

La vita, le opere e la fortuna critica

Niccolò de Simone, “geniale eclettico” dalle molteplici componenti culturali, fu pittore e frescante, operoso per oltre venti anni sulla scena napoletana e, pur con le difficoltà di classificare il suo pennello multiforme, in grado di recepire le più diverse influenze, può rientrare ragionevolmente nella cerchia falconiana, in parte per il racconto fantasioso del De Dominici, che ce lo descrive partecipante alla Compagnia della morte, ma precipuamente per un evidente rapporto stilistico con la produzione di Aniello Falcone, di Andrea De Lione e di Domenico Gargiulo, da cui prendono ispirazione molte delle sue opere.

Nulla sappiamo sulla sua data di nascita e di morte, anche se l'improvvisa mancanza di documenti di pagamento a partire dal 1656, prima numerosi, fa ipotizzare che possa essere morto, alla pari di tanti altri artisti e di un terzo della popolazione napoletana, durante l'epidemia di peste.

Nella Nota sugli artisti napoletani che, nel 1675, Pietro Andrea Andreini spedì da Napoli al cardinale Leopoldo de Medici l'architetto Niccolò di Simone viene citato fra gli artisti ancora viventi, ma si tratta di persona affatto diversa.

Il primo mistero da affrontare è basato sulla molteplicità di firme e di citazioni nei documenti con i quali l'artista viene indicato e l'assidua presenza del nome del padre, Simone o Simon Pietro, dopo il suo nome di battesimo, al punto da aver fatto perdere le tracce del suo vero cognome e di averlo fatto diventare nel tempo de Simone. Il riferimento costante al genitore fa supporre che egli visse in città con lui e fosse noto, forse un pittore del quale abbiamo perso ogni traccia. Probabilmente era lui il “fiammegno” trasferitosi a Napoli sul finire del Cinquecento, come tanti suoi celebri colleghi e Nicolò potrebbe anche essere nato all'ombra del Vesuvio, mentre la città di Liegi, indicata accanto alla sua firma nel Bacchanale di collezione genovese, essere la città di origine della sua famiglia.

Se veniva dall'estero, come è probabile, non si conosce la data del suo arrivo, né quanti anni avesse, se andò a bottega da qualche maestro locale o fosse già indipendente.

Nelle polizze di pagamento il suo nome viene spesso accompagnato da un soprannome: Loket, Lokel, Lopet, Lozet o Lo Zet, appellativi di origine fiamminga e tra questi il più frequente è proprio l'ultimo, il quale in olandese significa il matto, che compare in almeno tre documenti, come pure sulle tele egli, alternava alla firma la sigla NDS con le lettere intrecciate.

Il biografo settecentesco lo definiva “ragionevole pittore dei suoi tempi” che lavorava “con studio ed amore” e nel fornirci un piccolo elenco di sue opere, ci racconta che il pittore aveva molto viaggiato all'estero, soprattutto in Spagna e Portogallo, ipotesi che non ha trovato conferme documentarie, ad eccezione del riscontro di alcuni suoi lavori conservati o transitati per la penisola iberica, come un suo dipinto segnalato dal Perez Sanchez nel museo del Messico

proveniente dalla Spagna o l'Adorazione dei pastori (fig. 1) identificata da Spinosa nel monastero di Montserrat.

Un discorso a parte va fatto per il Sacrificio di Noè (fig. 2 - tav. 1) del Prado, da taluni attribuito al De Lione, il quale probabilmente faceva parte di una committenza specifica eseguita in Italia ed a cui, per palpabili analogie stilistiche, va accostata la Capanna di pastori dell'Escorial e infine anche i Soldati romani con trombe (fig. 3) del museo di Malaga, dove gli insegnamenti della bottega falconiana risultano evidenti.



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3

Il De Dominici elargisce al pittore una breve citazione, a differenza di altri suoi colleghi che la critica odierna ritiene di pari importanza, ai quali dedica una "Vita", per cui le notizie sul pittore ed uno scarso elenco delle sue opere, sono accomunate a quelle di altri pittori rimasti pressoché sconosciuti, come Pietro Afesa, Giuseppe Agelio, Muzio Rossi, Domenico De Benedittis, Orazio Scoppa e l'Aquarelli.

In particolare racconta poi che il pittore viaggiò a lungo all'estero, soprattutto in Spagna e Portogallo e ritornò a Napoli ormai vecchio, per cui dipingeva raramente qualche quadretto da donare agli amici più cari: "visse lietamente con gli amici, raccontando novelle e dipingendo solamente di genio qualche immagine sacra per fare a quelli regalo". Questa ipotesi, se riferita a quella produzione, oramai ben conosciuta dalla critica, costituita da mezze figure di Sante o da Madonne col Bambino è del tutto inaccettabile, perché la qualità di alcuni quadri è molto alta, non certo espressione di un artista in declino ed abbraccia più di un decennio di attività.

Questi dipinti, ai quali dedicheremo un capitolo specifico, costituiscono l'aspetto più conosciuto dalla critica della sua produzione e doveva essere molto apprezzato dai collezionisti dell'epoca, anche se la consultazione degli antichi inventari non evidenzia la presenza di sue opere con la stessa frequenza di altri colleghi, probabilmente per la difficoltà di riconoscerne l'autografia nelle tele non siglate.

A correggere ulteriormente l'ipotesi del De Dominici va constatato che i documenti di pa-

gamento che gli si riferiscono e che lentamente stanno venendo alla luce dagli archivi napoletani, mostrano un artista molto richiesto per la decorazione a fresco di cappelle e per l'esecuzione di pale d'altare, oltre a dipinti di cavalletto e come una famiglia famosa e facoltosa, i Caccace, si rivolgesse al "famoso" Niccolò per completare lavori in precedenza affidati ad un maestro del calibro di Stanzione.

In particolare, in un documento reperito nell'Archivio romano dei Gesuiti del 22 settembre 1646 (vedi regesto), per dei lavori da eseguire nella chiesa del Gesù a Napoli, nella cappella dei martiri giapponesi, egli viene definito: "il signor Nicolò de Simone sia ottimo pittore, desidero che si dia a lui quest'opera, perché la persona che me lo raccomanda merita questo et altro servitio più rilevante".

Originario di Liegi, come si evince nella sua firma, in passato sfuggita alla critica, sotto il Bacchanale di collezione privata genovese, de Simone è documentato a Napoli dal 1636 al 1655 e non al 1677 come erroneamente indicato in tanti testi autorevoli, incluso il catalogo sulla Civiltà del '600 e sorprendentemente anche il recente regesto dei dipinti del secolo XVII del museo di Capodimonte.

I suoi esordi sembrano affondare nella cultura tardo manierista dominata dal Corenzio, in seguito egli nei suoi dipinti, oltre al marchio della cerchia falconiana risente dell'influsso del Poussin e del Grechetto, dai quali trae spunto anche per particolari tipi di paesaggio, tematiche preferenziali, fisionomie caratteristiche.

Citato saltuariamente nelle antiche fonti e trascurato da studiosi come l'Ortolani che lo definì un "mediocrissimo, manierista ritardatario", oggi la critica, grazie ai contributi prima della Novelli Radice e poi, più volte, della Creazzo, conosce più che bene i caratteri distintivi del suo stile pittorico: anatomie sommarie, tipica concitazione delle scene, caratteristico volto delle donne, tutte mediterranee dai pungenti occhi scuri, assenza di profondità spaziale con bruschi passaggi di scala, evidenti nel dipinto dell'Educazione della Vergine (fig. 4 - tav. 32), folle in preda ad un'intensa agitazione, cieli tempestosi e baluginanti, squisita sensibilità da espressionista nordico, ripetitività nella costruzione dell'impianto generale della scena, personalissima resa cromatica nell'uso di colori stridenti ed incarnati rossicci.

Egli trovò in città un ambiente artistico variegato e vivace, percorso da palpitanti novità e proposte stilistiche, dal pittoricismo vandichiano alle novità di matrice genovese diffuse dal Castiglione a partire dal 1635, fino agli esempi di pittura romana, in particolare di Pietro da Cortona e del Poussin neoveneto. A parte naturalmente il rude realismo del Ribera e del Maestro degli Annunci ai pastori, il classicismo di



Fig. 4

ascendenza bolognese dello Stanzone e dei suoi numerosi allievi, l'attività del Falcone e della sua bottega.

Né si deve escludere qualche viaggio di aggiornamento a Roma, del quale però non si hanno prove documentarie.

Il Nostro si dedicò con impegno anche all'affresco (al quale abbiamo dedicato un capitolo) e la sua più importante produzione è in Santa Teresa degli Studi, documentata grazie al Ruotolo al 1642-43, ove la figura della Vergine bambina (fig. 4 - tav. 32) richiama lo stile di Cesare Fracanzano, mentre gli effetti di luce sulla sua veste sono chiaramente vandychiani e Niccolò per la sua origine nordica dimostra una particolare propensione a recepirne il messaggio.

Egli lavorò anche in altre chiese avendo come committenti importanti esponenti della nobiltà cittadina.

Molte sono anche le piccole telette a mezzo busto di donne, molte ancora da identificare ed attribuire con precisione, in cui palese è il modulo di riferimento a Vaccaro, Stanzone e Cavallino; tra le quali particolarmente importante una S. Caterina d'Alessandria (fig. 5) nei depositi di Capodimonti, siglata NDS, che ha permesso di raggruppare sotto il suo nome altri dipinti simili.



Fig. 5

Il suo primo quadro, documentato al 1636 su committenza del duca di Bovino, ma non reperito, è un'istoria di Atteone, coevo al già citato Sacrificio di Noè del Prado ed al Bacchanale (fig. 6) di collezione privata genovese ed ai quali la Creazzo ha affiancato un Giudizio di Paride (fig. 7), impregnato di cultura romana e genovese.

In questo interessante dipinto il gruppo di putti che gioca sulla sinistra ed il paesaggio coperto di antichi reperti costituiscono un evidente omaggio agli esempi del Poussin degli anni 1626-30, mentre la composizione risulta come sempre disordinata, con le figure slegate tra di loro e con il gruppo centrale delle tre dee assemblato in maniera cinquecentesca, suggestionato certamente da qualche stampa nordica raffigurante le



Fig. 6



Fig. 7

tre Grazie. In ogni caso l'atmosfera che si viene a creare ha un qualcosa di idillico e di pastorale, gli ingredienti che il più colto e raffinato collega De Leone infondeva alle sue tele, a conferma di un filo sottile che lega a lungo i due artisti, una sorta di compagni di viaggio aperti alle stesse esperienze e portati a privilegiare le stesse scelte iconografiche.

Eseguito negli stessi anni è il Giosuè ferma il sole conservato a Salerno in palazzo Pinto, anche esso debitore dello stile del De Leone nella vigorosa figura del Giosuè a cavallo e nel gruppo di caduti in primo piano. La composizione è però plasmata dal de Simone, il quale immette le stimmate del suo personalissimo stile, assemblando in poco spazio molteplici personaggi, definiti sommariamente, con bruschi passaggi di scala ed in assenza di qualsiasi prospettiva.

Il de Simone, sin dall'inizio, pur attingendo a piene mani dal patrimonio culturale e visivo dei suoi colleghi, così ampio e variegato nella capitale vicereale, percorsa da fremiti, correnti e ricca di committenze laiche quanto ecclesiastiche, ha sempre mantenuto una cifra stilistica indipendente ed originale, riconoscibile a prima vista, anche per un osservatore non smaliziato.

Una tappa importante del suo cammino è costituita dal gruppo di tre dipinti di soggetto biblico e storico conservati a Bari in collezione privata, già a Monopoli nella chiesa del Purgatorio, alla quale erano stati donati da una famiglia del luogo. Esso è costituito da un Mosè ed il serpente di bronzo (fig. 8), siglato NDSP, un Mosè fa scaturire l'acqua dalla rupe (fig. 9) ed una Battaglia di Orazio Coclite (fig. 10), firmata e datata Nicolò de Simone fecit 1647.

Le tre tele rappresentano una sintesi tra l'influsso romano genovese e le desinenze accademico classiciste in voga a Napoli negli anni Quaranta ed in esse si può leggere lo sfogo di uno spirito nordico, ribelle a frenarsi in pausate tessiture compositive.

Negli episodi descritti si palpa tangibilmente la confusione, la tavolozza robusta, i fondali dominati da un cielo burrascoso, mentre in uno



Fig. 8



Fig. 9



Fig. 10

spazio ridotto si affastella una miriade di personaggi indagati con crudo realismo tanto nelle fisionomie quanto negli atteggiamenti di un contorto plasticismo.

Nella Battaglia di Orazio Coclite si appalesa una sensibilità da espressionista nordico ben diversa dal bellicismo che marca i prodotti usciti dalla bottega falconiana.

Il de Simone si distinse anche nel popolare settore delle scene di martirii di santi, che apparve intorno al secondo decennio grazie al De Nomè, con episodi immersi in ampie scenografie e divenne in seguito molto comune nella pittura napoletana con l'evento drammatico che acquista sempre più preminenza rispetto all'ambiente circostante.

Molto nota è la sua Decollazione di San Gennaro (tav. 2), doppiamente siglata, conservata nel museo di San Martino, mentre l'altra redazione del Pio Monte della Misericordia (fig. 11 - tav. 3), nonostante pareri autorevolissimi in passato, incluso quello di Raffaello Causa, va espunta dal suo catalogo ed assegnata definitivamente a Carlo Coppola, essendo riconoscibili nella tela alcuni caratteri patognomici dell'artista, dalla lucentezza metallica delle armature alle fisionomie dei cavalli, identici nel muso e nell'occhio (tav. 4) a quelli presenti in opere siglate CC, classico monogramma del pittore.



Fig. 11

Tra le opere tarde, delle quali parleremo diffusamente nei capitoli successivi, ricordiamo l'Allegoria della poesia (fig. 42), già in collezione De Giovanni e la Strage degli innocenti (fig.

44) del museo di Capodimonte, anche se nel percorso del de Simone è arduo parlare di un prima e dopo, perché tutta la sua carriera è contrassegnata da un rimescolamento continuo di prelievi letterali e di influenze da altri colleghi, più o meno famosi e non solo di area napoletana.

Soggetti testamentari e mitologici

Il soggetto testamentario, assieme a quello mitologico, costituisce una parte cospicua nella produzione da cavalletto del de Simone e le opere, oramai numerose, che gli si possono attribuire con certezza restituiscono l'immagine di un artista assai versatile, in stretto rapporto con quel florido mercato che nella prima metà del Seicento favorì la crescita in area napoletana di diversi generi.

Le sue composizioni affollate di personaggi in scala ridotta non sfigurano paragonate agli esiti dei migliori specialisti in circolazione.

I suoi dipinti trascinano dai contrasti rudi del verace naturalismo meridionale alle ovattate atmosfere neovenete della pittura romana, esaltando il confronto con gli esempi più illustri del Falcone, del Castiglione e del Poussin.

Abbiamo nel capitolo precedente già visto un Mosè ed il serpente di bronzo (fig. 8) in collezione privata a Bari, illustriamo ora un'altra tela analoga (tav. 5) con varianti nella testa del profeta e nel numero dei personaggi in lotta coi rettili, collocabile anche essa cronologicamente nel quinto decennio e nella quale il racconto biblico si dipana con un ritmo da bassorilievo, con i personaggi dalle muscolature enfatiche e dalle pose icastiche riuniti su diversi piani in gruppi serrati.

Passiamo poi ad uno splendido inedito in collezione privata romana, un Lot e le figlie (tav. 6) in precedenza assegnato dalla critica al Ricca ed al Beltrano e che viceversa è opera tipica del de Simone, con le fisionomie sia del padre che delle figlie presenti in altri dipinti certi dell'autore.

La grazia manierata delle vesti delle due fanciulle e soprattutto la preziosità dei vasi richiamano a viva voce il raffinato pennello della Gentileschi e permettono di datare la tela agli inoltrati anni Quaranta, mentre il volto burbero, ma mansueto, del padre collima perfettamente con la testa pelata e la fronte rugosa del Mosè raffigurato nel famoso telone (fig. 56) conservato nella chiesa dei SS. Severino e Sossio, a sua volta mutuato da prototipi di matrice iberiana e da personaggi dal crudo realismo presenti nei quadri di Francesco Fracanzano e del Maestro degli Annunci ai pastori.

In collezione privata napoletana si conserva una Rebecca al pozzo (tav. 7) dallo smagliante cromatismo e dal cielo azzurro, nella quale, accanto a procaci scollature ed abiti svolazzanti, compare sul pozzo un bassorilievo molto simile a quello presente nel Bacchanale (tav. 31), già presso La Pinacoteca, numerosi animali: cani e cammelli prelevati da dipinti del Grechetto e vasi istoriati che, per la splendida fattura, richiamano i migliori esiti di Artemisia.

Il passo biblico rappresenta l'incontro al pozzo tra Eliezer, servo di Abramo, inviato in cerca di una sposa per Isacco e la conturbante Rebecca e si svolge tra fanciulle fasciate da fruscianti tessuti, brocche ed anfore dipinte. Ancora un altro soggetto testamentario, da riferire ai primi anni '40, ricco di vivacità e di dinamismo, ispirato al Poussin e al Grechetto, anche se si percepiscono motivi di cultura napoletana, tra Stanzone e Guarino, nel contrasto tra i fondi scuri e le figure luminose.

Il Passaggio del Mar Rosso (tav. 8) di una raccolta partenopea e la Predica del Battista (tav. 9) transitato presso Semenzato nel maggio del 2001 sono accomunati dalla presenza di volti grotteschi al limite del caricaturale, gesti platealmente teatrali al punto tale da ridurre l'evento drammatico a satira compiaciuta e sorridente, mentre il cielo, ora nuvoloso ora sereno, sembrano partecipare attivamente ed indirizzare il corso degli avvenimenti.

Il primo, pur evocando la tavolozza del Falcone più antico e dei lineamenti vagamente stanzoneeschi è ancora tutto improntato entro una tecnica manierista ed una prospettiva di matrice fiamminga propri del de Simone degli esordi napoletani alla metà degli anni Trenta.

In particolare il secondo dipinto, molto vicino ai modi del De Lione per le soluzioni luministiche e per la tipizzazione delle figurine in primo piano, riproduce fedelmente il gruppo di personaggi in basso a destra presente in una tela di maggiori dimensioni e di diverso soggetto (S. Andrea condotto al martirio) attribuita su base documentaria al Nostro e transitata sul mercato antiquariale napoletano (vedi Antiquariato n. 103).

Nell'Esodo di Esaù (fig. 12) transitato in un'asta Finarte a Milano nel 1972, il riferimento culturale al Grechetto, mediato dal De Lione, è quanto mai evidente, a dimostrazione della originale sintesi attuata dal de Simone della cultura genovese, aggiornata anche sugli esempi a tematica storica e biblica del Poussin; una fonte ispirativa alla base anche dell'Adorazione dei pastori (fig. 13), anche essa transitata alla Finarte di Milano nel novembre del 1973.

L'iconografia del Ratto delle Sabine fu ripetuto molte volte da Nicolò, quasi con la stessa frequenza della Strage degli innocenti alla quale abbiamo dedicato un apposito capitolo.

Presentiamo due dipinti conservati in collezioni private (fig. 14 - tav. 10) in cui, in uno sflogorio di colori squillanti, nei quali spiccano il blu cobalto e tutte le gradazioni del rosso grigio, la parte centrale della composizione è sovrapponibile, con il guerriero a terra che cattura una fanciulla ed il soldato in groppa ad un cavallo rampante di chiara ispirazione falconiana, se-



Fig. 12



Fig. 13



Fig. 14

guito da un compagno che mostra le spalle, mentre compare il muso di un focoso destriero.

Anche alcuni personaggi in secondo piano sono intercambiabili, come la procace fanciulla a seno nudo, la quale sembra disperarsi nel tentativo di liberarsi dalla stretta di un romano che la sta trascinando via, mentre le altre ragazze rapite sulla sinistra sono le stesse modelle che compaiono, in posa meno agitata, nel Bacchanale della galleria napoletana La Pinacoteca (tav. 31).

Lo sfondo è diverso nei due dipinti, il primo è dominato da un paesaggio boschivo e da un monumento diroccato sulla destra, nel secondo si ammirano una serie di superbi palazzi con colonne,

eseguita con una tale cura del dettaglio architettonico da far pensare alla collaborazione di uno specialista come Codazzi.

Le due tele, databili fra il 1640 e il 1645, appartengono alla piena maturità stilistica del pittore e, pur derivando dalle composizioni del Poussin, sono tradotte in un linguaggio originale e prettamente napoletano.

“La passione, la foga, il movimento impresso alla lotta impari tra cavalieri e giovani donne, sono eredità della cultura naturalistica, che aveva nutrito la pittura a Napoli fin oltre la metà degli anni Trenta del Seicento. Anche la forte cromia e il trattamento materico del forte impasto, rimaneggiato con dolcezza di chiara ascendenza fiamminga, sono elementi del tutto estranei al mondo della serena classicità poussiniana”(Pacelli).

Le scene di martirio furono certamente una specialità del De Simone, sia per la notevole richiesta che vi era a Napoli per questo tipo di quadri, sia per i vertici che egli mostra di raggiungere in dipinti da cavalletto, come quello conservato a San Martino (tav. 2) o in pale d'altare, come quella (fig. 37 - tav. 58) per la chiesa di San Potito. Gran parte della sua produzione deve ancora essere scoperta e sicuramente copre un lungo periodo della sua carriera.

La Decollazione di San Gennaro trasuda a prima vista lo stile e la psicologia del de Simone, non tanto nella sigla NS, in bella vista sulla groppa del cavallo sulla sinistra, quanto nel di-

sordine volumetrico dell'impaginazione, nella estrema vitalità dei colori, nell'atmosfera tra storia e racconto che sa imprimere all'episodio raffigurato.

La scena rappresentata fa rivivere allo spettatore il dramma in primo piano” con la testa del martire fatta ruzzolare quasi al limite della tela e con il terribile muscoloso carnefice senza volto che vibra fendenti sui compagni del Santo, mentre in secondo piano la rocciosa quinta semicircolare della Solfatara viene sfruttata quale scenografia naturale” (Creazzo).

Il dipinto è ricco di citazioni e prelievi dalla pittura napoletana coeva: dal Falcone da cui deriva i due cavalli agli angoli ed “il guerriero in primo piano con la sua lucente armatura, dallo Spadaro per il modo spettacolare di rappresentare il martirio di un santo e la quantità di figure coinvolte nella scena oltre che per la delicatezza cromatica del cielo e degli accenni paesaggistici” (Daprà). Inoltre l'influenza di Artemisia Gentileschi e di Bernardo Cavallino si evidenzia nelle delicate figure dei due diaconi.

Il dipinto è da porre in relazione con i due analoghi martirii del Falcone (tav. 46), già nella raccolta di Gaspare Romer e poi in quella Carignani di Novoli e di Micco Spadaro (tav. 25) in collezione della Ragione a Napoli, assieme ai quali fu esposto alla mostra su San Gennaro del 1997, per l'identica prospettiva della conca della Solfatara.

Per la datazione si può ipotizzare la fine del quinto decennio.

Una Decollazione di San Giovanni Battista (fig. 15) di collezione napoletana, di notevole qualità fu presentata alla mostra sulla Civiltà del Seicento. Essa presenta una pregnante analogia stilistica con alcune figure presenti nei lavori nella chiesa di S. Teresa degli Studi, in particolare con l'Educazione della Vergine (fig. 4 - tav. 32). La composizione è improntata ad un linguaggio monumentale di chiara ispirazione romana con un'imponente quinta teatrale dove si svolge l'azione, che vede protagonisti, oltre al boia con la spada sguainata pronto ad infliggere il fendente mortale, un'elegante Salomè danzante di ascendenza vandichiana e dalla veste elegante, che rimembra le delicatezze della Gentileschi, mentre la vegliarda, che compare anche in altre tele dell'artista, dall'Adorazione di Montserrat (fig. 1) all'Aronne che muta le acque del Nilo in sangue (fig. 55) è un omaggio allo stile naturalista maturo propugnato dal Ribera.



Fig. 15

Accenniamo ora a due dipinti transitati recentemente sul mercato antiquariale, purtroppo molto rovinati, ma di grande impatto cromatico: un Sansone e Dalila (tav. 11), il quale presenta caratteri in comune con la pittura del Beinaschi nei toni dorati e nei colori sensuali, nella composizione dal respiro monumentale, nella luce che promana dal fondo a scandire le figure centrali, tra le quali giganteggia quella di Dalila, dal seno poderoso, che si accingere a castrare la forza dell'eroe, tagliandogli i capelli ed un Convito di Assalonne (tav. 12) nel quale il dramma sembra fissarsi in una posa teatrale, che blocca la scena un attimo prima della mortale pugnalata.

Infine segnaliamo L'ebrea che si uccide all'entrata di Domiziano (tav. 13) esitato in un'asta Semenzato nel luglio 2005, nel quale, oltre alle consuete architetture ed alla tavolozza tipica

del de Simone, compaiono due cagnolini spesso presenti nei dipinti dell'artista, da far supporre, come nel caso di Pacecco De Rosa, trattarsi dei cani personali di Nicolò.

Il dipinto in esame appartiene agli anni della piena maturità del de Simone, che vede coniugati felicemente la cultura castiglionesca genovese e poussiniana con echi di esperienze accademiche classiciste. Esso propone un tema di storia romana alquanto inconsueto, trattato secondo un gusto pienamente barocco, che vede l'attenzione concentrarsi sul concitato movimento delle figure in primo piano, intente ad ammansire il cavallo bianco imbizzarrito, che domina il centro della composizione, mentre l'imperatore, attonito, seduto sul carro, fissa lo sguardo sulla donna che precipita dal loggiato, che funge da sfondo.

La tavolozza, giocata sostanzialmente sui toni del bruno e del rosso, si accende qua e là, quasi all'improvviso, come nella veste della donna o nei personaggi in secondo piano.

Affreschi e disegni

Al pittore sono riconosciuti attualmente dalla critica con certezza, perché avallati da documenti, quattro cicli decorativi ad affresco: nella cappella Anastasio in S. Teresa degli Studi, nella cappella di San Rocco e nella cappella Cacace in S. Lorenzo Maggiore ed infine nella cappella di San Gregorio Armeno nella chiesa eponima, più un quinto, sul quale non vi è accordo della critica, nella cappella di San Bonaventura in S. Maria la Nova.

Numerosi lavori del de Simone sono ambientati avendo sullo sfondo architetture classiche, per le quali non è necessario ipotizzare la collaborazione di uno specialista. Questa moda incontrò successo in concomitanza con la permanenza a Napoli di Viviano Codazzi, abituale collaboratore del Gargiulo ed occasionalmente anche di altri frequentatori della bottega falconiana.

Nicolò adopera questi spunti monumentali con la consueta sagacia, mescolando abilmente realtà e immaginazione, per cui con difficoltà si possono identificare nelle sue opere templi dell'antichità, trasformati e resi irricognoscibili dalla sua fertile fantasia.

Anche nel campo dell'affresco egli si avvale di espedienti quadraturistici per imprimere solennità e decoro alle sue composizioni, in particolare nella cappella Anastasio, in Santa Teresa agli Studi, nelle grandiose coppie di colonne riprese dal basso, mentre la Presentazione della Vergine al Tempio (fig. 16 - tav. 14) è rappresentata sullo scorcio della gradinata del podio di un tempio classico dal singolare arco quasi a ferro di cavallo e la Morte della Vergine (fig. 17)



Fig. 16



Fig. 17

in una opprimente concavità, la quale rende ancor più opprimente l'atmosfera di dolore della folla che si accalca disperata ai lati del corpo senza vita della Vergine.

Le scene affrescate sono documentate agli anni 1643 dal un documento del dicembre del 1642 e costituiscono il ciclo decorativo più importante e meglio conservato del maestro. Al centro vi è la Presentazione della Vergine al Tempio, seguita dalla sua Nascita (fig. 18), dalla morte di S. Anna e S. Anna tra gli Esseni che lamenta la sua sterilità (fig. 19).

Lo stesso De Dominici riferisce che il pittore realizzò degli affreschi in San Lorenzo, probabilmente intendeva riferirsi a quelli della cappella Cacace, raffiguranti al centro la Trinità e la Vergine in gloria (fig. 20), nelle lunette la Fratellanza tra San Francesco e San Domenico (fig. 21), il Laterano crollante (fig. 22) e nei pennacchi San Gioacchino (fig. 23), S. Anna (fig. 24), San Giuseppe (fig. 25) e San Giovanni Battista (fig. 26).

Questi affreschi erano già stati attribuiti al de Simone dal Celano e dal Parrino.

Oggi si sa che il pagamento venne interamente pagato entro il 1652, mentre in precedenza ci si riferiva ad una polizza, resa nota dal Filangieri, del 1653, sappiamo inoltre che il de Si-



Fig. 18



Fig. 19



Fig. 20



Fig. 21



Fig. 22



Fig. 23



Fig. 24



Fig. 25



Fig. 26

mone ottenne la commissione solo dopo che il prezzo richiesto dallo Stanzione, 600 ducati, era stato rifiutato dal committente.

La lettura iconografica della cupola è resa difficile dal precario stato di conservazione e si riesce appena ad identificare il tema incentrato sulla Trinità e l'Assunzione della Vergine. In migliore stato sono le scene laterali nelle quali la famiglia Cacace mise in risalto i campioni dei due ordini monastici a dimostrazione della loro profonda devozione verso san Francesco e san Domenico. A tale scopo furono interpellati dei consulenti incaricati di ricercare nelle fonti tutte quelle storie che interessavano uniti i due santi e i due ordini o addirittura creare ex novo situazioni che vedessero accanto alla Madonna del Rosario, rappresentata da Stanzione sull'altare maggiore, i fondatori dei francescani e dei domenicani, i due grandi ordini mendicanti.

Originale è in quest'indirizzo iconografico la scena con il Sogno di Innocenzo III mentre vede i due santi reggere il Laterano cadente, episodio che in seguito è stato trasportato su tela.

Nei quattro angoli le figure, rispetto alle scene laterali, nelle quali Nicolò cerca di imitare la maniera di Massimo, sono segnate dallo stile classico dell'artista, come già si era espresso in S. Teresa degli Studi.

Nella stessa chiesa, nella quarta cappella dedicata a San Rocco, ove si trovano le tombe di Decio e Giannantonio Rocco, nella parte alta, le lunette ed il cupolino conservano in cattive condizioni affreschi attribuibili a Niccolò de Simone. Essi sono collegabili al documento del 19 ottobre 1644 nel quale un tal Francesco Rocco paga al pittore 20 ducati per quattro figure da eseguirsi nella cappella di famiglia.

Il ciclo era costituito da quattro tondi nella volta, oggi illeggibili, probabilmente dovevano essere scene bibliche e da otto figure nei pennacchi, due in ciascuno di essi, di cui cinque terminate e guaste e tre sinopie, infine due lunette, una soltanto ancora valutabile e nella quale si può riscontrare una pedissequa imitazione dei modi pittori di Francesco Fracanzano, pur con l'utilizzo delle tonalità care allo Stanzione. La scena superstite raffigura una Decollazione di SS. Martiri ed un personaggio rappresentato richiama a viva voce l'analogo personaggio presente nell'unica decorazione, firmata, nella volta della cappella di San Gregorio Armeno.

La Novelli Radice collega una polizza del 20 giugno 1643, nella quale un tal Giuseppe Benincasa paga il de Simone a conto di pitture che fa nella sua cappella, ad affreschi siti nella cappella di San Bonaventura in S. Maria la Nova, all'aspra tavolozza dell'artista, ove si trovano lapidi della famiglia. "Allo stato attuale sono leggibili solo le figure poste ai lati della finestra poiché la volta è deturpata da un pessimo restauro. Tali figure sono rapportabili senza sforzo alcuno all'artista. I segni dell'influenza stazionesca sono evidenti nella decorazione e, ad onta del restauro, anche nella volta" (Novelli Radice).

Tale attribuzione non è accettata da gran parte della critica successiva che propende ad indicare come autore degli affreschi, che raffigurano Dio padre benedicente nella volta e putti e cherubini negli ovali, Santillo Sannini discepolo dello Stanzione.

Nella chiesa di San Gregorio Armeno, nella cappella dedicata al Santo, celebre per le due tele di Francesco Fracanzano, per la decorazione del soffitto ebbe l'incarico il de Simone e tra l'altro la polizza del 16 novembre 1655, pubblicata dal Delfino (vedi regesto), risulta l'ultima traccia documentaria dell'artista. In essa vi era l'incarico esclusivo al pittore per l'esecuzione degli affreschi riguardanti i martiri di San Gregorio Armeno, ma con un termine perentorio di consegna entro il mese di luglio dell'anno successivo e con l'indicazione a firmarli singolarmente.

Delle quattro lunette dei pennacchi solo una (fig. 27) reca la sigla D. SIM, mentre le altre sono siglate da Francesco De Maria, al quale le fonti, prima della scoperta del documento, attribuivano l'esecuzione dell'intero soffitto. Evidentemente entro il termine stabilito il de Simone riuscì a completare solo uno dei riquadri richiesti, per cui l'incarico fu revocato e passò al collega che completò l'opera, come ci conferma anche il successivo documento del 1658.

Tutto da scrivere il capitolo sulla grafica: nonostante dall'esame dei documenti veniamo a cono-



Fig. 27

scenza di numerosi disegni preparatori, anche firmati, da presentare ai committenti, prima dell'approvazione, quasi niente ci è pervenuto se non pochi esempi e di dubbia attribuzione, a partire da un disegno (n. 10763) conservato presso la Società di Storia Patria a Napoli, che propone uno studio sui due lati del foglio, pubblicato dalla Causa Picone, alla pari di un altro esemplare della collezione Ferrara Dentice, sul quale nel recto (fig. 28) sembra sviluppata un'idea per la Decollazione di San Giovanni Battista (fig. 15), dipinto presentato alla mostra Civiltà del Seicento a Napoli e sul verso (fig. 29) Due donne in piedi, anche esse ipoteticamente, raffigurate nella tela citata.



Fig. 28

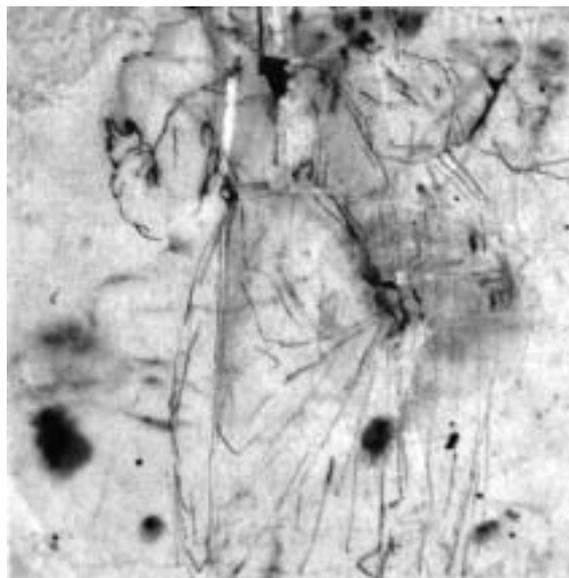


Fig. 29

Più interessante è un Combattimento tra cristiani ed infedeli (fig. 30), anticamente assegnato al Falcone dall'Ortolani, per talune fisionomie caratteristiche e per l'iconografia, senza possedere però la qualità presente costantemente nei lavori dell'artista e poi attribuito al Coppola nel corso della mostra tenutasi a Gaeta nel 1985 sul disegno napoletano. In seguito, nel 1999, nel catalogare le collezioni di grafica del museo di San Martino, la Creazzo, specialista del de Simone, ha proposto convincentemente il suo nome, sulla base di un certo squilibrio nella composizione, nella deformazione quasi caricaturale delle fisionomie e nella concisione del segno.

Da rifiutare la proposta di attribuire al Nostro la Battaglia (fig. 31), avanzata dall'Ortolani ed accolta dall'Ascione nel catalogo della mostra di Gaeta. L'equilibrato posizionamento dei



Fig. 30



Fig. 31

cavalieri e la leggerezza di tocco della composizione sono agli antipodi delle scene concitate e confusionarie del De Simone, mentre un'ipotesi accattivante è quella della Creazzo, che ha pensato a Marzio Masturzo, un allievo meno noto della bottega falconiana, del quale si conserva nella Galleria Corsini una Battaglia con torre, citata negli inventari, alla quale può collegarsi lo studio in esame.

Sante e madonne

Il settore più popolare del de Simone, oramai indagato e ben conosciuto dalla critica, è costituito dalle mezze figure femminili a carattere sacro: sante o madonne, realizzate con intenti devozionali, ma condite da un pizzico malizioso di grazia profana. Un campo che il De Dominicis riferisce coltivato unicamente per diletto, per regalare ogni tanto un quadro ad un amico senza un vero interesse economico e che viceversa rappresentò per un decennio la produzione principale del pittore.

Questo tipo di attività fu coltivato a Napoli da numerosi artisti, dal Vaccaro al Cavallino ed allo Stanzione con i suoi allievi, in primis Pacecco De Rosa, ed a questi artisti si ispira il de Simone, senza però mai raggiungere il potente naturalismo del primo, il lirico coinvolgimento sentimentale del secondo o l'affettuosa partecipazione emotiva del terzo.

L'esempio più antico è senza dubbio costituito dalla Madonna col Bambino (fig. 32 - tav. 15) della quadreria dei Girolamini, non ricordata dalle fonti antiche ed impregnata di cultura classicheggiante. Al dipinto possono essere collegate una Madonna della rosa nei depositi di Capodimonte, molto influenzata dallo stile dello Stanzione, al quale è stata a lungo attribuita ed il Putto dormiente (tav. 16), anche esso conservato nella stessa quadreria, sicuramente coevo e derivato da un prototipo di Guido Reni, rivisitato in un ovale da Elisabetta Sirani (tav. 17).

Putto che compare simile in una Madonna con Bambino (fig. 33) ad ubicazione sconosciuta, permettendoci di confermare l'attribuzione al de Simone della tela, della quale abbiamo reperito l'immagine nella fototeca di Federico Zeri, dove era conservata, assegnata al Nostro, anche una S. Caterina d'Alessandria (fig. 34), transitata presso Finarte Roma nel 1980, che noi riteniamo però di trasferire nel catalogo del De Bellis.

Degli stessi anni è la Fuga in Egitto (fig. 35) di una collezione privata di Avellino, caratterizzata dalle mani con le dita rigide e dal panno posto sul braccio della Vergine che richiama a viva voce le tele dei SS. Severino e Sossio e gli affreschi della cappella Cacace.

Sicuramente autografa è la S. Orsola (fig. 36) transitata da Sotheby's a New York nell'ottobre del 1994 con un'attribuzione alla cerchia del Guarino. Essa mostra un'adesione ai modi di Stanzione e Cavallino e può essere avvicinata alla S. Caterina di Capodimonte (fig. 34) ed alla S. Lucia (fig. 40) della cappella di Castel dell'Ovo. Non lontana stilisticamente anche dall'



Fig. 32



Fig. 33



Fig. 34



Fig. 35



Fig. 36

Allegoria della Poesia (fig. 42), più tarda, già in collezione De Giovanni a Napoli.

Un'altra S. Orsola (tav. 18) molto bella, transitata presso la Finarte di Roma nel marzo del 2006, con un parere di autografia di Spinosa, presenta caratteri patognomici del pittore, dagli occhi neri pungenti all'incarnato rossiccio, che risalta sul colore della bandiera posta alle spalle della combattiva vergine.

Tra i dipinti border line abbiamo poi collocata un'ulteriore S. Orsola (fig. 60), della collezione Carige di Genova, un'Allegoria della Pace (fig. 61) di collezione privata ed una S. Agata visitata in carcere da San Pietro (fig. 62) del museo municipale di Nevers, mentre abbiamo espun-

to, attribuendoli al Guarino, i due ovali raffiguranti S. Agnese e S. Agata (fig. 64 - 65 - tav. 46 - 47) della collezione Errico di Matera. (Per la descrizione dei dipinti vai ai relativi capitoli).

Nei depositi di Capodimonte sono conservati quattro quadri fondamentali per la ricostruzione e per l'assegnazione di altre tele di analogo soggetto al de Simone. Essi sono una S. Caterina d'Alessandria (fig. 37), siglata NDS, una S. Dorotea (fig. 38) una S. Lucia (fig. 39) ed una Madonna col Bambino (fig. 40), tutte opere collocabili cronologicamente alla metà degli anni Quaranta.

La S. Caterina (fig. 37) per via della sigla, a lungo sfuggita all'osservazione per le precarie condizioni di conservazione della tela, rappresenta il caposaldo per la ricostruzione del gruppo di sante a mezza figura, per le quali il Causa a proposito dell'autore utilizzò il termine di mediocre cavalliniano. Le difficoltà di lettura indusse-



Fig. 37



Fig. 38



Fig. 39

ro addirittura, nel momento in cui entrò nelle collezioni del museo, a classificarla come Madonna col Bambino e attribuirle a Giuseppe Marullo prima e poi genericamente a scuola stanzionesca.

Brejon de Lavergnèe la descrisse come una Lucrezia, ma si tratta senza dubbio di una S. Caterina, per la presenza dei simboli del martirio: la spada, la ruota e la palma.

La santa vestita con un abito grigio è avvolta in un ampio mantello giallo e volge gli occhi al cielo in consonanza con quanto prescritto dall'iconografia contro riformata e seguendo una moda di successo inaugurata dal Vaccaro, al quale rinvia anche la stesura compatta del colore e l'uso di un meticoloso chiaroscuro.

La S. Dorotea (fig. 38), eseguita in anni successivi alla S. Caterina, in pieno classicismo, è anche essa parzialmente lacunosa e caratterizzata da una tavolozza preziosa, dominata dai gialli, che denotano, in alcuni passaggi cromatici un richiamo a Bernardo Cavallino.

Il personaggio raffigurato è stato a lungo interpretato come una S. Rosa, ma trattasi di una S. Dorotea per il classico vaso contenente mele e rose.

All'atto dell'acquisto fu ritenuta opera di Pacecco De Rosa, ma già il Quintavalle identificò in de Simone l'autore.

Il putтино, biondo e riccioluto, che porge fiori alla santa presenta palmari somiglianze, nel solito viso appiattito, con gli angioletti che fanno corona all'Immacolata (fig. 52 - tav. 36) del convento di S. Agostino agli Scalzi e con il piccolo Gesù della Madonna con Bambino (fig. 39) di Capodimonte.

La storia di S. Dorotea, protettrice dei giardinieri, è poco noto e merita, anche se brevemente di essere raccontata: la fanciulla, vissuta nel IV secolo in Cappadocia, essendosi rifiutata di adorare gli dei pagani era stata con-



Fig. 40

dannata a morte e mentre si avviava al supplizio fu dileggiata da un giovane, Teofilo, che le chiese di mandargli, una volta giunta nel giardino del suo sposo Gesù, un cesto di mele e rose.

Dorotea disse che l'avrebbe accontentato ed infatti dopo poco compare un putto con un cesto (il momento culminante dell'episodio fissato sulla tela) contenente la frutta ed i fiori fuori stagione per donarli al giovane, che, sconvolto dal prodigio, si convertì, morendo in seguito anche lui martire.

Il culto per la santa, diffuso durante il medio evo, ebbe un risveglio dopo il 1835, quando suor Paola Frassinetti fondò, per l'istruzione dei fanciulli poveri, l'Istituto S. Dorotea.

Una Madonna col Bambino (fig. 39), acquistata come opera del Marullo e poi attribuita prima a Pacecco De Rosa ed infine a Massimo Stanzione, dovette attendere l'occhio acuto del Quintavalle per entrare nel catalogo del de Simone.

La tela, collocabile alla metà del quinto decennio, ripete un prototipo di grande successo commerciale di quegli anni, con la figura presa di tre quarti ed una dignitosa abilità nel disegno e nel colorito, giocato su diversi toni del giallo, del rosa e del blu.

La S. Lucia (fig. 40), in sottoconsegna dal 1985 presso la cappella eponima di Castel dell'Ovo, è stata a lungo assegnata alla scuola del Vaccaro per via dell'atteggiamento pietistico di rivolgere gli occhi verso il cielo in segno di devozione, un motivo di derivazione reniana presente spesso nel formulario del pittore napoletano, fino a quando la Creazzo non ha giustamente pensato al de Simone, sottolineando le evidenti somiglianze con la S. Caterina d'Alessandria (fig. 37) nel disegno delle mani e nell'alternarsi delle ombre e delle luci sul volto dal morbido incarnato.

Il dipinto è completamente distrutto nella veste ed a stento si riconoscono, nei due globi oculari posti su un piattino, i consueti attributi della santa, perché nel medioevo si credeva che nella tortura le fossero stati strappati dalle orbite.

Tale leggenda legò il suo nome al tema della luce; in realtà Lucia era una nobile siracusana promessa al console della città, ma rifiutò il matrimonio per restare vergine e donare tutti i suoi averi ai poveri. Condannata a morte per il suo rifiuto fu decapitata, dopo che fallirono tutti i tentativi di violentarla e di arderla sul fuoco. Infatti nella *Legenda Aurea* Jacopo da Varagine racconta che lo spirito santo la rese talmente pesante che né uomini né buoi potevano spostarla, per cui divenne impossibile attentare alle sue virtù.

Del tutto diversa è un'altra S. Lucia (fig. 41) di collezione napoletana, anche essa con i globi oculari in primo piano, ma dotata di una veste elegante dai raffinati panneggi, mentre il volto è raffigurato nella penombra con gli occhi scintillanti che risaltano nel buio. Il dipinto, per eguale formato e misure, fa parte di una serie alla quale appartiene anche la S. Orsola (tav. 18) transitata presso la Finarte di Roma.

Ricordiamo inoltre altre due S. Lucia, una tempo fa sul mercato antiquariale e l'altra in collezione Ambrosio a Napoli.

Presso Christie's a Londra sono poi passate di recente una S. Agata (tav. 19) dai colori vivaci, tra cui risalta lo stesso rosa salmone presente nell'Allegoria della poesia e con le due mammelle troncate in bella evidenza su di un piatto ed una S. Agnese (tav. 20) molto vaccariana e dai serici panni ben definiti con sottili velature.



Fig. 41

Di questo gruppo di madonne e sante a mezza figura fanno parte anche delle allegorie rappresentate da giovani fanciulle come quella celebre della poesia (fig. 42), firmata, già in collezione De Giovanni, che fu esposta alla mostra napoletana su Bernardo Cavallino ed illustrata da Spinosa, il quale tenne a sottolineare la datazione alta, intorno al 1660 e le contiguità con la tavolozza del più celebre collega per le preziose soluzioni nella resa delle vesti e per la intenerita espressività del viso. Lo studioso ritenne che a questi esiti il de Simone fosse giunto, più che attraverso l'osservazione di opere del Cavallino quali la Cantatrice di Capodimonte o la Giuditta di Stoccolma, grazie "alla mediazione di esempi di Massimo Stanzione e di Andrea Vaccaro, anche essi attenti, dopo il '40, a motivi cavalliniani, ma con soluzioni di più corrente intensità espressiva e di più contenuta eleganza compositiva, quasi al limite di una sapiente compitazione purista".



Fig. 42

La Creazzo ritiene che la data sia troppo avanzata (probabilmente a quella data il pittore è già morto durante la peste) e propone di retrocederla di un decennio (ipotesi che ci trova consenzienti), inoltre sottolinea la ricezione da parte del de Simone della lezione vandichiana, ben espressa dalla definizione accurata dello splendido pannello rosa salmone delle vesti.

Una straordinaria aggiunta al catalogo del de Simone, soprattutto se ne sarà unanimemente accettata l'autografia, è costituita dall'Allegoria dell'olfatto (tav.21) transitata presso Porro nel novembre del 2005, una tela di qualità molto alta nel mantello che ricopre la fanciulla dalle pieghe vaporose, eseguite con tale maestria da far pensare al pennello di un'Artemisia Gentileschi in piena forma.

Per il vaso di fiori e per il limone rugoso è certa la collaborazione di uno specialista: con grande probabilità Luca Forte, ad ulteriore dimostrazione di una familiarità del de Simone con i frequentatori della bottega falconiana.

E volendo rimanere nel campo delle allegorie trattiamo in questo capitolo la Vanitas (tav. 22) della quadreria dei Gerolamini, un'opera attribuita da tempo al Nostro dal Causa.

Sin dall'inizio della stesura di questa breve monografia siamo stati incerti, pur intimoriti per l'autorevolezza dello studioso che proponeva il nome del de Simone come autore, il più illustre napoletanista di sempre (assieme al Bologna), dall'occhio praticamente infallibile, se porre il quadro tra le opere da respingere, perché priva delle caratteristiche precipue dello stile del de Simone o quanto meno tra i dipinti border line.

Anche in questo caso ci troviamo di fronte ad una definizione molto accurata degli abiti della fanciulla, finemente ricamati e dell'estroso copricapo.

Il simbolismo che sottende alla composizione ha un sapore nordico in linea con l'origine fiamminga di Nicolò ed è abbastanza difficile interpretare con precisione il significato che si nasconde dietro alla rappresentazione di una donna intenta a fissare sulla tela la bellezza femminile.

In questo capitolo dedicato alla grazia ed alle virtù muliebri ospitiamo anche due appartenenti al sesso forte: un San Sebastiano della collezione Schubert di Milano (fig. 43 - tav. 23) attribuito al de Simone da



Fig. 43

Federico Zeri, che riprende il muscoloso esempio del Vaccaro conservato nel museo di Capodimonte, non solo nei muscoli ben torniti, ma anche nel bel girar degli occhi al cielo ed un San Giuseppe ed il Bambino (tav. 24) della chiesa S. Anna di Barano nell'isola di Ischia, che fu da me pubblicato nel mio libro *Ischia sacra guida alle chiese*, dopo che la tela era stata studiata dalla Rolando Persico e da Pacelli.

Stragi degli innocenti

L'iconografia della Strage degli innocenti è tra le preferite dal de Simone, ripetuta svariate volte in dipinti molto noti come quello (fig. 44) conservato al museo di Capodimonte.

Il soggetto deriva dal Vangelo di Matteo (2, 9, 19) dove si racconta dell'ordine dato da Erode di uccidere tutti bambini sotto i due anni di età.

Celeberrimo è il dipinto di Guido Reni, eseguito nel 1611 per la cappella Ghisilieri nella chiesa bolognese di San Domenico ed oggi nella pinacoteca nazionale di Bologna, al quale si sono ispirati generazioni di pittori.



Fig. 44



Fig. 45

Tra le versioni eseguite dal nostro pittore, tutte caratterizzate da fondali architettonici fantasticamente rielaborati da prototipi di Viviano Codazzi, ma anche di Francois De Nomè, la più conosciuta è quella di Capodimonte, acquistata nel 1842 dalla collezione del marchese Pietracatella. Un'opera tarda che alcuni ritengono realizzata in collaborazione col Codazzi, mentre è più probabile che il de Simone abbia rivisitato da par suo la lezione del bergamasco, dando luogo ad uno spettacolo visionario nelle statue poste nelle nicchie, le quali, in contrasto con la fisicità degli atteggiamenti dei carnefici e delle mamme disperate, in un singolare melange tra architettura romana e tradizione biblica, mostrano simbolicamente a braccetto un'Adorazione del vitello d'oro ed un Mosè fa scaturire l'acqua dalla roccia, con i protagonisti in preda ad una frenetica agitazione.

Il quadro, di recente restaurato e restituito alla vivacità dei colori originali, prende ispirazione da un'opera del Poussin conservata al Petit Palais di Parigi, in particolare nell'aspetto feroce degli aguzzini, resi patetici ed ai limiti del grottesco dalla vena caricaturale del

de Simone, come pure da altre tele del francese: il Martirio di S. Erasmo, oggi alla pinacoteca vaticana e la Peste di Azoth del Louvre, realizzata nel 1630 e rimasta a Roma fino al 1660. Dipinti che il pittore potrebbe aver studiato durante un soggiorno nella città eterna o

visionato attraverso copie ed incisioni che in quegli anni circolavano tra artisti ed appassionati.

Un importante inedito, che va ad infoltire il catalogo del de Simone, si trova presso l'antiquario Parenza a Roma. Si tratta di un'ulteriore versione del tema (tav. 26) nella quale in una potente ed anacronistica sintesi, Erode assiste personalmente al massacro, comodamente seduto sul suo trono collocato in un palazzo con colonne di ordine corinzio.

Il dipinto è eseguito con pennellate generose dense di materia e con l'uso di colori squillanti, tra i quali spiccano il blu cobalto ed il giallo cenere delle vesti delle mamme, i cui volti sconvolti manifestano in egual misura dolore, terrore e rassegnazione.

Al centro della composizione un tocco di erotismo stempera il dramma che si sta svolgendo implacabile con una puerpera dal seno procace, che sembra voler offrire le sue grazie agli astanti, pur di distrarre la furia mortale degli aguzzini.

I caratteri partenopei della tela si avvertono nelle vigorose anatomie dei carnefici e nel sonuoso trattamento dei panneggi.

Osservando il quadro sembra quasi di sentire il grido lacerante delle madri che vedono strapparsi dal seno le proprie creature innocenti.

Folle e crudele è esploso un sadico meccanismo di distruzione che pure si manifesta in una composizione raccolta senza rompere i ritmi, le misure e la simmetria. Donne e sicari sono animati da una cieca energia e si confondono avvinti in una stessa mischia, mentre a terra cadono già strazianti i primi cadaverini. Le bocche spalancate delle madri emettono un suono gelido, marmoreo, che rimbomba all'infinito e sembra raccogliere in sé tutti i dolori del mondo.

La scena è drammatica e commovente, ma una regia ineffabile sembra bloccare i gesti dei protagonisti in una staticità senza luogo e senza tempo, mentre il potente dinamismo dell'episodio è colto in un'ottica che riduce il movimento in fissità, avvolta in una vertigine che tutto risucchia in un orrore infinito, che congela i nostri sensi e le nostre emozioni, ci fa trattenere il respiro, quasi partecipi della tragedia che si compie sotto i nostri occhi.

Un parallelo stilistico cogente può essere instaurato tra la tela Parenza e quella conservata negli uffici amministrativi della Galleria Pamphily di Roma, pubblicata anni fa dal Lattuada, anche essa fornita di una complessa architettura sullo sfondo ispirata ai modelli classici diffusi a Napoli da Viviano Codazzi e con l'impianto compositivo analogo a quello preferito da Andrea Vaccaro, Aniello Falcone ed Andrea De Lione, con il quale sono frequenti gli scambi attributivi come nel caso della Strage degli innocenti (fig. 59) della quale discorriamo diffusamente nel capitolo dedicato ai dipinti border line.

Elementi stilistici che orientano la collocazione cronologica delle due tele verso il quinto decennio, un periodo precedente al quadro di Capodimonte (fig. 44), quando il classicismo di matrice romana riconducibile al Poussin si diffonde a Napoli in varie declinazioni, influenzando la scuola locale, in particolare il Falcone, che fu impegnato insieme ad alcuni suoi allievi ed altri colleghi nell'importante committenza per il Buen Retiro a Napoli.

Una temperie artistica caratterizzata da preclari esempi di tendenza classicista tra Roma e Napoli, stimolata dai cospicui ordinativi del conte duca Olivares e del suo emissario, il viceré napoletano conte di Monterrey per adornare la nuova residenza di Filippo IV di Spagna, che prediligeva artisti romani e napoletani.

Nella tela della Galleria Phamphily risalta in primo piano sulla destra la figura di una madre disperata dal volto sfigurato dal dolore, bloccato in una maschera tragica tra grottesco e ca-

ricatura, una cifra stilistica che identifica numerose fisionomie del de Simone, a tal punto da poter fungere, nel caso di una mostra sull'artista, a logo della rassegna.

Un'altra versione della Strage degli innocenti di notevole qualità fu esposta nella sezione dedicata a Napoli nella mostra sul barocco che si tenne in Spagna nel 1990.

E concludiamo il capitolo con un altro inedito (fig. 46), presente anni fa presso l'antiquario Moratilla di Parigi, caratterizzato da un sapiente uso del fondale, il cui effetto prospettico è accentuato da una scala posta in primo piano, da una tavolozza brillante e da modalità esecutive simili a quelle dei quadri discussi in precedenza, i quali costituiscono una costante nei modi pittorici del de Simone: il timbro rossastro delle epidermidi degli uomini ed i capelli rosso fuoco delle donne, come pure una propensione ai contrasti cromatici accesi, segno del recepimento e della piena assimilazione della svolta neoveneta, che interessò gran parte della pittura napoletana tra gli anni Quaranta e Cinquanta del Seicento.



Fig. 46

Una cifra stilistica evidenziabile anche in opere dell'artista con soggetto diverso, oggi ben conosciuta dalla critica, in grado così di incrementare i numeri del suo catalogo.

Baccanali

Il tema del baccanale è stato più volte trattato dal de Simone, in tele celebri, come quella (fig. 6) di collezione privata genovese, esposta alla mostra Civiltà del Seicento, nella quale si è in seguito evidenziata non solo la sua firma, ma anche l'indicazione della sua città natale: Liegi, confermando l'ipotesi sulla sua origine nordica, ma anche in quadri meno noti come i tre inediti che abbiamo reperito nella fototeca di Federico Zeri, il primi due (fig. 47 - 48) da espungere, il terzo (fig. 49) dalla paternità certa, nel quale è dedicata ampia attenzione alla definizione del paesaggio boscoso.



Fig. 47



Fig. 48



Fig. 49

Il Bacchanale firmato raffigura più esattamente un'Offerta a Bacco e prende ispirazione dalla spettacolare tela (tav. 27) di Massimo Stanzione conservata al Prado, comparsa in copertina sul catalogo della recente mostra napoletana Ritorno al Barocco.

Prelievi letterali sono recuperati anche da due tele di identico soggetto del De Leone, la prima (tav. 28), già Matthiensen e la seconda presso l'Hotel Britannique di Napoli.

Spinosa nel commentare la tela nella scheda del catalogo della mostra del 1984 sottolineò l'afrore delle materie cromatiche ed il ritmo accelerato e quasi frenetico della composizione con una tavolozza che si distende con soluzioni che ricordano il vigoroso pittoricismo di un Fiasella.

Sull'argomento si è dilungata la Farina nel suo articolo sull'influsso esercitato sui pittori napoletani dalla presenza in città per quattro anni dei due famosi dipinti del Tiziano: la Festa di Venere e gli Andrii (tav. 29 - 30). La studiosa ha evidenziato la ricomparsa al centro della composizione della figura del putto mingente presente nel Bacchanale del maestro veneto, mentre all'altro quadro richiama il motivo del putto accovacciato che saggia l'uva estratta dal catino.

Ad ulteriore conferma dello studio del de Simone sui dipinti tizianeschi vi è poi un'altra sua tela (tav. 31), già presso la Pinacoteca a Napoli, nella quale "l'artista ha fuso insieme e variato almeno tre delle pose degli avventori della Festa di Venere; nella menade distesa sul confine destro, omaggio all'Arianna che dorme appoggiata ad un'anfora di metallo e, ad un tempo, alla baccante che solleva il piatto per ricevervi il vino sita al centro degli Andrii, da cui è stato tratto pure il pensiero del bosco frondoso sul lato sinistro" (Farina).

Il quadro raffigura un vero e proprio tripudio orgiastico, intorno ad una scultura di piccolo Bacco, tra satiri, putti, figure danzanti e brocche di vino. Molto evidente appare, per il tema oltre che per la stesura pittorica e l'importanza della luce, la ripresa letterale del classicismo di Nicolas Poussin, che fa datare quest'opera alla metà degli anni '40.

I due quadri hanno misure simili e probabilmente nascono come pendant a raccontare due distinti momenti del culto bacchico. Collocati cronologicamente al quinto decennio, probabilmente, per la presenza di un antico numero inventariale apposto sulla tela genovese dalle cifre tipo logicamente simili a quante compaiono in svariate opere conservate nelle raccolte reali spagnole, i due dipinti vanno anticipati al tempo in cui il de Simone era impegnato, assieme a numerosi colleghi, alla decorazione della prestigiosa residenza di Filippo IV.

Dipinti chiesastici

Nelle pale d'altare su committenza chiesastica Niccolò raggiunge una equilibrata compostezza ed una sontuosa monumentalità agli antipodi dei suoi quadri da collezione, segnati da un'esagerata emotività delle fisionomie, da una formicolante gestualità, al limite del caricaturale e da abbigliamenti disordinati e scomposti, fatta eccezione della pala per la chiesa di San Potito, nella quale la contorsione esasperata dei personaggi in primo piano sfiora il grottesco.

Tra il 1642 ed il 1643 de Simone fu impegnato nella decorazione con tele ed affreschi della cappella Anastasio nella chiesa di S. Teresa degli Studi, un'impresa in passato attribuita dalle fonti al Marullo ed a Pacecco de Rosa e gli esiti furono sbalorditivi a fronte della pittura di-

sordinata alla quale il pittore ci aveva abituato nella sua produzione da cavalletto. Nel ciclo mariano egli raggiunse inconsuete vette di limpida compostezza e grazia formale, sulla scia della corrente purista che circolava negli anni Quaranta nell'ambiente napoletano sotto l'influsso dello Stanzone.

Particolarmente nelle tre tele, più che negli affreschi, il Nostro, senza trascurare l'imprinting di stampo naturalista, accettò nel suo formulario le novità che provenivano da Roma sull'utilizzo di nervose pennellate a macchia, che lo posero quale diffusore in area partenopea dei modi pittorici del Van Dyck, alla pari di altri colleghi, più celebrati dalla critica quali Cesare Fracanzano, in particolare nella figura della Vergine bambina (fig. 4 - tav. 32) con preziosi effetti della luce sulla veste ed i candidi capelli biondi, Pietro Novelli e Giuseppe Ricca. A tal proposito Spinosa ha ritenuto di ravvisare nelle tre pale un primo segno d'infiacchimento formale e compositivo sotto la pressione delle incombenti istanze tra purismo ed accademismo circolanti in città, pur conservando la pennellata del pittore l'afrore cromatico ispirato agli esempi del Fiasella.

La scoperta dell'autore del ciclo, grazie ai documenti ritrovati dal Ruotolo, costituisce un incremento decisivo del catalogo del de Simone e ci mostra anche un suo adattamento dal piccolo formato dei quadri da cavalletto alle grandi pale d'altare improntate ad una nuova compostezza formale con le figure in secondo piano particolarmente curate.

I tre soggetti raffigurati sono l'Educazione della Vergine (fig. 4 - tav. 32), lo Sposalizio di Maria (fig. 50 - tav. 33) e l'Annuncio a San Gioacchino (fig. 51 - tav. 34).

Il tema dell'Educazione della Vergine è stato trattato altre volte in seguito dal de Simone, in particolare esiste una tela (tav. 35), identificata da Leone de Castris, nella chiesa del Gesù a Malta, nella quale compare in alto un Padre Eterno circondato da un nugolo di angioletti, unendo così nell'iconografia anche l'Immacolata Concezione ed un tondo di collezione privata napoletana con S. Anna, San Gioacchino e la Vergine bambina.

Di poco successiva è l'Immacolata Concezione (fig. 52 - tav. 36) del monastero di S. Agostino degli Scalzi, ritenuta del Cavallino dal Catalani e poi creduta perduta dagli specialisti del pittore.



Fig. 50



Fig. 51

Assegnata al de Simone dal Lattuada è stata poi illustrata dalla Creazzo, la quale ha fatto notare l'utilizzo da parte dell'artista di soluzioni iconografiche diverse: “ la Vergine vi appare stante sulla consueta falce di luna, gli occhi al cielo, la mano sinistra rivolta verso l'alto”.

I due angioletti in basso, di essi quello recante delle rose richiama i guizzanti putti presenti nell'Immacolata di Brera del Cavallino, mentre quello di sinistra, recante dei gigli, è somigliante, anche nel modo di sedere a cavallo di una nuvoletta, ad uno dei colleghi presenti nell'Educazione della Vergine.

“La grazia sentimentale del volto di Maria è cavalliniana, non lo stesso deve dirsi del resto della figura, in cui le morbide chiome ricadenti sulle spalle e gli attorti svolazzanti panneggi non hanno l'aspetto compatto né la consistenza pesante e tattile che Cavallino mutuava dalle sue esperienze naturaliste” (Creazzo).



Fig. 52

Grazie al recente restauro della tela si sono recuperate le tonalità originarie ed è tornata finalmente a luccicare la veste iridescente dell'Immacolata, con quelle tipiche pieghe segmentate che costituiscono una sorta di firma criptata del pittore. Si possono ora di nuovo apprezzare quegli impareggiabili effetti di luce a pennellate volanti sul bianco della tunica di palmare derivazione dalla solare lezione del Van Dyck.

Sono inoltre ritornate chiaramente leggibili le litanie lauretane che caratterizzano l'iconografia della Vergine “tota pulchra”, ossia uscita indenne da ogni contatto con il male: speculum iustitiae, liliun inter spinas, stella matutina, rosa mystica, mentre nella parte bassa si può vedere l'hortus conclusus sulla sinistra e la fons hortorum sulla destra.

Da notare infine il pentimento lasciato a vista che rivela uno spostamento in avanti del piede sinistro.

Nella chiesa delle Carmelitane Scalze di Lecce vi è una pala d'altare raffigurante la Vergine col Bambino ed i SS. Nicola e Giuseppe (fig. 53), la quale, grazie ai documenti rinvenuti dallo Strazzullo, è attribuibile con certezza al de Simone, datata 1645. Essa ben lontana dai toni immaginifici e visionari dei suoi dipinti da cavalletto rivela pienamente i caratteri più nobili della produzione sacra del pittore, nella sua pacata compostezza e classica monumentalità.

La tela si distingue per una soluzione impaginativa quanto mai equilibrata e per la disposizione simmetrica dei due santi, che si esprimono con gesti misuratissimi.

“Da notare anche per la sua originalità l'atteggiamento estremamente analitico dimostrato dal pittore nel fingere accuratamente nella pala un ambiente architettonico sacro. Le grandi quinte prospettiche, le ampie finestre di fondo, il ricchissimo altare col tabernacolo a cupolino e commessi marmorei costruiscono uno spazio illusorio che è esattamente il riflesso di quello reale in cui vive l'osservatore, catturandone totalmente l'attenzione.

Il fondale sembra in tal modo superare la normale funzione di una semplice proiezione descrittiva prospettica entro cui collocare i personaggi, assunta nei contemporanei quadri italiani e nascondere invece la traccia di una particolare inclinazione a giocare con le *apparenze* e le finzioni pittoriche dello spazio, a moltiplicare e ribaltare il *percorso visivo* che è di chiara impronta nordica e la cui quintessenza assoluta è ormai fissata per sempre in quello specchio convesso, sospeso alle spalle dei *Coniugi Arnolfini*." (Pugliese).

Caratteri nordici che si possono apprezzare inoltre nella precisione con cui vengono rappresentati i tessuti e le pietre preziose, in particolare il piviale e la mitria indossati da San Nicola, che rifulgono in tutto il loro splendore.

Una piccola caduta di tono si può notare nella parte alta della composizione con la Vergine che sembra scivolare sulle nubi, a stento trattenuta dalla vigorosa torsione del bambino, che riesce ad equilibrarne la posa.

Il gruppo degli angeli paffuti e sorridenti lo ritroveremo con alcune varianti un decennio dopo nella pala di San Potito.

Ma il tocco di più profonda umanità lo si riscontra, come sottolineato dal Pugliese, nel pregnante naturalismo delle fisionomie dei due santi, ben diverse dalle tipizzazioni astratte di una vacua tradizione accademica. Sono volti veri intrisi di luce tanto simili ad alcuni esiti di Francesco Fracanzano, in un momento in cui il naturalismo cedeva alle lusinghe del pittoricismo di matrice vandichiana ed aveva oramai abdicato alle crudeltà eccessive del linguaggio caravaggesco, orientandosi verso un'attenzione alle qualità luminose e materiche degli oggetti rappresentati.

L'Adorazione dei Magi (fig. 54) conservata al museo di San Martino, in precario stato di conservazione per le dimensioni proviene probabilmente da qualche chiesa.

Collocabile agli anni precedenti al 1640 in essa il de Simone svolge una tematica cara ai pittori naturalisti, inserendo anche soluzioni vicine a quelle sviluppate da Andrea Vaccaro e tipologie derivanti da esempi del Maestro degli Annunci ai pastori.

Per il gruppo centrale costituito dal re adorante dalla Vergine e dal Bambino il referente è



Fig. 53



Fig. 54

la grande pala (tav. 38) di Artemisia Gentileschi per il Duomo di Pozzuoli, mentre il possente cavallo a stento trattenuto alla briglia sulla destra è un prelievo letterale da opere di Aniello Falcone.

Più tarda è l'Adorazione dei pastori (fig. 1) conservata nel monastero di Montserrat in Spagna, pubblicata da Spinosa, a parziale conferma di un viaggio del pittore in quella nazione raccontato dal De Dominici, facilmente ipotizzabile nella ricca trama di scambi culturali tra le varie località del regno.

In essa si dipana un vasto campionario di volti ed ambientazioni cari al pennello del de Simone e presenti in altri suoi lavori, dal volto rugoso della vegliarda, per la quale è stata utilizzata la stessa modella posta in bella evidenza sulla destra nell'Aronne muta in sangue le acque del Nilo (fig. 55) ed anche sulla sinistra mentre beve nel Mosè che fa scaturire l'acqua dalla roccia (fig. 56), le architetture monumentali a fare da sfondo alla rappresentazione, la coppia di angioletti in volo, una costante nelle tele degli allievi del divino cavaliere Massimo, il viso dolcissimo della Vergine, un mix tra Stanzione e Cavallino, la testa pelata di San Giuseppe, identica al Mosè della chiesa del SS. Severino e Sossio.

Un discorso a parte va fatto per i due grossi teloni conservati nella seconda cappella sinistra della chiesa dei SS. Severino e Sossio dall'Ottocento, raffiguranti Mosè fa scaturire l'acqua dalla roccia (fig. 56) ed Aronne che trasforma l'acqua del Nilo in sangue (fig. 57), che costituirono per la Novelli Radice il punto di partenza per la ricostruzione del percorso dell'artista, ritenuti autografi anche nel repertorio di Spinosa e messi in dubbio dalla Creazzo in un successivo fondamentale articolo sul de Simone.



Fig. 55

Le opere sono certamente nate per una committenza ecclesiastica, ma forse per un'altra destinazione, infatti la prima traccia inventariale della loro presenza si trova in documento d'archivio, segnalato dalla Piscitelli, del 13 marzo 1806, il quale le cita, come opere di Jacopo Palma il giovane, tra le opere site nel Palazzo Reale di Napoli, probabilmente a seguito di una requisizione operata dalle autorità nei confronti di monasteri ed ordini religiosi napoletani.

Le due tele, attribuite in seguito a Francesco Fracanzano, furono espunte dal suo catalogo nel 1958 dal Bologna, ma per trasmigrare nel limbo dell'anonimato.

Le due tele, attribuite in seguito a Francesco Fracanzano, furono espunte dal suo catalogo nel 1958 dal Bologna, ma per trasmigrare nel limbo dell'anonimato.



Fig. 56



Fig. 57

Esse presentano i caratteri tipici riscontrabili in altri quadri firmati o sicuramente attribuibili al pittore, per cui, a mio parere, sono tra le sue opere più importanti e rappresentative, nello spirito del suo stile eclettico, infatti costituiscono un assemblamento con prelievi letterali da autori diversi, a partire dall'episodio di Aronne, nel quale i due uomini, l'uno col turbante, l'altro con l'elmo, posti sulla sinistra della composizione, sono ripresi dall'Incoronazione di spine del Negretti, eseguito sul finire del XVI secolo, mentre il gruppo di dignitari è una derivazione, sia nelle fisionomie che nella soluzione pittorica, dal celebre Festino di Erode di Rubens, presente negli anni Quaranta a Napoli ed infine la vegliarda posta sulla destra (fig. 55) ricalca una facies tipica, che troviamo inalterata sia in Caravaggio che in una tela del Di Maria, già nella stanza del direttore dell'ospedale Cardarelli, ma soprattutto, con identico copricapo e collo solcato dalle rughe, nell'Adorazione dei pastori (fig. 1) conservata nel monastero di Montserrat in Spagna.

La Novelli aveva già convincentemente sottolineato una serie di raffronti sia con il Sacrificio di Noè (tav. 1) conservato al Prado che con gli affreschi eseguiti nella cappella Cacace in San Lorenzo Maggiore documentati al 1653.

In particolare il personaggio inginocchiato, presente sulla sinistra in entrambe le composizioni, desunto letteralmente dalla tela madrilenà e le figure dei pennacchi che richiamano con lo stesso asciutto linguaggio le fisionomie dei protagonisti nei due quadri in esame: il San Giuseppe (fig. 25) con la stessa calvizie di Aronne, uguali rughe sulla fronte e la barba resa nella identica maniera lanosa, mentre S. Anna (fig. 26) si rapporta strettamente alla figura della vecchia della quale abbiamo discusso prima. Inoltre peculiare al linguaggio del de Simone la fattura delle dita a forma di sottili, rigidi cilindri e la personalissima resa cromatica ottenuta con l'uso di colori stridenti da rendere gli incarnati rossicci sia negli affreschi che nelle tele.



Fig. 58

Tra i dipinti più noti del de Simone è senza dubbio quello conservato nella chiesa di San Potito firmato a piene lettere e datato 1654, purtroppo in precarie condizioni di conservazione, il quale costituisce una tappa fondamentale nel tentativo di ricostruire il suo percorso artistico.

Esso raffigura San Potito che trafitto dal chiodo infuocato (fig. 58 – tav. 37), dolorante, fa provare le stesse pene all'imperatore Antonino e riprende le linee espressive che vivacizzano i grossi teloni conservati nella chiesa dei SS Severino e Sossio ed in parte della produzione precedente, ma in questo lavoro le figure si elettrizzano e danno luogo, in un tentativo di aggiornamento in senso barocco, ad un'impaginazione farraginosa ai limiti del grottesco.

L'influenza del Corenzio sulla pala fu sottolineata dalla Novelli Radice, che rammentava "come la figura del santo fosse stata pienamente desunta dall'affresco di Belisario con le Storie della vita di S. Benedetto nella volta della cappella Medici nella antisacrestia

della chiesa dei SS. Severino e Sossio, come pure l'artista tenne a mente questo esempio del maestro greco anche per la scena della Decollazione della lunetta di S. Maria la Nova". Ricordiamo per inciso che gli affreschi della chiesa benedettina sono oggi assegnati ad Avanzino Nucci, mentre quelli della chiesa francescana a Santillo Sannini.

Nella pala si infittiscono le citazioni architettoniche, con esempi di varia epoca e stile e tra queste spicca una specie di Colonna Aureliana, probabilmente vista in qualche stampa o incisione, che all'epoca circolavano molto nell'ambiente artistico e dalle quali numerosi pittori prendevano ispirazione.

Sulla parte alta della composizione, come anche in precedenza nella pala conservata a Lecce, è presente un fastoso e macchinoso apparato con al centro la Vergine attorniata da un corteo di angeli musicanti, come in alcune tele del Finoglia, a loro volte mutate da esempi di Ippolito Borghese. Una ulteriore dimostrazione, senza che ve ne fosse bisogno di capacità di recepire dagli altri colleghi e di estrema duttilità espressiva.

Nel 1655 esegue per la chiesa di S. Maria Anteseccula (distrutta con tutti gli arredi durante l'ultima guerra mondiale) una pala d'altare raffigurante la Vergine in gloria, angeli e i SS. Aspreno ed Agnello Abate.

Sulla firma del dipinto non vi era uniformità di lettura: D'Ambra - De Lauzieres e Dalbono leggevano Nicolò o Niccolo Lokel di Simon Pietro, mentre il Sigismondo, il Galante e l'Ortolani leggevano il cognome come Loket.

Opere border line

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, come nella *Strage degli innocenti* (fig. 59) transitata presso la Finarte di Roma nel 1980 e generalmente ritenuta dalla critica opera di Andrea, la quale si sviluppa 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 Nicolò de Simone al punto da far dubitare dell'autografia.

La differenza si avverte nel maggiore nervosismo della pennellata nei quadri del fiammingo, nella scelta di una tavolozza scura, nel delinarsi 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.



Fig. 59

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

Tangenze ed analogie si possono riscontrare, anche se mai sottolineate dalla critica, verso artisti come il Maestro degli Annunci ai pastori, il Beinaschi ed il poco noto Carlo Rosa.

Riguardo al primo possiamo approfondire una tela certamente del de Simone: l'Adorazione dei Magi (fig. 54) del museo di San Martino, nella quale tangibile è l'ispirazione sia alla tela di analogo soggetto (tav. 38) della Gentileschi, eseguita per il duomo di Pozzuoli, dalla quale viene ripreso il gruppo formato dal re adorante, dal Bambino e dalla Vergine, il cui volto è riportato letteralmente, che alla pittura grassa e pastosa del Maestro degli Annunci, ben espressa nelle figure dei Magi chini ad adorare il Bambino, oltre ad una matrice falconiana per la parte destra della composizione, nella quale si staglia poderoso un cavallo.

Ma particolarmente interessante è un dipinto, recentemente presentato alla mostra Ritorno al Barocco come autografo del misterioso maestro "per specifiche qualità di vigorosa resa naturalistica e per l'uso di materie cromatiche dense e corpose" (Spinosa), il quale, a nostro parere, può entrare a pieno titolo nel catalogo del de Simone.

Il quadro, venne già esposto alla rassegna su tre secoli di pittura napoletana nel 1938, senza che ne fosse identificata l'iconografia e con un'attribuzione al Gargiulo.

Il soggetto rappresentato è chiaramente un Perseo che combatte contro Fineo (tav. 39), il mitico episodio narrato nelle Metamorfosi di Ovidio (V, 1, 235) e le possenti anatomie dei contendenti come l'assonanza con certe soluzioni formali riconducibili al Cavallino e chiaramente presenti in dipinti certi del de Simone, come l'inedita Strage degli innocenti (tav.26) dell'antiquario Parenza di Roma sono un'indicazione convincente per una paternità di Nicolò, un pittore che seppe guardare all'intensa koinè napoletana con occhi attenti, pur mantenendo uno stile personale nel corso di tutta la sua carriera.

Il Diluvio universale (tav. 40), transitato tempo fa come autografo in un'asta Semenzato, presenta caratteri in comune con la pittura del Beinaschi nei toni dorati e nel cromatismo caldo, nella composizione aperta e disordinata dal respiro monumentale, nel chiarore che irrompe dal fondo a scandire le procaci musculature, nel saper decantare la drammaticità dell'evento.

Attribuite al de Simone dal Lattuada illustriamo ora due tele: una S. Orsola (fig. 60) della collezione Carige di Genova, dipinto di alta qualità, in passato attribuito al Guarino, col quale presenta superficiali similitudini, mentre sembra riferibile ad una fase di forte influenza stanzoneca del pittore fiammingo ed un'Allegoria della Pace (fig. 61) di collezione privata, ancor più della tela precedente accostabile allo stile del de Simone, in una fase di attenzione a Pacecco De Rosa ed in parte al Guarino.

Border line col Guarino una S. Agata in carcere visitata da San Pietro (fig. 62) conservata nel museo municipale di



Fig. 60



Fig. 61



Fig. 62

Nevers, attribuita da Brejon de Lavergne e Volle al pittore solofrano, per affinità di impianto tra la figura della santa e quella della Madonna nell'Apparizione della Sacra Famiglia ai frati carmelitani della Fondazione Koester di Zurigo, mentre lo Schutze l'attribuisce, ipotesi più plausibile, al nostro Nicolò in una sua comunicazione scritta al museo.

Opere respinte

Le similitudini tra la pittura cuprea del de Simone e quella sulfurea di Carlo Rosa sono alla base di alcuni errori attributivi, come nel caso del Salomone adora gli idoli (tav. 41) transitato sul mercato come autografo del fiammingo o dell'Officina di Vulcano (tav. 42) esitato da Christie's a Londra nel dicembre 2001, mentre si tratta di classici prodotti del pennello dell'artista pugliese, il quale ama definire i suoi personaggi in un'atmosfera infuocata dai toni rossastri, indagati da una luce fioca pregna di densi vapori dorati, che, provenendo dall'alto genera forti contrasti chiaroscurali.

Un esempio calzante per restituire al Rosa il quadro in esame è costituito dal Davide danzante davanti all'Arca (tav. 43) conservato nella pinacoteca provinciale di Salerno, nel quale grande attenzione è dedicata alla caratterizzazione delle forme, agli incarnati trasparenti, alla rarità e preziosità delle stoffe ed all'eleganza delle acconciature, rese con colori vivaci giocati su una prevalenza del rosso vermiglio e dell'azzurro oltremarino, in linea con una piena adesione del pittore alla corrente neo veneta.

Un'altra opera da espungere dal catalogo del de Simone, sotto il cui nome è passata nell'aprile del 1991 in un'asta Semenzato, è una Crocefissione di San Pietro (tav. 44) che da anni ho pubblicato come autografo del Coppola, la quale presenta, a mo' di firma criptata, la classica coda corposa ed elegante presente in tutti i quadri del collega. Infatti un modo per riconoscere il pennello del Coppola nei dipinti non firmati è quello di osservare attentamente le terga e la coda dei suoi cavalli, presenti non solo nelle battaglie, ma anche nelle scene di martirio. Le pri-

me sono sempre imponenti, poderose e di evidenza scultorea, mentre la coda è costantemente vaporosa e ricchissima di crini, che arrivano fino a terra.

Un altro particolare patognomiconico dell'artista è costituito dalla originale definizione del muso dei cavalli: sfuggente, affilato e con gli occhi un po' fuori dalle orbite che sembrano fissare l'osservatore.

Una volta fissato questo imprinting stilistico diviene banale spostare dal corpus del de Simone a quello del Coppola anche il Martirio di San Gennaro (tav. 3) della quadreria del Pio Monte della Misericordia, osservando il dettaglio testé descritto (tav. 4), una ipotesi già da tempo avanzata dal sottoscritto e da Chicco Giacometti (comunicazione orale) e confermata di recente dal Porzio. A conferma di tale nuova attribuzione basta il confronto con la Decollazione di San Gennaro (tav. 2) conservata al museo di San Martino e doppiamente siglata dal de Simone per rendersi conto del vero stile di questo eclettico pittore.

Da tempo respinto, ma a lungo ritenuto del de Simone è il San Gennaro esce illeso dalla fornace (tav. 45) della quadreria dei Gerolamini, 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. 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.

Fu il Causa a dubitare per primo dell'autografia, seguito dalla Novelli Radice: "Le mani a ventaglio, gli sproporzionati fondali, la gesticolazione approssimativa, il gusto popolareesco suggeriscono di ricondurre a lui (Onofrio) senza esitazioni la piccola tela".

E per rimanere su San Gennaro ed Aniello Falcone dobbiamo espungere una Decollazione di San Gennaro nella Solfatarata (fig. 63 - tav. 46), una cui foto, conservata presso la sovrintendenza napoletana, portava un'attribuzione al de Simone.



Fig. 63

L'opera venne pubblicata dalla Creazzo nel suo fondamentale articolo sull'artista del 1988 come dipinto problematico di un pittore napoletano attivo nei primi anni Trenta e si sottolineavano l'impostazione statica e arcaizzante, l'affollamento dei personaggi rappresentati, i due personaggi abbigliati all'orientale sulla sinistra, di chiara ascendenza fiamminga e l'attenzione tutta nordica nella resa dei particolari di armature, costumi o ricchi paramenti sacri; tutti indizi che avrebbero potuto condurre verso il de Simone.

In seguito il Bologna ha fornito al quadro la giusta collocazione nell'ambito della produzione più antica del Falcone ed ha sottolineato come esso rappresenti "un'autentica silloge della maggior pittura naturalistica venuta a maturazione durante gli ultimissimi anni '20 a Napoli" e come siano evidenti stretti riferimenti al Maestro degli Annunci ai pastori, a Cornelio Brusco ed a Battistello Caracciolo.

Nell'opera descritta dal De Dominicis, che la colloca nella prestigiosa collezione di Gaspare Romer, si possono identificare famosi personaggi dell'epoca: dal viceré spagnolo, il conte di

Monterey, rappresentato sulla destra vicino al cardinale Buoncompagni, ai due personaggi con abiti orientali sulla sinistra, probabilmente i due mercanti fiamminghi Romer e Van Den Eyeden.

Da notare infine sulla groppa del cavallo la presenza di un enigmatico monogramma sormontato dal giglio di Francia, che potrebbe significare unicamente l'abitudine dell'epoca da parte dei proprietari di marcare cavalli di razza molto pregiata.

Da espungere con certezza i due ovali raffiguranti S. Agnese (fig. 64 - tav. 47) e S. Agata (fig. 65 - tav. 48) della collezione D'Errico di Matera, pubblicati dal Galante, recependo un'attribuzione al de Simone avanzata da Aurora Spinosa nella scheda redatta per conto della locale sovrintendenza.



Fig. 64



Fig. 65

I due pendant, come ha sottolineato Lattuada, possono paragonarsi ad alcuni quadri a mezza figura del Guarino raffiguranti sante, come la splendida coppia già nella collezione della Cassa di Risparmio di Calabria e di Lucania. I due ovali sono definiti con una materia corposa e rilevata, definita con tocchi delicati, una tecnica che si riscontra in numerose opere del solofrano, come patognomiconico dei suoi modi pittorici è il trattamento trasparente delle ombre sul volto della S. Agnese. Un saggio di realismo è costituito dal pelame arruffato dell'agnello, mentre nell'altra tela un dettaglio di verità oggettiva sta nella frasca di palma sorretta dalla mano destra.

Da espungere senza certezza attributiva il Paesaggio fluviale con ninfe al bagno e satiri danzanti (tav. 49), transitato sul mercato antiquariale, il quale presenta un cielo luminoso ed un'insistita compiacenza sul nudo, rara nei quadri del de Simone.

La Madonna del Rosario, eseguita da Stanzione e conservata nella cappella Cacace in San Lorenzo Maggiore, è circondata da 15 quadretti di rame raffiguranti i misteri. Nell'archivio fo-

tografico della sovrintendenza, in linea con quanto riferito da alcune antiche fonti, sono attribuiti al de Simone, mentre altre guide sono variamente orientate tra lui ed il Marullo.

Il Pacelli li assegna allo Stanzione per motivi stilistici ed in base ad una personale interpretazione dei documenti pubblicati dal Filangieri.

Di recente la critica si è espressa in maniera diversa, dopo che un restauro ne ha facilitato la lettura mettendo in luce l'eccellente qualità e la delicata varietà dei colori.

Ad un attento esame la serie mostra il lavoro di due diversi artisti, infatti si nota una diversità per cromatismo, stile figurativo e rapporto tra spazio e figura; un primo gruppo è caratterizzato dal disegno delle figure affusolate e da una cromia chiara con pochi toni di base, molto vicini allo stile tardo di Stanzione e secondo Schutze si può riconoscere il pennello del Beltrano (fig. 66), ipotesi che abbiamo accolto nella nostra monografia sull'artista, mentre i rimanenti rami si distinguono per uno stile figurativo più robusto ed una cromia più attenuata con certi effetti cangianti che ricordano da vicino le opere tarde di Pacecco De Rosa (fig. 67).



Fig. 66



Fig. 67

Spinosa si è viceversa pronunciato per i nomi di Marullo e de Simone quali esecutori dei 15 misteri.

Essi in ogni caso sono stati eseguiti in anni successivi al 1649 e sono completati entro il 1656 come si evince dalle annotazioni testamentarie pubblicate dal Pacelli.

Regesto cronologico e documentario

9 dicembre 1936 – Riceve 200 ducati per un quadro raffigurante una Istorìa di Atteone non identificato eseguito per il duca di Bovino; nella polizza il pittore viene citato come Niccolò di Simon Pietro.

15 dicembre 1642 – Nicola de Simone, pictore “convenit stipulazione per dicto monasterio... pictare de sua propria mano sette quadri che han da stare nella seconda cappella a man destra quando s’entra la chiesa del Monastero, li giorni passati concessa al sig.r Francesco d’Anastasio; tanto quelli a fresco, quanto quelli ad olio conforme il desegno...”. In tutto per il prezzo di 600 ducati.

20 giugno 1943 – Viene pagato per un dipinto non identificato per la cappella Benincasa e viene chiamato Nicolò de Simone.

19 ottobre 1644 – Viene pagato 20 ducati per quattro figure non identificate da eseguirsi nella cappella di casa Rocco a Posillipo e viene indicato come Nicolò de Simone “fiamegno”. (Documento da collegarsi agli affreschi nella quarta cappella destra in San Lorenzo Maggiore)

6 aprile 1945 – Riceve denaro da Giuseppe Rinaldo per alcuni dipinti non identificati e nel documento viene denominato Nicolò de Simone.

Banco di Pietà - 5 ottobre 1645

A fra Gioacchino di Gesù e Maria ducati 50 e per lui a Nicolò di Simon Pietro pittore a compimento di ducati 200 per servizio delle monache Carmelitane Scalze di Lecce.

Archivio Romano S. I. Neap 22/II (Ricerca padre Errichetti) Roma 22 settembre 1646

Al preposito della Casa Professa di Napoli” Mi si dice che si tratta di fare la cappella delli nostri Martiri giapponesi in cotesta nostra chiesa, nella quale si dovranno fare pitture di momento et havendo havuto relatione che il signor Nicolò de Simone sia ottimo pittore, desidero che si dia a lui quest’opera, perché la persona che me lo raccomanda merita questo et altro servitio più rilevante.

1647 – Firma e data (Nicolò de Simone fecit 1647) una Battaglia di Orazio Coclite (fig. 10) attualmente a Bari in collezione privata, ma precedentemente nella chiesa del Purgatorio di Monopoli, alla quale era stata donata da una famiglia del posto.

Banco di Santa Maria del Popolo 17 luglio 1652 – matricola 281. Mercoledì, p. 555

A Giovanni Camillo Cacace D. 100 a Nicola Tozio, De Simone pittore, a compimento di ducati 300, per l’intero prezzo delle pitture che ha fatte a fresco di sua propria mano nella cupola e nelli quattro angoli della sua cappella del Santissimo Rosario eretta dentro la chiesa di San Lorenzo maggiore di Napoli, conforme al disegno fatto da detto Nicolò e firmato da esso detto Nicolò in conformità dell’ istrumento stipulato per mano di Notar Gio. Carlo Piscopo, al quale s’abbia relatione e resta detto pittore interamente

soddisfatto della detta Pittura da lui fatta a fresco nella cupola e nei quattro angoli di sua cappella.

Banco della Pietà 12 gennaio 1654 – giornale matricola 433, partita di 50 ducati

A Thomase Mascambruno D. 50. E per lui a Nicolò Simon Pietro et sono in conto de D. 200, quali li da per un quadro di S. Anna, conforme al disegno fatto.

Banco dello Spirito Santo 28 luglio 1654 – giornale matricola 402 partita di 30 ducati

A Maddalena De Angelis D. 30. Et per lei a Nicolò Loz di Simon Pietro e sono per dui quadri cioè uno San Francesco grande et uno Santo Antonio piccolo fatti da esso detto per uso et servitio di Felice Fontanaquatrio, suo figlio et propriamente nel monastero che haverà da fare. Et detto pagamento lo fa di suoi propri denari per averceli da rimborsare dalla eredità di detto Felice.

1654 – Firma e data (Nicola Lozet di Simon Pietro f 1654) il Martirio di San Potito nell'omonima chiesa napoletana.

1655 – Firma e data (Nicola Lokel o Loket ? di Simon Pietro 1655) la distrutta pala con la Vergine in gloria, angeli ed i SS. Aspreno ed Agnello Abate nella chiesa di S. Maria Antesaecula.

Banco della Pietà 9 luglio 1655 – giornale matricola 444. Partita di 100 ducati

Ad Andrea Seghi D. 100. E per lui a Camillo Incarnato per prezzo di due quadri a lui venduti, cioè la Resurrezione di Lazzaro et l'Entrata di Gesù Cristo in Gerusalemme. Et detti quadri sono di monsù Nicolò de Simone.

Banco di San Giacomo 16 novembre 1655 – giornale di cassa, matricola 231, f. 267 verso

A Donna Jsabella Acquaviva D. cinquanta e, per essa a Nicolò Lozet de Simon Pietro in conto de D. centocinquanta, è sono per le pitture dovrà fare nella Cappella del Glorioso San Gregorio nella lloro Chiesa delle monache in questa Città consistentino nel quadro di gloria da farse nel cielo della detta Cappella con quattro martirij del Santo nelli angoli a suo arbitrio di pittura a fresco, con colori, et azuro proporzionati, con patto, che per tutto il mese di luglio sia finita, e mancando possa valerse di ogn'altro valent'huomo eguale a Sua Signoria, con firma ju piede del detto Nicolò Lozet di Simon Pietro. (vedere anche il documento dell'8 agosto 1658).

Banco dei poveri del 8 agosto 1658 – giornale matr. 344 D. 40

A Isabella Acquaviva D. 40. Et per lei a F.co De Maria a compimento di D. 90, atteso l'altri D. 50 l'ha ricevuti D. 20 per questo medesimo banco et altri D. 30 l'ha ricevuti per mano del quondam Nicolò quondam pittore. Et detti D. 50 sono in conto di D. 130, quali gli ha promesso pagare per l'opera di pittura a fresco da finire nella cappella di San Gregorio, dentro la chiesa di San Ligorio conforme l'istrumento del notaio Giovanni Pino di Napoli del quale si abbia relazione.

Nell'inventario della quadreria di Vincenzo D'Andrea, stilato nel 1649, comparivano sei dipinti di mano di Nicolò Simon Pietro: uno di prospettiva della Probatica piscina, un altro raffigurante la Beatificazione di San Paolo apostolo di palmi 15, un altro quando Moisè... la pietra et uscì l'acqua, un altro dell'Istoria della Manna nel deserto di palmi 4 e 5 et due altri di paesi di palmi 4 e 5 con cornici d'oro.

Nell'inventario della quadreria di Diego D'Andrea, stilato nel 1710, compaiono sette ottangoli con diverse effigie di Santi e di Vergini di mano di Nicola di Simone, di Vaccaro et altri di palmi 4 e 3 con cornici intagliate et indorate ed inoltre un quadro di una Vergine di mano di Nicola di Simone di palmi 3 e 2, con cornice liscia indorata alla romana.

Bibliografia

- Van Sandrart J., *L'Accademia tedesca dell'architettura, scultura e pittura*, Norimberga, Francoforte 1675.
- Celano C., *Notizie del bello dell'antico e del curioso della città di Napoli*, pag 703, Napoli 1692.
- Parrino D. A., *Napoli città nobilissima, antica e fedelissima, esposta agli occhi e alla mente dei curiosi*, pag. 341, 342, Napoli 1700.
- De Dominici B., *Vite de' pittori, scultori e architetti napoletani*, I - II, pag. 242 - 243, Napoli 1742, 45.
- Sigismondo G., *Descrizione della città di Napoli e suoi borghi*, III, pag. 492, Napoli 1788 - 89.
- D'Aloe S., *Guide pour la Galerie des tableaux du Musée Bourbon*, pag. 4, num. 7, Napoli 1843.
- Baldinucci F., *Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua*, VI, (Appendice), pag. 326 - 327, Firenze 1845 - 47.
- Catalani L., *Le chiese di Napoli, descrizione storica ed artistica*, vol. II, pag. 26, Napoli 1845-53.
- Quaranta B., *Le Mystagogue guide generale du musée royal Bourbon*, num. 7, Napoli 1848.
- D'Ambra R. - De Lauzieres A., *Descrizione della città di Napoli e delle sue vicinanze divisa in XXX giornate*, I, pag. 660, Napoli 1855.
- Dalbono C.T., *Massimo, I suoi tempi e la sua scuola*, pag. 114, Napoli 1871.
- Fiorelli G., *Del museo nazionale di Napoli*, pag. 22 - 23, num. 25 - 28, Napoli 1873.
- Filangieri G., *Indice degli artefici delle arti maggiori e minori*, II (1884), pag. 165, Napoli 1883-1891.
- Dalbono C. T., *Guida di Napoli e dintorni*, pag. 492, Napoli 1891.
- Colonna di Stigliano F., *Inventario dei quadri di Casa Colonna, in Napoli nobilissima*, IV, pag. 31, Napoli 1895.
- Ceci G., *Scrittori della storia dell'arte anteriori al De Dominici, in Napoli nobilissima*, VIII, 163-168, Napoli 1899.
- Filangieri di Candida A., *La Galleria nazionale di Napoli (Documenti e ricerche)*, V. pag. 256 - 257 - 260, in *Le Gallerie nazionali italiane*, Roma 1902.
- Rolfs W., *Geschichte der Malerei Neaples*, pag. 282 - 283, Lipsia 1910.

- Ruesch A., *Illustrated guide to the National museum in Naples*, pag. 153 - 156, num. 8 - 11 - 69, Napoli s. d. (1910).
- De Rinaldis A., *Guida illustrata del museo nazionale di Napoli*. Parte seconda: Pinacoteca, pag. 403 - 404, num. 369 - 370 - 371, Napoli 1911.
- D'Addosio G. B., *Documenti inediti di artisti napoletani del XVI e XVII secolo*, in *Archivio storico per le province napoletane*, XXXVIII, pag. 505, Napoli 1913.
- Ceci G., *La chiesa di S. Teresa agli Studi*, in *Napoli nobilissima*, pag. 72, Napoli 1913.
- D'Addosio G.B., *Documenti inediti di artisti napoletani del XVI e XVII secolo dalle polizze dei Banchi*, pag. 110 - 111, Napoli 1920.
- Quintavalle O., *Pinacoteca del museo nazionale di Napoli. Catalogo generale dei dipinti*, num. 852, Napoli 1930.
- Thieme U. - Becker F., *Kunstlerlexikon*, XXXI, pag. 69 (come Simone Nicolò de), XXXIII, pag. 336 (come Locket Nicola), Lipsia 1931.
- Ortolani S., in *La pittura napoletana dei secoli XVII - XVIII - XIX*, (catalogo), pag. 84, Napoli 1938.
- Causa R., *La Madonna nella pittura del '600 a Napoli*, pag. 44 - 45, fig. 31, Napoli 1954.
- Strazzullo F., *Documenti inediti per la storia dell'arte a Napoli*, pag. 53 - 54, Napoli 1955.
- Bologna F., *Francesco Solimena*, pag. 29 - 30, nota 6, Napoli 1958.
- Perez Sanchez A.E., *Pittura italiana del siglo XVII en Espana* (catalogo), pag. 61, Madrid 1965.
- Percy A., Bernardo Cavallino, Master Thesis, *Pennsylvania state university*, pag. 50, 1965.
- Paone M., I Teresiani di Lecce, in *Archivio Storico pugliese*, XVIII, fasc. I - IV, pag. 7, Bari 1965.
- Causa R., *Opere d'arte nel Pio Monte della Misericordia a Napoli*, pag. 92, num. 20, tav. XX, Napoli 1970.
- Bodart D., *Les peintres des Pays - Bas meridionaux et de la Principauté de Liege a Rome au XVIIeme siecle*, I, pag. 422, II, pag. 34 - 35, Bruxelles Roma 1970.
- Causa R., *La pittura del Seicento a Napoli dal naturalismo al barocco*, in *Storia di Napoli*, V, tomo II, pag. 946 - 949 - 965, nota num. 8, Cava de' Tirreni 1972.
- D'Elia M. - D'Elia P., *Considerazioni sulla pittura del primo Seicento in Puglia*, in *Scritti in onore di Roberto Pane* (1969 - 71), pag. 386 e seg., fig. 4, Napoli 1972.
- Causa Picone M., *Disegni della Società napoletana di Storia Patria*, pag. 52 - 53, fig. 19, Napoli 1974.
- Novelli Radice M., *Contributo alla conoscenza di Andrea ed Onofrio De Lione*, in *Napoli nobilissima*, XV, pag. 163, Napoli 1976.
- Novelli Radice M., *Appunti per il pittore Niccolò de Simone*, in *Napoli nobilissima*, XVII, pag. 21 - 29, Napoli 1978.
- Rubsamen R., *The Orsini inventories*, pag. 47, num. 2, pag. 50, num. 42, Malibu 1980.
- Daprà B., *La pittura napoletana dal Caravaggio a Luca Giordano* (catalogo), pag. 296 - 297, Napoli 1982.
- Causa R., *Le collezioni del museo di Capodimonte*, pag. 106, Milano 1982.
- D'Elia M., *La pittura barocca, in la Puglia tra barocco e rococò*, pag. 191, tav. 222.
- Pasculli Ferrara M., *Arte napoletana in Puglia dal XVI al XVIII secolo* (dai documenti dell'Archivio Storico del Banco di Napoli di Nappi E.), pag. 232 - 233 - 319, Fasano 1983.
- Ruotolo R., *Documenti sulla chiesa di S. Teresa degli Studi e su qualche pittore napoletano del Seicento*, in *Ricerche sul '600 napoletano*, pag. da 57 a 71, fig. da 30 a 36, Milano 1983.

- Brejon de Lavergnée A., in *Civiltà del Seicento a Napoli* (catalogo), pag. 131, 254, 255, fig. 2.67, 2.69 Napoli 1984.
- Lurie A., *Bernardo Cavallino of Naples 1616-1656* (catalogo), pag. 138 - 142, Cleveland 1984.
- Spinosa N., in *Civiltà del Seicento a Napoli* (catalogo), pag. 255, fig. 2.68, Napoli 1984.
- Spinosa N., *La pittura napoletana del '600* (repertorio fotografico), fig. da 287 a 298, Napoli 1984.
- Pugliese V., *Pittura napoletana in Puglia, I*, in *Seicento napoletano. Arte, costume e ambiente*, pag. 244 - 245 - 532 - 533, Napoli 1984.
- Spinosa N., in *Bernardo Cavallino* (catalogo), pag. 183, Napoli 1985.
- Perez Sanchez A.E., *Pittura napoletana de Caravaggio a Giordano* (catalogo), pag. 222 - 223, num. 86, Madrid 1985.
- Middione R., *A Napolyi festesznet aranykora XVII - XVIII szadad* (catalogo), pag. 69, Budapest 1985.
- Galante A., *Guida Sacra della città di Napoli* (edizione commentata a cura di Spinosa N.), pag. 114 - 123 - 148 - 151 - 270 - 276 - 279 - 307 - 319 - 328, Napoli 1985.
- Pacelli V., *La cappella Cacace in San Lorenzo Maggiore: un complesso barocco in una basilica gotica*, in *Ricerche sul '600 napoletano*, pag. 171- 200, fig. 52 - 53 - 54 - 55 - 56 - 57, Milano 1986.
- Delfino A., *Documenti inediti tratti dall'archivio storico del Banco di Napoli*, 113, doc. 18, nota 3, fig. 6, Milano 1986.
- Leone de Castris P. - Middione R., *La quadreria dei Gerolamini*, pag. 194, Napoli 1986.
- Pacelli V., *La quadreria di Vincenzo D'Andrea, giurista e rivoluzionario, da un inventario del 1649*, in *Ricerche sul '600 napoletano*, pag. 150, Milano 1987.
- Ruotolo R., *Artisti, dottori e mercanti napoletani del secondo Seicento. Sulle tracce della committenza borghese*, in *Ricerche sul '600 napoletano*, pag. 188 - 189, Milano 1987.
- Creazzo I., *Alcuni inediti di Niccolò De Simone e altre precisazioni sul pittore*, in *Scritti in onore di Raffaello Causa*, pag. 223 - 232, Napoli 1988.
- Brejon de Lavergnée A. - Volle N., *Musèe de France. Repertoire des peintures italiennes du XVII siecle*, pag. 190, 1988.
- AA.VV., *Antiquariato*, num. 103, aprile, pag. 133, 1989.
- Spinosa A., in *La pittura in Italia. Il Seicento*, II, pag. 723, 724, Milano 1989.
- Spinosa N., in *La pittura in Italia. Il Seicento*, II, pag. 485 - 517, Napoli 1989.
- Pacelli V., *L'iconografia di San Gennaro dalle origini al Settecento*, in *Campania sacra*, 20, pag. 416, nota 28, Napoli 1989.
- Romano G., *Pittura italiana del '600 e '700*, pag. 131, Rozzano 1990.
- Bologna F., *Battistello Caracciolo ed il primo naturalismo a Napoli* (catalogo), pag. 155 - 158 - 314 - 315, Napoli 1991.
- Creazzo I., *Dizionario biografico degli italiani* (ad vocem), XXXIX, pag. 396 - 397 - 398, 1991.
- Willette T., in *Massimo Stanzione opera completa*, pag. 129 - 145, Napoli 1992.
- Galante L., *I dipinti della collezione D'Errico* (sec. XVII - XVIII), pag. 68 - 69 - 73 - 74 - 75, num. 16, 16°, 17 - 18, Galatina 1992.
- Giusti L., in *Napoli Sacra* (edizione illustrata), pag. 378, Napoli 1994.
- Rocco L., in *Napoli Sacra* (edizione illustrata), pag. 462, Napoli 1994.
- Daprà B., *Domenico Gargiulo detto Micco Spadaro*, pag. 170, Roma 1994.
- Middione R., in *Napoli Sacra* (edizione illustrata), pag. 484, Napoli 1994.

- Middione R., *La quadreria dei Girolamini*, pag. 68 - 69, Napoli 1995.
- Creazzo I, in *Napoli Sacra* (edizione illustrata), pag. 835, fig. 15 - 22, Napoli 1996.
- Lattuada R., *Un inedito di Niccolò De Simone alla Galleria Doria Pamphily*, fasc. 96 - 97, aprile settembre, pag. 133 - 134, 1996.
- Pacelli V., *La pittura napoletana da Caravaggio a Luca Giordano*, pag. 129, Napoli 1996.
- Capano F., in *Napoli Sacra* (edizione illustrata), pag. 780 - 781, fig. 32, Napoli 1996.
- Capobianco F., *Il Pio Monte della Misericordia. La chiesa e la quadreria*, pag. 64, Castellammare di Stabia 1997.
- Daprà B., *San Gennaro tra fede, arte e mito* (catalogo), pag. 144 - 145 - 148 - 149 - 152 - 153, Napoli 1997.
- Leone de Castris P., *Il contributo dell'età borbonica e post unitaria alla formazione di una pinacoteca napoletana: un primo profilo*, in *Museo Nazionale di Capodimonte. Dipinti dal XIII al XVI secolo, le collezioni borboniche e post unitarie*, pag. 11, 18, 14, 20, Napoli 1999.
- della Ragione A., *Il secolo d'oro della pittura napoletana*, tomo II, pag. 97 - 98, tomo III, pag. 208 - 209, tav. a pag. 225, Napoli 1997 - 2001.
- Lattuada R., *Dipinti della collezione D'Errico di Palazzo San Gervasio a Matera* (catalogo), num. 24, Napoli 1999.
- Pavone M.A., *Dal naturalismo caravaggesco al tardo barocco giordanesco*, in *Pinacoteca provinciale di Salerno*, pag. da 89 a 95, fig. 36, Salerno 2001.
- Pacelli V., *Pittura del '600 nelle collezioni napoletane*, pag. 88 - 89, tavole 134 - 135 - 136 - 137, Napoli 2001.
- Lattuada R., *Francesco Guarino da Solofra*, pag. 237 - 238, fig. 58, 59, pag. 260, fig. G17, G18, pag. 264, fig. G26, G27, Napoli 2002.
- Pinto R., *La pittura napoletana*, pag. 245 - 246, Napoli 2002.
- Lattuada R., *Dipinti della collezione D'Errico*, pag. 32 - 33 - 34 - 35 (come Guarino), Napoli 2002.
- Abbate V., *Storia dell'arte nell'Italia meridionale. Il secolo d'oro*, pag. 135, 2002.
- Delfino A., *Alcune notizie inedite sulla cappella Merlino nel Gesù Nuovo di Napoli*, in *Ricerche sul '600 napoletano*, pag. 29 - 36, doc. 1, Milano 2002.
- Gazzara L., *Il Pio Monte della Misericordia*, pag. 42, Napoli 2003.
- De Vito G., *Perifrasi fracanzaniane*, in *Ricerche sul '600 napoletano*, pag. 104 - 113, nota 17, Milano 2004.
- della Ragione A., *Ischia Sacra guida alle chiese*, pag. 87 - 88, Napoli 2005.
- della Ragione A., *Pacecco De Rosa opera completa*, pag. 31, fig. 110 - 111 - 112 - 113 - 114 - 115, Napoli 2005.
- Nappi E., *Notizie su pittori che lavorarono a Napoli dal 1630 al 1656*, in *Ricerche sul '600 napoletano*, pag. 78 - 79 - 81, doc. 37 - 38 - 39, Milano 2005.
- Loiacono M., *Carlo Rosa dal tempo di Napoli agli esordi in Puglia*, in *Omaggio a Ferdinando Bologna*, pag. 397 - 401, Foggia, Roma 2006.
- Arbace L., *Saggi di pulitura. Mostra di opere d'arte restaurate*, pag. 8 - 9, Napoli 2006.
- Porzio Giuseppe, *Postille a due petits maitres napoletani del Seicento. Scipione Compagno e Carlo Coppola*, in *Kronos*, n. 11, pag. 85 - 91, tav. 4 - 5, Napoli 2007.
- Farina V., *Sulla fortuna napoletana dei Bacchanali di Tiziano*, in *Paragone*, LVIII, pag. 32 - 33, fig. 26 - 28, 2007.
- AA. VV., in *Andrea De Lione. La pittura come racconto*, pag. 78 - 79 - 80 - 81, fig. 19, Napoli 2008.

- Piscitello P., in *Dipinti napoletani del XVII secolo. La scuola napoletana*, pag. 87 - 88, fig. 57a - 57b, Napoli 2008.
- Alabiso A.C., in *Dipinti napoletani del XVII secolo. La scuola napoletana*, pag. 84 - 85 - 86, fig. 52 - 53 - 54 - 55 - 56, Napoli 2008.
- Spinosa N., in *Ritorno al barocco* (catalogo), pag. 99, num. 1.28 (come Maestro dell'Annunciazione), Napoli 2009.
- AA.VV., *Ritorno al barocco. Restauri duemilanove*, pag. 25, num. 8, Napoli 2009.
- Sciberras K., *Baroque painting in Malta*, pag. 81, Malta 2009.
- della Ragione A., *Agostino Beltrano uno stanzone falconiano*, pag. 20 - 50 - 51, fig. 43 - 44 - 45 - 46 - 47 - 48 - 49 - 50, Napoli 2010.
- della Ragione A., *Carlo Coppola opera completa*, pag. 15, tav. 5, Napoli 2010.
- Costanzo S., *Pittura tra Malta e Napoli nel segno del barocco. Da Raimondo (il maltese) a Bernardo De Dominicis*, Napoli 2010.

Elenco delle figure

- Fig. 1 - *Adorazione dei pastori*, Montserrat monastero.
- Fig. 2 - *Sacrificio di Noè*, 100x127, Madrid Prado.
- Fig. 3 - *Soldati romani con trombe*, 92x116, Malaga museo.
- Fig. 4 - *Educazione della Vergine*, documentato al 1642-43, Napoli chiesa di S. Teresa agli Studi.
- Fig. 5 - *S. Caterina d'Alessandria*, siglata NDS, 76x62, Napoli museo di Capodimonte.
- Fig. 6 - *Baccanale*, 100x123, firmato Nicolò de Simone de Liege, Genova collezione privata.
- Fig. 7 - *Giudizio di Paride*, Napoli collezione privata.
- Fig. 8 - *Mosè e il serpente di bronzo*, siglato NDSP, Bari collezione privata.
- Fig. 9 - *Mosè fa scaturire l'acqua dalla rupe*, Bari collezione privata.
- Fig. 10 - *Battaglia di Orazio Coclite*, firmato Nicolò de Simone fecit 1647, Bari collezione privata.
- Fig. 11 - Carlo Coppola, *Decollazione di San Gennaro nella Solfatara*, 130x185, Napoli Pio Monte della Misericordia.
- Fig. 12 - *Esodo di Esaù*, 128x208, Milano Finarte settembre 1972.
- Fig. 13 - De Simone Niccolò, *Adorazione dei pastori*, 101x127, Finarte Milano novembre 1973.
- Fig. 14 - *Ratto delle Sabine*, 122x153, collezione privata.
- Fig. 15 - *Decollazione di san Giovanni Battista*, 160x200, Napoli collezione Pagano.
- Fig. 16 - *Presentazione della Vergine al Tempio*, affresco, documentato 1642-43, Napoli chiesa di S. Teresa agli studi soffitto centrale.
- Fig. 17 - *Morte della Vergine*, affresco, documentato 1642-43, Napoli chiesa di S. Teresa degli studi cappella Anastasio lunetta altare.
- Fig. 18 - *Natività della Vergine*, affresco, documentato 1642-43, Napoli chiesa di S. Teresa agli studi, cappella Anastasio, lunetta sinistra.
- Fig. 19 - *Visita della Vergine agli Esseni*, affresco, documentato 1642-43, Napoli chiesa di S. Teresa agli studi, cappella Anastasio, lunetta destra.
- Fig. 20 - *Trinità e Vergine in gloria*, affresco, Napoli chiesa di San Lorenzo Maggiore cappella Cacace tamburo e cupola.

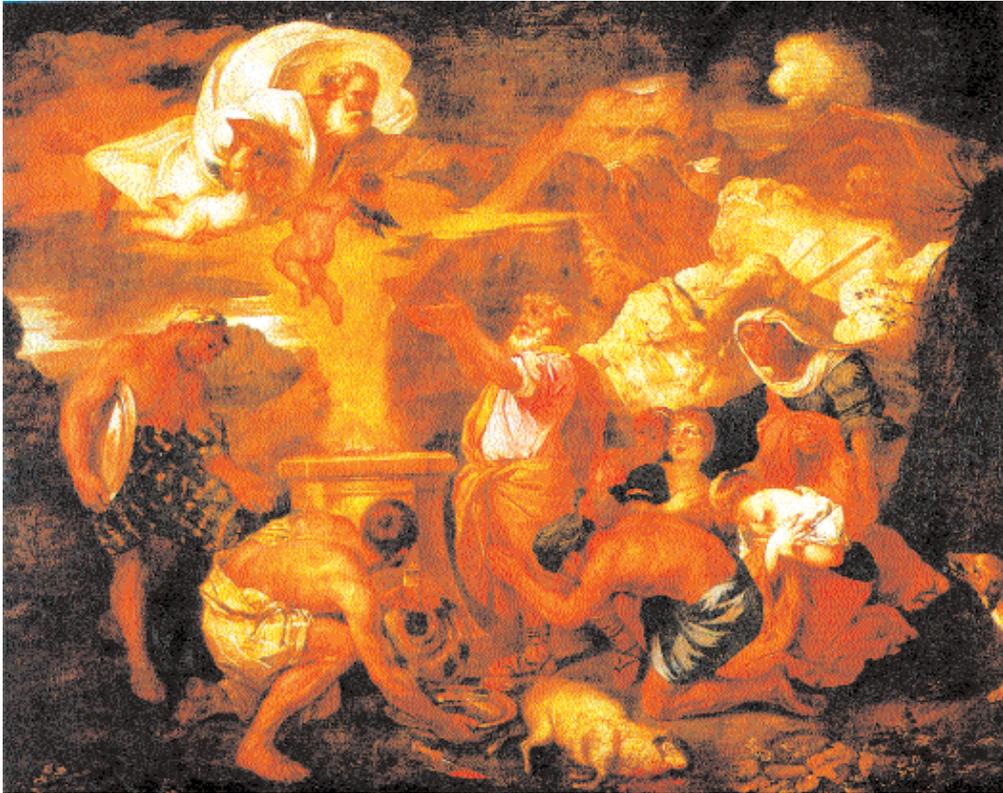
- Fig. 21 - *Fratellanza tra San Francesco e San Domenico*, affresco, Napoli chiesa di San Lorenzo cappella Cacace.
- Fig. 22 - *Sogno di Innocenzo III, San Francesco e San Domenico sorreggono il Laterano cadente*, affresco, Napoli chiesa di San Lorenzo cappella Cacace.
- Fig. 23 - *S. Gioacchino*, affresco, Napoli chiesa di San Lorenzo cappella Cacace .
- Fig. 24 - *S. Anna*, affresco, Napoli chiesa di San Lorenzo cappella Cacace.
- Fig. 25 - *San Giuseppe*, affresco, Napoli chiesa di San Lorenzo cappella Cacace.
- Fig. 26 - *S. Giovanni Battista* - affresco, Napoli chiesa di San Lorenzo cappella Cacace .
- Fig. 27 - *Martirio di San Gregorio*, affresco, documentato 1655, firmato D. SIM, Napoli chiesa di San Gregorio Armeno lunetta dei pennacchi cappella di San Gregorio.
- Fig. 28 - *Studio per la decollazione di San Giovanni Battista* (recto), 19x18, inchiostro su carta colorata, già Napoli collezione Ferrara Dentice.
- Fig. 29 - *Due donne in piedi* (verso), 19x18, inchiostro su carta colorata, già Napoli collezione Ferrara Dentice.
- Fig. 30 - *Combattimento tra cristiani ed infedeli*, 35x51, Matita, inchiostro ed acquerello su carta, Napoli già collezione Ferrara Dentice.
- Fig. 31 - *Marzio Masturzo* (attribuito), Battaglia, 30x43, inchiostro e acquerello seppia su carta avorio, Napoli già collezione Ferrara Dentice.
- Fig. 32 - *Madonna con il Bambino*, 95x75, Napoli quadreria dei Gerolamini.
- Fig. 33 - *Madonna con Bambino*, ubicazione sconosciuta.
- Fig. 34 - *S. Caterina d'Alessandria*, 103x76, Finarte Roma 1980.
- Fig. 35 - *Fuga in Egitto*, Avellino collezione privata.
- Fig. 36 - *S. Orsola*, 69x69, Sotheby's New York dicembre 1994.
- Fig. 37 - *S. Caterina d'Alessandria*, siglata NDS, 76x62, Napoli museo di Capodimonte.
- Fig. 38 - *S. Dorotea*, 77x64, Napoli museo di Capodimonte.
- Fig. 39 - *Madonna col Bambino*, 75x72, Napoli museo di Capodimonte.
- Fig. 40 - *S. Lucia*, 78x64, Napoli Castel dell'Ovo cappella.
- Fig. 41 - *S. Lucia*, Napoli collezione privata.
- Fig. 42 - *Allegoria della poesia*, firmato, Napoli già collezione De Giovanni.
- Fig. 43 - *San Giuseppe ed il Bambino*, Barano, chiesa di S. Anna.
- Fig. 44 - *Strage degli innocenti*, firmata due volte, 127x180, Napoli museo di Capodimonte.
- Fig. 45 - *Strage degli innocenti*, Roma Galleria Doria Pamphily.
- Fig. 46 - *Strage degli innocenti*, Parigi antiquario Moratilla.
- Fig. 47 - Anonimo, *Baccanale*, ubicazione sconosciuta.
- Fig. 48 - Anonimo, *Satiro ninfa e putti*, ubicazione sconosciuta.
- Fig. 49 - *Baccanale*, ubicazione sconosciuta.
- Fig. 50 - *Sposalizio di Maria*, documentato 1642-43, Napoli chiesa di S. Teresa agli Studi.
- Fig. 51 - *Annuncio a Gioacchino*, documentato 1642-43, Napoli chiesa di Santa Teresa agli Studi.
- Fig. 52 - *Immacolata Concezione*, 117x158 Napoli convento di S. Agostino degli Scalzi.
- Fig. 53 - *Vergine con Bambino e SS. Nicola e Giuseppe*, Lecce chiesa delle Carmelitane Scalze.
- Fig. 54 - *Adorazione dei Magi*, Napoli museo di San Martino.
- Fig. 55 - Particolare della fig. 57.
- Fig. 56 - *Mosè fa scaturire l'acqua dalla rupe*, 403x221, Napoli chiesa dei SS. Severino e Sossio.
- Fig. 57 - *Aronne muta l'acqua del Nilo in sangue*, 403x221 Napoli chiesa dei SS. Severino e Sossio.

- Fig. 58 - *San Potito che trafitto dal chiodo infuocato, dolorante, fa provare le stesse pene all'imperatore Antonino*, firmato e datato 1654, Napoli chiesa di San Potito.
- Fig. 59 - Andrea De Lione, *Strage degli innocenti*, 61x58, Finarte Roma 1980.
- Fig. 60 - Attribuito, *S. Orsola*, 115x95, Genova collezione Carige.
- Fig. 61 - Attribuito, *Allegoria della pace*, 99x80, Italia collezione privata.
- Fig. 62 - *S. Agata in carcere visitata da San Pietro*, Nevers museo municipale.
- Fig. 63 - Aniello Falcone, *Martirio di San Gennaro nella Solfatara*, 126x180, siglato monogramma indecifrabile, Napoli già nella collezione di Gaspare Romer, poi antiquario Carignani di Novoli .
- Fig. 64 - Francesco Guarino, *S. Agnese*, ovale 65x50, Matera collezione D'Errico.
- Fig. 65 - Francesco Guarino, *S. Agata*, ovale 65x50, Matera collezione D'Errico.
- Fig. 66 - Agostino Beltrano, *Crocifissione*, rame, Napoli chiesa di San Lorenzo Maggiore cappella Cacace.
- Fig. 67 - Pacecco De Rosa, *Flagellazione*, rame, Napoli chiesa di San Lorenzo cappella Cacace.

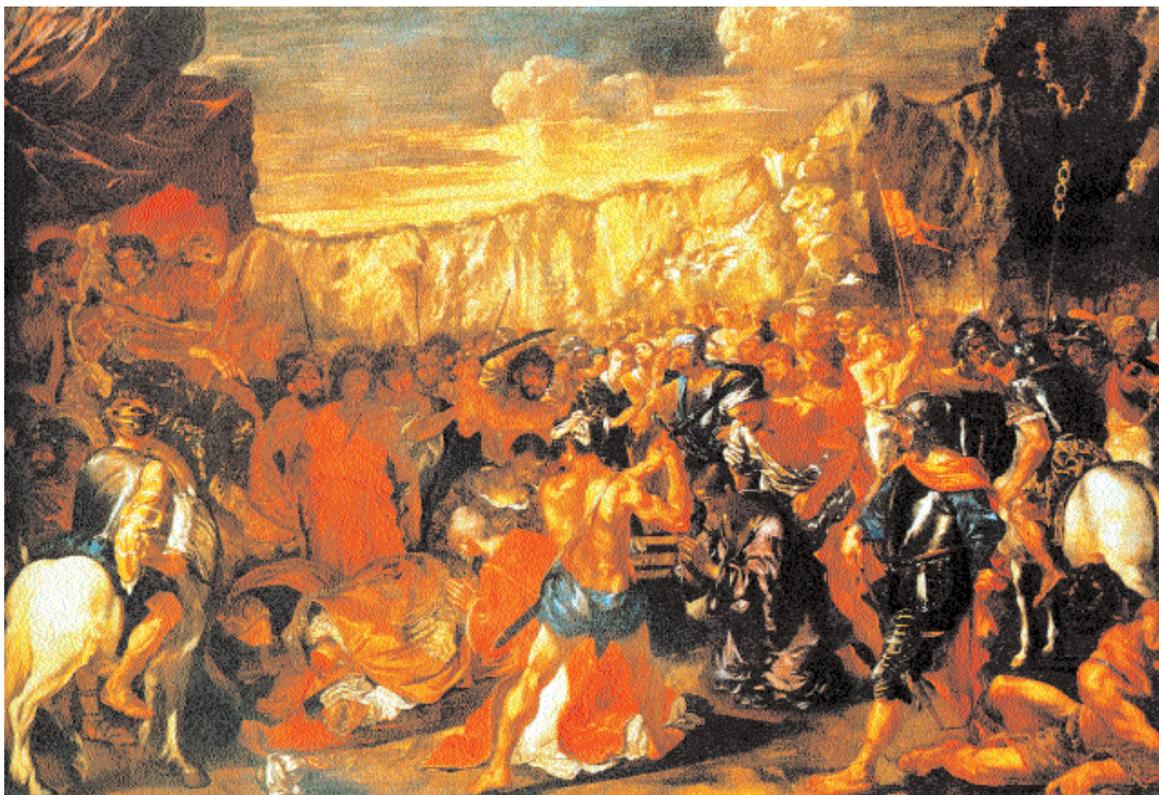
Elenco delle tavole

- Tav. 1 - Sacrificio di Noè, 100x127, Madrid Prado.
- Tav. 2 - Decollazione di San Gennaro, doppiamente siglato, 124x177, Napoli museo di San Martino.
- Tav. 3 - Carlo Coppola, Decollazione di San Gennaro nella Solfatara, 130x185, Napoli Pio Monte della Misericordia.
- Tav. 4 - Carlo Coppola, Particolare del Martirio di san Gennaro attribuito al De Simone.
- Tav. 5 - Mosè ed il serpente di bronzo, 130x156, Galleria Napoli nobilissima.
- Tav. 6 - Lot e le figlie, 152x127, Roma collezione Pietro Di Loreto.
- Tav. 7 - Rebecca al pozzo, 76x103, Napoli collezione privata.
- Tav. 8 - Passaggio del mar Rosso, 103x130, Napoli collezione privata.
- Tav. 9 - Predica del Battista, 43x55, Semenzato maggio 2001.
- Tav. 10 - Ratto delle Sabine, 130x177, Napoli collezione privata.
- Tav. 11 - Sansone e Dalila, 180x237, Italia mercato antiquariale.
- Tav. 12 - Convito di Assalonne, 63x92, Italia mercato antiquario.
- Tav. 13 - L'ebrea che si uccide all'entrata di Domiziano, 85x109, Semenzato luglio 2005.
- Tav. 14 - Presentazione della Vergine al Tempio, affresco, Documentato 1642-43, Napoli, S. Teresa degli Studi.
- Tav. 15 - Madonna con il Bambino, 95x75, Napoli quadreria dei Gerolamini.
- Tav. 16 - Putto dormiente, 61x74, Napoli quadreria dei Gerolamini.
- Tav. 17 - Elisabetta Sirani, Madonna col Bambino, ovale 64x85, Napoli quadreria dei Gerolamini.
- Tav. 18 - S. Orsola, 103x80, Finarte Roma marzo 2006.
- Tav. 19 - S. Agata, 104x75, Christie's Londra 7 luglio 2006.
- Tav. 20 - S. Agnese, 117x92, Christie's Londra 9 luglio 2008.
- Tav. 21 - Allegoria dell'olfatto, 117x90, Milano Porro 9 novembre 2005.
- Tav. 22 - Vanitas, Napoli quadreria del Pio Monte della Misericordia.

- Tav. 23 - San Sebastiano, Milano collezione Schubert.
- Tav. 24 - San Giuseppe ed il Bambino, Barano, chiesa di S. Anna.
- Tav. 25 - Domenico Gargiulo, Martirio di San Gennaro nella Solfatara, 138x184, Napoli collezione della Ragione.
- Tav. 26 - La strage degli innocenti, 176x230, Roma antiquario Parenza.
- Tav. 27 - Massimo Stanzione, Sacrificio a Bacco, firmato EQ MASSIMUS NEAP, 237x358, Madrid Prado.
- Tav. 28 - Andrea De Lione, Bacchanale, 100x128, già Londra Matthiesen.
- Tav. 29 - Tiziano Vecelio, La festa di Venere, firmato, 172x175, Madrid Prado.
- Tav. 30 - Tiziano Vecelio, Bacchanale Gli Andrii, firmato 175x193, Madrid Prado.
- Tav. 31 - Bacchanale, 100x130, già Napoli Pinacoteca.
- Tav. 32 - Educazione della Vergine, documentato al 1642-43, Napoli chiesa di S. Teresa agli Studi.
- Tav. 33 - Sposalizio di Maria, documentato 1642-43, Napoli S. Teresa degli Studi.
- Tav. 34 - Annuncio a S. Gioacchino, Documentato 1642-43, Napoli S. Teresa degli Studi.
- Tav. 35 - Sacra famiglia – Malta chiesa del Gesù.
- Tav. 36 - Immacolata, 117x158, Napoli chiesa di S. Agostino degli Scalzi.
- Tav. 37 - San Potito che trafitto dal chiodo infuocato, dolorante, fa provare le stesse pene all'imperatore Antonino, firmato e datato 1654, Napoli chiesa di San Potito.
- Tav. 38 - Artemisia Gentileschi, Adorazione dei Magi, 300x180, già duomo di Pozzuoli.
- Tav. 39 - Perseo e Fineo, 75x102, Napoli collezione privata.
- Tav. 40 - Diluvio universale, Mercato antiquariale.
- Tav. 41 - Carlo Rosa, 174x237, Salomone adora gli idoli, Italia collezione privata.
- Tav. 42 - Carlo Rosa, Officina di Vulcano, 177x227, Londra Christie's dicembre 2001.
- Tav. 43 - Carlo Rosa, Davide danza davanti all'Arca Santa, 159x210, Salerno pinacoteca provinciale.
- Tav. 44 - Carlo Coppola, Crocefissione di san Pietro, Semenzato aprile 1991.
- Tav. 45 - Onofrio De Lione, San Gennaro esce illeso dalla fornace, Napoli quadreria dei Geronimini.
- Tav. 46 - Aniello Falcone, Martirio di San Gennaro nella Solfatara, 126x180, Napoli già nella collezione di Gaspare Romer, poi antiquario Carignani di Novoli.
- Tav. 47 - Francesco Guarino, S. Agnese, ovale 65x50, Matera collezione D'Errico.
- Tav. 48 - Francesco Guarino, S. Agata, ovale 65x50, Matera collezione D'Errico.
- Tav. 49 - Paesaggio fluviale con ninfe al bagno e satiri danzanti, 70x104, mercato antiquariale.



Tav. 1



Tav. 2



Tav. 3



Tav. 4



Tav. 5



Tav. 6



Tav. 7



Tav. 8



Tav. 9



Tav. 10



Tav. 11



Tav. 12



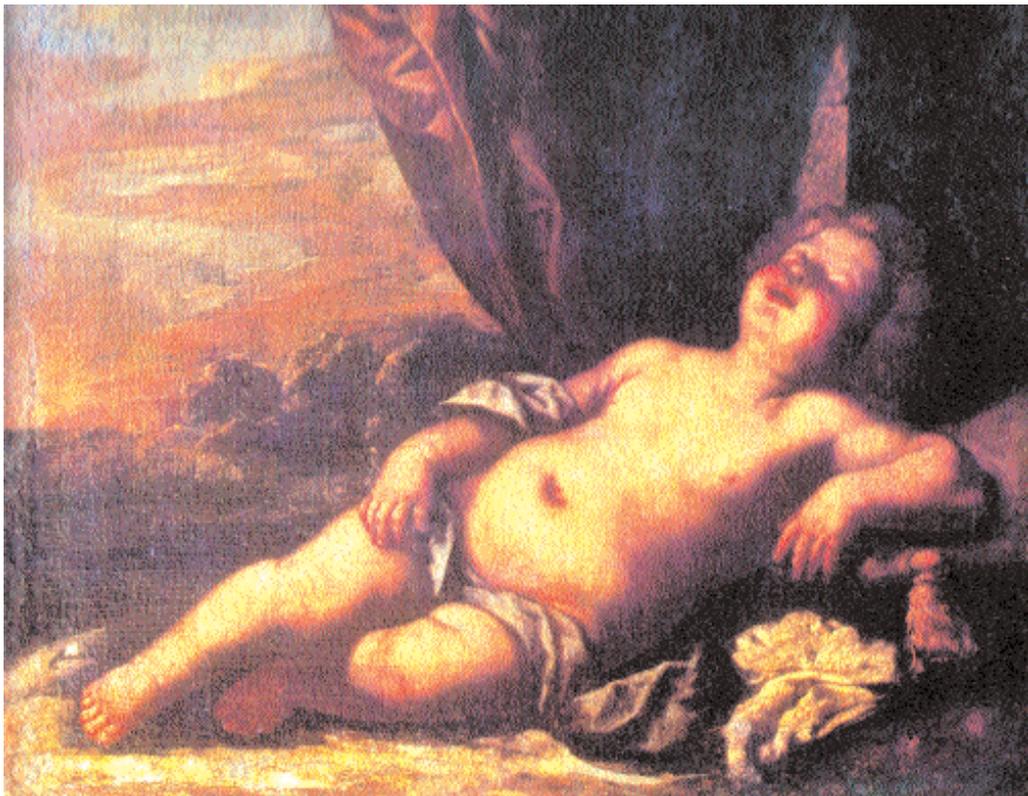
Tav. 13



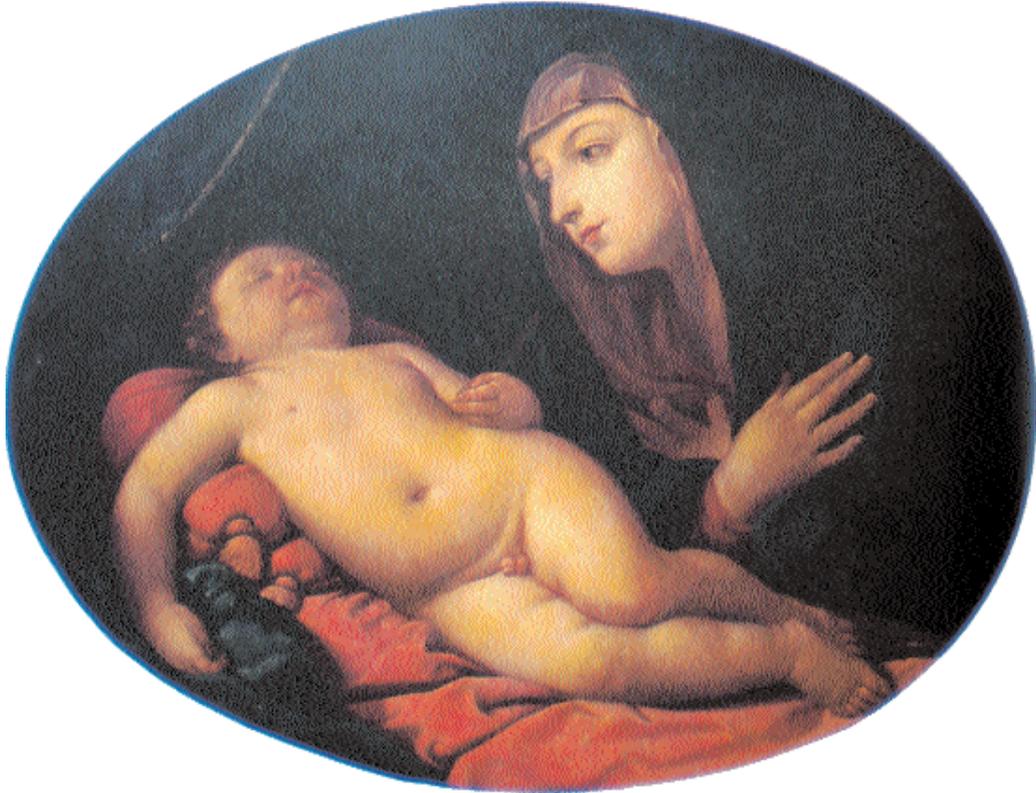
Tav. 14



Tav. 15



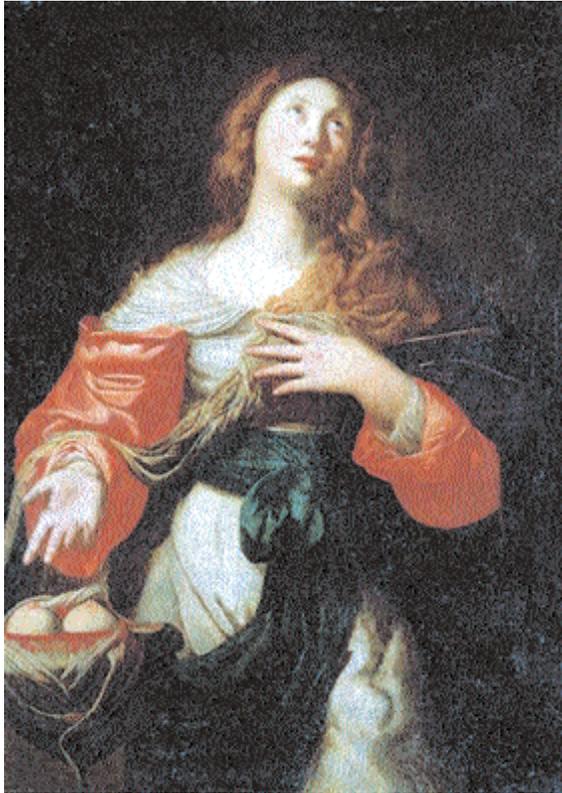
Tav. 16



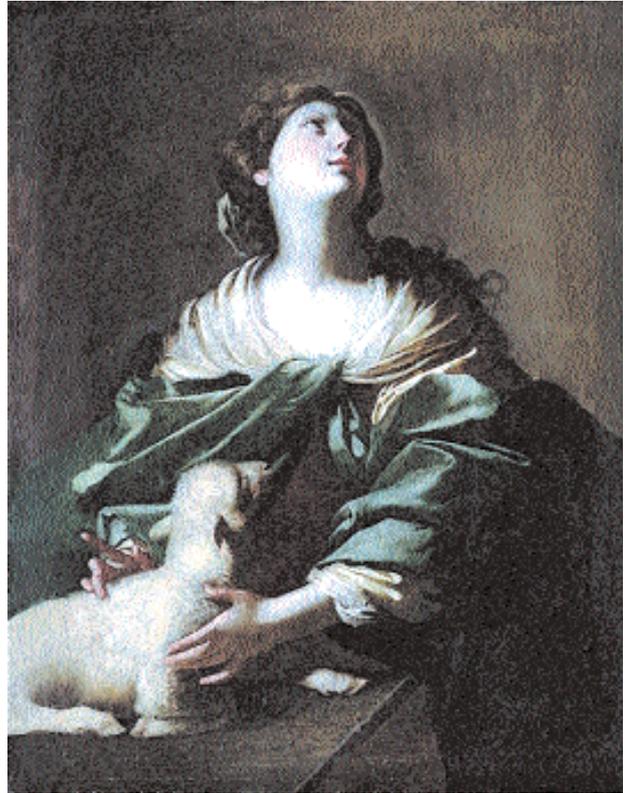
Tav. 17



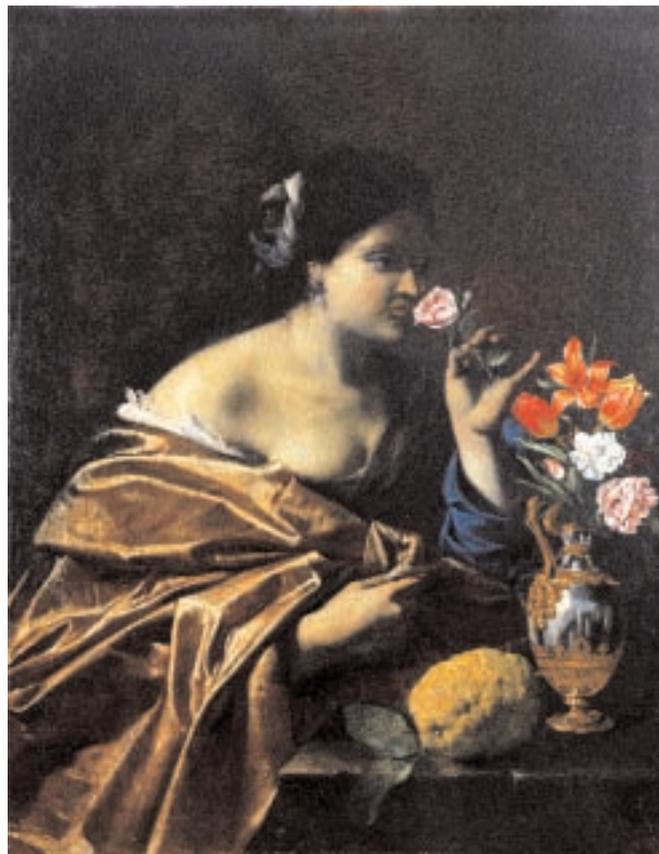
Tav. 18



Tav. 19



Tav. 20



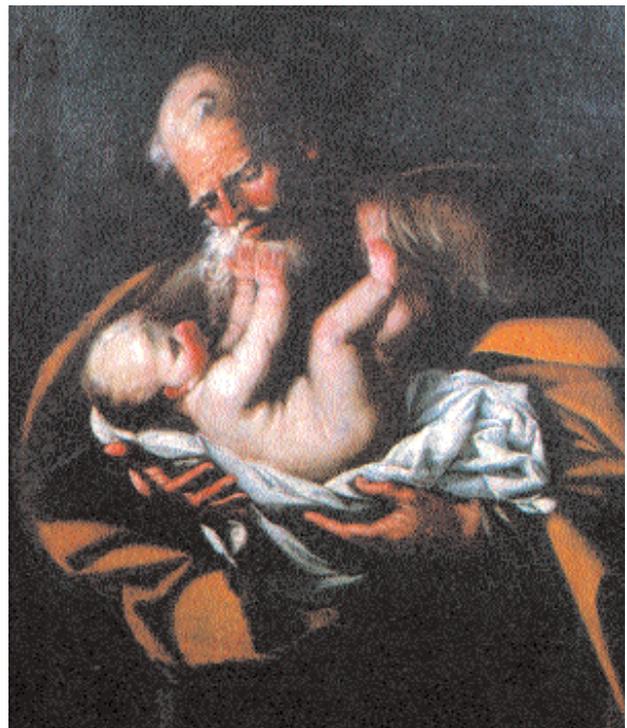
Tav. 21



Tav. 22



Tav. 23



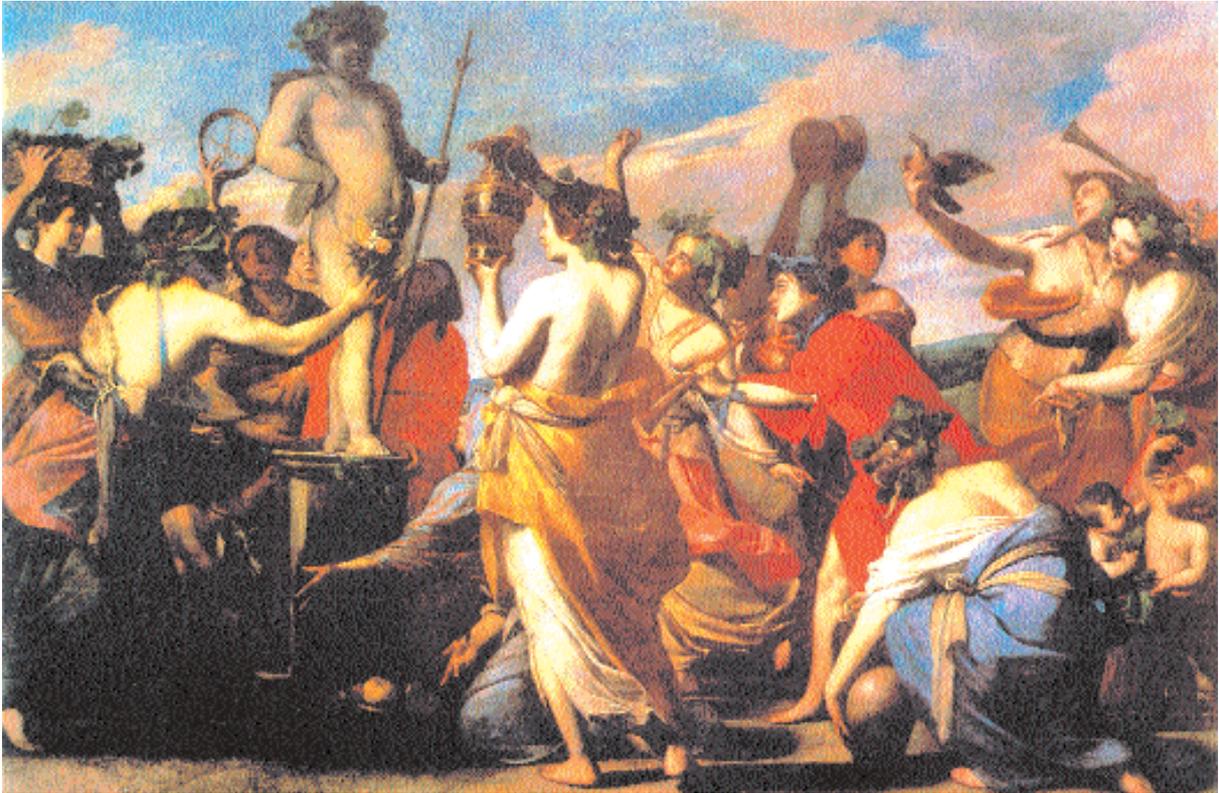
Tav. 24



Tav. 25



Tav. 26



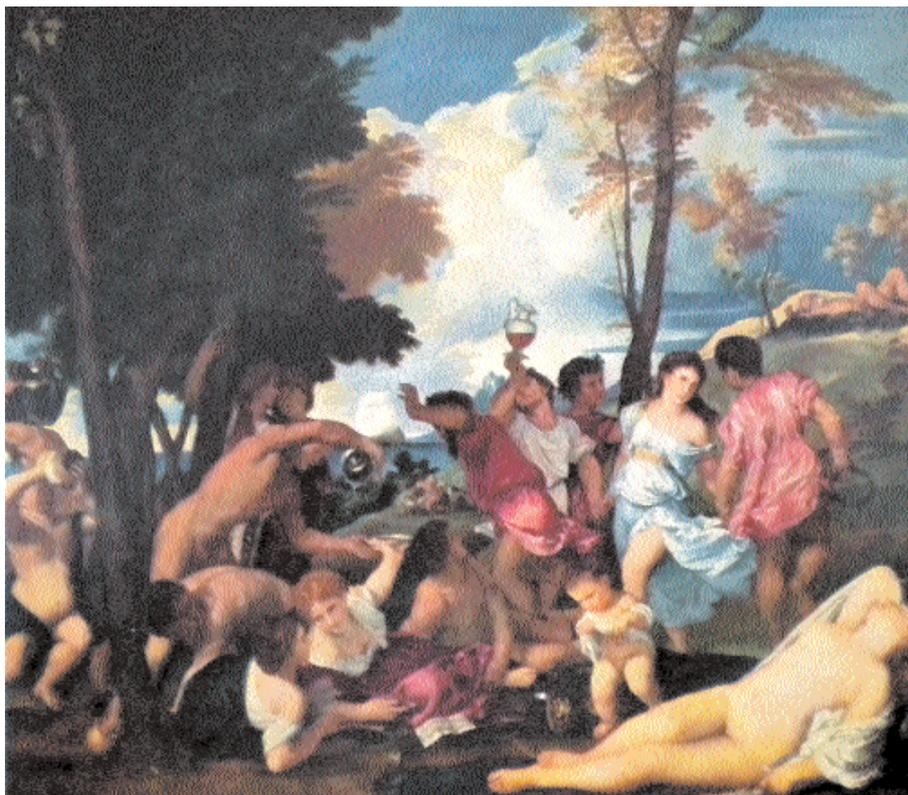
Tav. 27



Tav. 28



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