanfranchi Moffo, particolare
- Tav. 48 - Venere e Adone - 113 - 150 - Parigi già Galerie Canesso
- Tav. 49 - Tiziano – Baccanale. Gli Andrii - firmato 175 - 193 - Madrid Prado
- Tav. 50 - Tiziano - La festa di Venere - firmato - 172 - 175 - Madrid Prado
- Tav. 51 - Baccanale - 100 - 128 - già Londra Matthiesen
- Tav. 52 - Baccanale (particolare) - già Londra Matthiesen
- Tav. 53 - Ninfa dormiente e satiro - 64 - 53 - collezione privata
- Tav. 54 - Adorazione dei pastori - 103 - 129 - firmato Andrea di Lione fecit - Napoli Galleria Napoli nobilissima
- Tav. 54 bis - Particolare dell'Adorazione dei pastori - tav. 54
- Tav. 55 – Scena pastorale – Roma collezione privata
- Tav. 56 - Visione dell'imperatore Augusto - 118 - 172 - Napoli collezione privata
- Tav. 57 - Europa - 102 - 80 - Lille - Palais des beaux arts
- Tav. 58 - Tobia seppellisce i morti - 127 - 205 - New York Metropolitan
- Tav. 59 - Tobia seppellisce i morti -olio su rame - 61 - 115 - New York French & Co
- Tav. 60 - Ritratto di Masaniello - firmato e datato 1647 - 82 - 65 - Napoli museo di S. Martino
- Tav. 61 - Elefanti nel circo - 229 - 231 - Madrid Prado
- Tav. 62 - Falcone - Soldati romani nel circo - 92 – 183 - Madrid, Prado
- Tav. 63 - Sacrificio di Noè - 100 - 127 - Madrid Prado
- Tav. 64 - Castiglione - Sacrificio di Noè - firmato e datato 1653 - Chiavari Casa di riposo Pietro Torriglia
- Tav. 65 - Pentecoste - firmata e datata 1639 - Deliceto - chiesa del Salvatore
- Tav. 66- Natura morta con gufo e pernice - firmata - 40 - 62 - Ginevra collezione privata
- Tav. 67 - Armature, tamburi e armi- 88 - 123 - Monaco collezione privata
- Tav. 68 - Armature tamburi e fucili - 88 - 123 - Monaco collezione privata
- Tav. 69 - Natura morta con un cuscino strumenti e partiture musicali su un tavolo ricoperto da un tappeto - 95 - 163 - già Roma Lampronti
- Tav. 70 - Cristo morto adorato da un angelo - 285 - 395 - Aix en Provence - museo Granet
- Tav. 71 - De Lione (attribuito) - Gloria di S. Erasmo - affresco- Napoli chiesa di S. Maria la Nova cappella Spiriti (S. Erasmo)
- Tav. 72 - S. Antonio attacca il piede ad un ragazzo – affresco - Napoli, chiesa S. Maria la Nova, cappella di S. Antonio
- Tav. 73 - S. Giacomo mostra il codice col sangue al cardinale della Rovere - affresco - Napoli, chiesa di S. Maria la Nova, chiostro di S. Giacomo della Marca
- Tav. 74 - San Giacomo riceve gli ultimi conforti religiosi – affresco - Napoli chiesa di S. Maria la Nova, chiostro di S. Giacomo della Marca
- Tav. 75 - San Giacomo resuscita un bambino ucciso da un ebreo – affresco - Napoli, chiesa di S. Maria la Nova, chiostro di S. Giacomo della Marca
- Tav. 76- San Giacomo riceve l'abito francescano – affresco - Napoli, chiesa di S. Maria la Nova, chiostro di S. Giacomo della Marca
- Tav. 77 - San Giacomo passa prodigiosamente il Po – affresco - Napoli, chiesa di S. Maria la Nova, chiostro di S. Giacomo della Marca
- Tav. 78 - San Giacomo guarisce un malato – affresco - Napoli, chiesa di S. Maria la Nova, chiostro di S. Giacomo della Marca
- Tav. 79 - San Giacomo abbraccia un bambino – affresco - Napoli, chiesa di S. Maria la Nova, chiostro di S. Giacomo della Marca
- Tav. 80 - Deposizione - affresco - Napoli, chiesa di S. Maria la Nova, chiostro di S. Giacomo della Marca, arco d'ingresso
- Tav. 81 - Martirio di San Bartolomeo - affresco - Napoli, chiesa di S. Maria di Montevergine
- Tav. 82 - San Francesco riceve le stimmate - affresco - Napoli, chiesa di S. Maria di Montevergine

- Tav. 83 - Papa Simone - Miracolo di San Guglielmo - affresco - Napoli chiesa di S. Maria di Montevergine
- Tav. 84 - Papa Simone - Morte di San Guglielmo - affresco - Napoli chiesa di S. Maria di Montevergine
- Tav. 85 - Vaccaro - San Gaetano morente in compagnia di San Michele - 125 - 176 - Madrid Prado
- Tav. 86 - Vaccaro - Visione della Croce a San Gaetano - 125 - 176 - Madrid Palazzo Reale
- Tav. 87 - Particolare di un affresco nella cappella Galeota nel duomo di Napoli
- Tav. 88 - Ignoto - Alessio si congeda dalla sposa – affresco - Napoli, S. Maria della Salute
- Tav. 89 - Ignoto - Compianto su S. Alessio morto – affresco - Napoli, S. Maria della Salute
- Tav. 90 - Ignoto - Storie di S. Alessio – affresco - Napoli, S. Maria della Salute
- Tav. 91 - Trionfo romano con elefanti - sanguigna e acquerello rosso - Parigi Louvre
- Tav. 92 - Onofrio De Lione - Miracolo della mula – affresco - firmato e datato 1643 - Napoli chiesa S. Pietro a Maiella, cappella di S. Sebastiano
- Tav. 93 - Onofrio De Lione - San Gennaro esce illeso dalla fornace - 83 - 126 - Napoli quadreria dei Gerolamini
- Tav. 94 - Onofrio De Lione - Muzio Scevola davanti a Porsenna - 126 - 110 - Napoli collezione privata
- Tav. 95 - Onofrio de Lione - Andata al Calvario – affresco - Napoli chiesa della Pietà dei Turchini
- Tav. 96 - Onofrio De Lione - Deposizione di Cristo – affresco - Napoli, S. Lorenzo Maggiore
- Tav. 97 - Onofrio De Lione - Seppellimento di Cristo - affresco - Napoli, S. Lorenzo Maggiore
- Tav. 98 - Onofrio De Lione (attribuito) - Crocifisso con la Madonna e San Giovanni Evangelista – affresco - Napoli, S. Lorenzo Maggiore
- Tav. 99 - De Lione Andrea - Adorazione dei magi - 63 - 100 - Lecce collezione Guarini di Poggiardo



Tav. 1



Tav. 2



Tav. 3



Tav. 4



Tav. 5 (particolare)



Tav. 5



Tav. 6



Tav. 7



Tav. 8



Tav. 9



Tav. 10



Tav. 11



Tav. 12



Tav. 13



Tav. 14



Tav. 15



Tav. 16



Tav. 17



Tav. 18



Tav. 19



Tav. 20



Tav. 21



Tav. 22



Tav. 23



Tav. 24



Tav. 25



Tav. 26



Tav. 28



Tav. 27



Tav. 29



Tav. 30



Tav. 31



Tav. 32



Tav. 33



Tav. 34



Tav. 35



Tav. 36



Tav. 37



Tav. 38



Tav. 39



Tav. 40



Tav. 41



Tav. 42



Tav. 43



Tav. 44



Tav. 45



Tav. 46



Tav. 47



Tav. 48



Tav. 49



Tav. 50



Tav. 51



Tav. 52



Tav. 53



Tav. 54



Tav. 54 bis



Tav. 55



Tav. 56



Tav. 57



Tav. 58



Tav. 59



Tav. 60



Tav. 61



Tav. 62



Tav. 63



Tav. 64



Tav. 65



Tav. 66



Tav. 67



Tav. 68



Tav. 69



Tav. 70



Tav. 71



Tav. 72



Tav. 73



Tav. 74



Tav. 75



Tav. 76



Tav. 77



Tav. 78



Tav. 79



Tav. 80



Tav. 81



Tav. 82



Tav. 83



Tav. 84



Tav. 85



Tav. 86



Tav. 87



Tav. 88



Tav. 89



Tav. 90



Tav. 91



Tav. 92



Tav. 93



Tav. 94



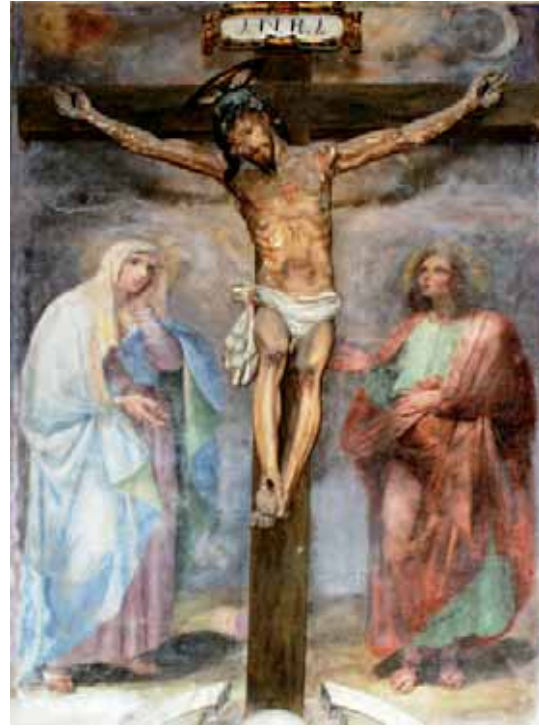
Tav. 96



Tav. 95



Tav. 97



Tav. 98



Tav. 99

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*
- A. della Ragione - *Pittori napoletani del Seicento, Napoli 2011*
- A. della Ragione - *Nuovi Saggi sui pittori napoletani del Seicento, Napoli 2011*
- A. della Ragione - *Giacomo Farelli opera completa, Napoli 2011*

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 - *Francesco Fracanzano opera completa*
- A. della Ragione - *La pittura napoletana del Seicento (repertorio fotografico) tomi I-II*
- A. della Ragione - *La napoletanità nella storia dell'arte*
- A. della Ragione - *Giacomo Del Po opera completa*
- A. della Ragione - *Storia del cane tra arte, letteratura e fedeltà*



€ 45,00