Sebastian Schütze Thomas Willette

Massimo Stanzione

L'opera completa

Electa Napoli

Electa Napoli

hanno collaborato a questo volume

Redazione
Daniela Campanelli

Grafica
Valentina Lepore
Enrica D'Aguanno
Nadia Bronzuto

© 1992 by **Electa Napoli**
Elemond Editori Associati
Tutti i diritti riservati

Sommario

9 1. Introduzione

13 2. Vita e opere fino al 1630
Sebastian Schütze

69 3. L'opera della maturità (1630-1656)
Sebastian Schütze

121 4. La scuola stanzionesca
Thomas Willette

153 5. Bernardo De Dominici e la sua «Vita» di Stanzione
Thomas Willette

163 6. Edizione annotata della «Vita» di Stanzione
Thomas Willette

187 Catalogo ragionato delle opere

267 Appendice

431 Repertorio bibliografico e abbreviazioni

459 Indici

4. La scuola stanzionesca

Thomas Willette

La nostra quasi totale ignoranza circa la composizione ed il funzionamento delle botteghe dei pittori a Napoli nel Seicento fa sì che, probabilmente, la nostra conoscenza della formazione artistica di alcuni personaggi sia in molti casi errata se non addirittura antistorica, e c'è inoltre una precisa tendenza negli studi recenti ad abbandonare la nozione storica di scuole di pittura in favore di un'analisi stilistica, sempre più minuziosa, delle singole opere; così, mentre è di grande importanza considerare i diversi modelli stilistici a disposizione degli artisti in un determinato momento storico, l'esito delle nostre analisi è spesso quello di ridurre le opere d'arte ad un incoerente mosaico di influenze, disgiunto da una qualsiasi nozione di quali possano essere stati gli interessi originari dell'artista. È nostra intenzione, in questo studio su Massimo Stanzione, chiarire quale fosse la sua posizione critica nella pratica artistica del suo tempo, e in particolare lo scopo di questo capitolo è occuparsi nuovamente del problema della sua attività come guida e modello per altri pittori, raccogliendo le testimonianze relative alla «scuola» storica di Stanzione (il termine è assunto in senso ampio ad indicare quegli artisti che collaborarono con Stanzione come apprendisti, o quei diretti seguaci che possano aver avuto un ruolo significativo nella sua bottega). Tali testimonianze provengono da tre tipi diversi di fonti: resoconti scritti successivi alla morte di Stanzione, documenti coevi relativi alle sue commissioni, e dati stilistici. Lo scritto più importante pubblicato dopo la morte dell'artista è quello di Bernardo De Dominici (1683-1759; fig. 66), la cui *Vita* di Stanzione è riportata nel presente volume[1]. Sia nella biografia di Stanzione che in altre parti delle *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani* De Dominici nominò alcuni artisti come discepoli del Cavaliere o allievi di suoi discepoli, e la relazione fra Stanzione ed ognuno di questi pittori, o altri che gli sono stati associati nella letteratura successiva, sarà sinteticamente presa in esame alla luce di quanto si può dedurre dalle informazioni su di loro disponibili. In alcuni casi non c'è (o non c'è più) alcun motivo di metterli in relazione con la bottega di Stanzione, mentre in altri esiste una prova certa o quanto meno ipotetica di tale legame. Alla fine del capitolo vi sarà una rapida disamina delle prove documentarie relative ad artisti legati a Stanzione da stretta parentela.

4.1. La scuola secondo De Dominici

De Dominici, alla fine della *Vita* di Stanzione, dà notizia di sei «discepoli» (pp. 67-9): il Pozzuolano detto Lionardo (citato anche a p. 58), Muzio Rossi (Nunzio Rossi), Francesco Gaetano, Giuseppe Piscopo, Santillo Sannini (come viene generalmente chiamato) e Giovan Battista Spinelli. Dopo venticinque pagine dedicate a *Vite* di altri artisti, troviamo un'autonoma biografia dell'allieva di Stanzione Anna De Rosa, «detta Annella di Massimo», della quale si sa che il nome di battesimo era Diana[2]. Subito dopo c'è la *Vita* di Francesco De Rosa, «detto Pacecco», che include la biografia di altri nove «scolari»: Francesco Guarino, Giuseppe Marullo (al quale si fa rapido accenno anche nella *Vita* di Stanzione, p. 62), Antonio de Bellis, Agostino Beltrano, Giuseppe Beltrano (fratello di Agostino), Carlo di Rosa (Carlo Rosa), Domenico Finoglia (Paolo Domenico Finoglia o Finoglio), Giacinto de Popoli ed Andrea Malinconico[3]. Anche Annella De Rosa, che verrà qui indicata col nome tradizionale, appartiene alla categoria della «scuola», ed il fatto che abbia una propria biografia si può spiegare con la scelta più generale di De Dominici di dedicare una biografia a tutte le artiste, tranne che alle meno note. Anche a Bernardo Cavallino, che si dice abbia studiato con Stanzione prima di giungere ad elaborare il proprio stile personale, è dedicata una *Vita* (che compare, inopinatamente, subito prima di quella di Stanzione): l'artista viene forse distinto in tal modo dagli altri in quanto De Dominici lo considerò pittore pienamente autonomo, più originale e meno legato a Stanzione di coloro che fecero parte della scuola propriamente detta[4]. Infine c'è l'allievo di Giuseppe Marullo, Nicola Marigliano (ca. 1634-1728), che si dice avesse studiato con Stanzione da giovane e che De Dominici segnalò più volte come tramite di tradizioni orali e fonti scritte, fra cui il famoso «Vite, e Memorie» di Stanzione di cui si parla nel seguente capitolo di questo volume (cfr. *Vita* di Stanzione, p. 62)[5]. Tuttavia non vengono citati quadri del Marigliano e nessuna fonte più antica fornisce notizie sulla sua opera; fra gli scrittori successivi solo il pittore Onofrio Giannone, autore delle «Giunte» alle *Vite* di De Dominici (scritte fra il 1768 e il 1773 ca.), notoriamente ostili al De Dominici, sembra aver avuto notizie di Marigliano, e poiché non viene preso in considerazione in modo significativo da altri scrittori non se ne tratterà oltre[6].

Tutti i successivi tentativi di analizzare la «scuola» di Stanzione in modo esauriente si sono basati per la maggior parte sulla narrazione di De Dominici. Lo stesso Giannone aggiunse solo il nome di Andrea Vaccaro all'elenco dei discepoli, e per quanto non facesse i nomi di Sannini, Gaetano, Spinelli, De Bellis, o Carlo Rosa, nella maggior parte dei rimanenti casi si limitò essenzialmente a ripetere quanto detto dal De Dominici sulle relazioni fra tali artisti e Stanzione[7]. Luigi Lanzi si rifece fedelmente a De Dominici nella sua storia dell'epoca terza della «Scuola napoletana» (1792), con l'unica eccezione dell'omissione di Pozzuolano, Gaetano, Piscopo, Sannini, Spinelli, Guarino, Marullo, Giuseppe Beltrano e Carlo Rosa[8]. Nel suo *Massimo. I suoi tempi e la sua scuola*, del 1871, Carlo Dalbono considerò tutti i pittori citati da De Dominici come discepoli e vi incluse in qualche modo anche personaggi che De Dominici non aveva descritto come tali: il pittore siciliano Giovanni Fulco (sconosciuto al De Dominici), Nicola Malinconico (figlio di Andrea), Francesco Altobello (l'allievo di Carlo Rosa), Nicolò de Simone e, singolarmente, Carlo Sellitto (1581-1614), che per la sua precoce

morte non può essere considerato nè un seguace nè uno stretto collaboratore[9]. L'elenco dei seguaci stilato da De Dominici e da Dalbono, che non include Andrea Vaccaro, venne infine inserito nell'esauriente lista fornita dall'erudito Wilhelm Rolfs nella sua *Geschichte der Malerei Neapels* (1910)[10].
Con l'avvento degli studi più recenti, il numero di artisti indicati come allievi o seguaci di Stanzione si ridusse considerevolmente, in quanto la ricerca di peculiari tratti stilistici rese ancor più complessa la questione della formazione artistica individuale. Gli scritti di Aldo De Rinaldis, Sergio Ortolani e Raffaello Causa sono da questo punto di vista estremamente significativi, perché abbandonarono la visione dedominiciana della storia dell'arte a Napoli come una rete di alleanze personali, stilistiche ed ideologiche e cercarono invece di considerare la maggior parte degli artisti di quel periodo eclettici nelle loro soluzioni stilistiche – soluzioni considerate (in gran parte) come influenze, piuttosto che come scelte deliberate[11]. De Dominici aveva individuato la scuola di Stanzione principalmente sulla base di quanto egli intendeva affine alla «grazia» e alla «nobiltà» di Guido Reni, opposte alla volgarità di Caravaggio, e presentava quindi i discepoli come coloro che condividevano con Stanzione un certo livello di impegno nello stile moderno elaborato dal Carracci, nonché quell'unità di bellezza ideale e persuasivo naturalismo; non è dunque casuale che la ricostruzione dedominiciana dei procedimenti didattici nello studio di Stanzione – con la sua esaltazione del disegno, dello studio dalle stampe, e dell'istruzione teorica – rispecchi quelli dell'Accademia dei Carracci (cfr. p. 60), alla quale egli esplicitamente lo confronta: «E veramente dopo della fioritissima Scuola del grande Annibal Caracci, niuna fù così copiosa di celebri allievi, come quella del Cavalier Stanzione» (p. 67)[12]. De Rinaldis, Ortolani e Causa, d'altra parte, videro la scuola napoletana del primo Seicento in stretta relazione, sia pur nel modo eclettico che le era proprio, in primo luogo con Caravaggio, ma la loro definizione di caravaggismo era sufficientemente ampia da comprendere quelle che ora sembrano notevoli variazioni stilistiche: i loro elenchi di artisti partecipi della scuola di Stanzione non differivano molto, in fin dei conti, da quanto De Dominici aveva individuato in base alla teoria di una fondamentale fedeltà stilistica al Carracci e soprattutto a Reni. Comunque, anche gli studi più recenti hanno aggiunto alcuni artisti al novero di coloro che non erano stati inclusi dal De Dominici nella scuola stanzionesca. Si tratta di de Simone (proposto per primo dal Dalbono), Onofrio Palumbo, Domenico Gargiulo «detto Micco Spadaro», Francesco de Benedictis e Giovanni Ricca.

4.2. Considerazioni sulla scuola di Stanzione definita da De Dominici

Il Pozzuolano «detto Lionardo» era, secondo De Dominici, l'allievo che portò a compimento la pala con la *Visitazione* nella cappella Merlino al Gesù Nuovo (pp. 58, 67). L'esistenza di un simile artista è in parte attestata da Carlo Celano, che nella sua guida del 1692 riferí che il dipinto in questione era stato terminato da «il Puzzuolano». Tuttavia, i pagamenti di banco relativi alla commissione identificano tale aiuto con Santillo Sannini, il cui nome figura nei documenti come «Santillo Santino», «Santino Santillo», e «Sannino Santillo» (si veda la scheda A108, docc. 1, 3-4)[13]. Il Pozzuolano potrebbe dunque essere Sannino (del quale si dirà in seguito), ma il problema di questa identificazione rimane irrisolto.
A Nunzio Rossi (attivo a Napoli alla metà del XVII secolo), oltre alla breve nota nella *Vita* di Stanzione (p. 67), è riservato un ristretto spazio nella biografia intitolata *Memorie di Onofrio Palumbo*[14]. Qui De Dominici affermò che Rossi aveva appreso i primi rudimenti della pittura da Stanzione, prima di recarsi a Bologna, all'età di quindici anni, per studiare con Guido Reni. Il biografo aveva appreso dalla *Bologna perlustrata* di A. Masini (edito per la prima volta nel 1650) e da altre fonti che Rossi aveva dipinto una *Natività di Cristo* (firmata e datata 1644) per la Certosa di Bologna all'età di diciotto anni, e nella guida di Celano potrebbe aver trovato notizia degli affreschi che l'artista aveva eseguito, ventenne, nella tribuna della chiesa di San Pietro a Maiella a Napoli, come pure potrebbe averne tratto l'idea della sua morte precoce[15]. De Dominici non sapeva dell'attività di Rossi a Messina, nel palazzo di Antonio Ruffo ed in altri luoghi (dal 1646, se non prima, fin circa al 1650), ma potrebbe aver appreso parte di quella tradizione che legava Rossi a Stanzione e che era riportata nel manoscritto di Francesco Susinno (1724), tradizione secondo la quale Rossi «Studiò da vari pittori nella sua patria e spezialmente dal cavalier Massimo e dallo Spagnoletto»[16]. In opere di sicura attribuzione come la *Natività* e le tele a questa in relazione, gli *Evangelisti* e i *Certosini* a Bologna, o l'*Assunzione della Vergine* nella cattedrale di Castellammare di Stabia (fig. 88), opera dipinta probabilmente prima del soggiorno a Messina, non ci sono segni palesi dello stile di Stanzione[17]. Il «gigantismo» delle figure umane si rifà piuttosto all'esempio di Pellegrino Tibaldi, e fra gli artisti più tardi fu Lanfranco probabilmente il modello principale[18].
Don Francesco Gaetano (attivo a Napoli dopo la metà del XVII secolo) si iscrisse alla nuova Congregazione dei Santi Anna e Luca nel 1664 come «Consultore» sotto il «Prefetto» Andrea Vaccaro, e nel 1687 donò un dipinto con *La Madonna e san Domenico Soriano* al Monte creato da questa istituzione (chiamata all'epoca «Confraternita»), ma non ci sono altre notizie della sua attività precedenti alla breve biografia nella *Vita* di Stanzione (pp. 67-8)[19]. In realtà De Dominici, che sostenne che il pittore era «nato nobilmente», ne citò solo due dipinti, la *Sacra Famiglia* e l'*Immacolata tra san Biagio e san Gregorio Taumaturgo*, ambedue nella chiesa di San Nicola a Pistaso[20].
Giuseppe Piscopo (attivo a Napoli verso la metà del XVII secolo) si dice abbia appreso i primi rudimenti della pittura da Stanzione

prima di entrare nella scuola del pittore di battaglie Aniello Falcone (1607-1656) e, in seguito, in quella dello specialista di paesaggi Domenico Gargiulo, detto Micco Spadaro (p. 68)[21]. De Dominici non ne citò alcun dipinto in particolare, affermando invece che piccole «istoriette, e belle favolette» di Piscopo si potevano trovare in collezioni private. Nel cappellone sinistro della chiesa dei Gerolamini c'è un dipinto attribuito a Piscopo che raffigura i *Santi martiri Felice, Cosma, Alepanto e compagni* (datato 1647)[22]. Sembra comunque che l'artista fosse, come aveva ben inteso De Dominici, soprattutto pittore di piccole scene di battaglia, come le due dipinte nel 1649 per la collezione di Antonio Ruffo a Messina[23], e di soggetti veterotestamentari, come il *Tobia e l'angelo* e la *Rebecca al pozzo* ricordati nel 1725 nell'inventario della collezione di Francesco Gambacorta duca di Limatola[24].

Santillo Sannini (Napoli ? – ca. 1685)[25] potrebbe essere stato un aiuto stabile negli ultimi anni della bottega di Stanzione (pp. 68-9). Come si è già detto, portò a termine la *Visitazione* di Stanzione per la cappella Merlino nel Gesù Nuovo, e ricevette un pagamento finale per quest'opera nel 1660 (scheda A108, doc. 4), ma fu coinvolto fin dall'inizio in tale commissione, visto che Stanzione girò il primo pagamento del Merlino, effettuato nel novembre del 1649, a «Santillo Santino per altritanti» (scheda A108, doc. 1). Nel gennaio dello stesso anno Stanzione girò allo stesso artista un pagamento di quaranta ducati ricevuto dal Principe di Cardito (si veda la scheda D36). Per motivi stilistici si potrebbe ipotizzare che Sannini, prima di assumere la commissione per la *Visitazione*, possa aver partecipato all'esecuzione dell'*Annunciazione* del 1655 per la chiesa dell'Annunziata di Marcianise (scheda A106), ma non sono stati rintracciati documenti relativi a tale commissione. De Dominici dedicò a Sannini la più lunga delle sei note sui discepoli incluse nella *Vita* di Stanzione, ricordandone opere nella chiesa di Santa Maria la Nova, nella cappella di San Bonaventura ed in quella di San Pietro d'Alcantara (una, nella seconda cappella, è datata 1669), come pure dipinti nella chiesa di San Tommaso d'Aquino per l'altar maggiore, il coro, e due per le cappelle, tutti eseguiti negli anni Settanta ma ora perduti[26]. Le sue opere migliori, secondo il De Dominici, furono le tele laterali per la cappella di San Vincenzo Ferreri nella chiesa del Gesù e Maria, raffiguranti *San Vincenzo Ferreri resuscita una donna morta* e *San Vincenzo Ferreri libera un'ossessa* (fig. 91)[27]. Il secondo dipinto, nonostante le sue pessime condizioni, rivela nei personaggi tipologie non dissimili da quelle di Stanzione, ed in particolare il modellato dell'ossessa suggerisce anche l'influenza del Domenichino. Sannini era, tuttavia, pittore abbastanza modesto, come rivelò chiaramente nelle *Sette opere di Misericordia* (firmato e datato «SS 1665») per la chiesa della Misericordia a Massalubrense (fig. 92), goffo adattamento della composizione caravaggesca[28]. Si iscrisse nel 1664 alla Congregazione dei Santi Anna e Luca come «Consultore» durante la prefettura di Andrea Vaccaro, e l'anno seguente venne nominato assistente del nuovo «Prefetto», Luca Giordano[29].

Giovan Battista Spinelli (abruzzese, attivo fra il 1630 ed il 1660 ca.), l'ultimo dei sei discepoli trattati nella *Vita* di Stanzione (p. 69), era poco conosciuto da De Dominici, ma negli ultimi anni è emerso come una delle figure di spicco del Seicento, facilmente riconoscibile non solo per le sue sorprendenti qualità di disegnatore – basate su di un'approfondita conoscenza dei disegnatori ed incisori nordici di Cinque e Seicento – ma anche come pittore[30]. De Dominici, che credeva lo Spinelli imparentato all'omonima nobile famiglia napoletana, raccontò che l'allievo aveva appreso a tal punto la maniera di Stanzione che «egli era assai volte adoperato dal Maestro, e sbozzava le di lui opere, dapoichè copiava assai bene, e trasportava dal piccolo in grande con molto aggiustatezza». Una delle opere sbozzate per Stanzione, l'unica di Spinelli esplicitamente citata dal De Dominici, fu l'ampia *Disputa di Gesù fra i dottori* iniziata intorno al 1640 per la chiesa dell'Annunziata (scheda D3). La fonte dell'informazione di De Dominici su questo dipinto non è nota, e l'opera stessa venne distrutta durante un incendio nel 1757. La notizia che l'artista sia morto nel 1647 circa, in seguito ad un esperimento alchemico, è almeno in parte errata, poichè un documento recentemente ritrovato dimostra che Spinelli fu a Napoli per affari negli anni 1651-1652, 1653, e 1655; perdipiù, oggi si sa che l'artista fu attivo essenzialmente in Abruzzo, all'incirca fra il 1630 ed il 1660, e potrebbe essere nato a Chieti[31]. Benché non si sappia con sicurezza se qualcuna delle opere di sicura attribuzione, ora in collezioni private o istituzioni religiose a Napoli o nei dintorni, sia stata qui dipinta o commissionata, Spinosa e la Pagano hanno ipotizzato che artisti come Caracciolo e Stanzione abbiano avuto un ruolo nella formazione artistica di Spinelli[32]. Uno dei dipinti spesso coinvolto in tale discussione è *Il trionfo di Davide* nella Galleria degli Uffizi (fig. 90), che Longhi ed altri hanno confrontato alle quattro *Storie di san Giovanni Battista* al Museo del Prado, dipinte da Stanzione nei primi anni Trenta (scheda A30)[33]. A mio avviso, non sono stati tuttavia ancora stabiliti legami sostanziali dal punto di vista grafico o pittorico fra i due artisti, e sicuramente i suoi principali referenti stilistici hanno più a che vedere con l'Italia centro-settentrionale (e con l'Europa del nord) che con Napoli[34].

Diana De Rosa (1602-1643)[35], meglio nota come Annella, è la protagonista di un famoso aneddoto secondo il quale la precoce morte dell'artista, nel 1649 (come credeva De Dominici) venne provocata involontariamente dal suo maestro, Stanzione, le cui affettuose attenzioni suscitarono a tal punto la gelosia del marito Agostino Beltrano da spingerlo ad ucciderla e a fuggire poi a Venezia o «come altri dicono» in Francia[36]. Nella biografia di Beltrano tale storia viene ripetuta, aggiungendo che dopo la fuga in Francia il colpevole ed afflitto marito fece ritorno a Napoli intorno al 1656, e qui dipinse affreschi nella cappella dell'Immacolata Concezione a Santa Maria degli Angeli a Pizzofalcone ed in quella del Beato Salvatore d'Orta in Santa Maria la Nova, prima di morire, inconso-

labile, nel 1665[37]. La fonte di tale aneddoto, in parte smentito dall'esistenza di numerosi documenti di pagamento a Beltrano per opere eseguite negli anni Quaranta e Cinquanta, è sconosciuta, ma l'idea che la De Rosa morí giovane e che Beltrano lasciò la città perché in qualche modo responsabile della sua morte si trova nel summenzionato «Vite, e Memorie» di Stanzione che De Dominici aveva avuto da Nicolò Marigliano[38]. Perdipiù, a differenza di quanto si ritiene comunemente, non c'è alcuna prova che ella sia morta «nel proprio letto, di malattia» come Ulisse Prota Giurleo affermò pubblicando il documento che ne registrava la morte e la sepoltura nel 1643[39]. Alcuni aspetti della biografia sono comunque verificabili; sposò nel 1626 Agostino Beltrano ed era imparentata a Francesco De Rosa (ma ne era la sorella più anziana, non la nipote)[40]. Inoltre, nonostante l'opinione degli studiosi, il suo soprannome «Annella di Massimo» non venne inventato da De Dominici, poiché in un inventario di dipinti appartenenti al principe Giacomo Capece Zurlo e redatto nel 1715 compare «Una Nuntiata, misura [palmi] 7 e 5 ... mano di Annella di Massimo copiata dalla Annunciata di Napoli»[41]. Il dipinto di Stanzione cui si riferisce l'inventario è presumibilmente la perduta *Annunciazione* per la chiesa dell'Annunziata, per la quale vennero erogati due pagamenti nel 1630 (scheda D4, docc. 1-2). Il sodalizio professionale fra Annella e Stanzione descritto da De Dominici era noto anche prima del Settecento, come indicato in un inventario del 1648 della collezione di Giuseppe Carafa dei duchi di Maddaloni: «[Una] S. Agata 9 per 7 [palmi] ... mano di Dianella, ritoccato per mano di Massimo»[42]. La stessa notizia viene fornita dall'inventario del 1704 della collezione di Ottavio Orsini principe di Frasso: «Due quadri [palmi] 1 x 1 1/2 con due vergini ... mano di Annella ritoccati da Massimo»[43]. Ulteriori prove della sua attività nella bottega compaiono nella descrizione di un dipinto di Stanzione in una lista di quadri appartenenti agli Orsini di Gravina trasportati da Benevento il 9 aprile 1709: «Un quadro [di Massimo] della B. Vergine col suo bambino di meza figure di palmi 3, e ritratto d'Annella, moglie d'Agostino Beltrano»[44]. La storia di Annella e Beltrano condiscepoli nella bottega di Stanzione è certo problematica ma non del tutto falsa, perché è stato recentemente scoperto che sia Beltrano che Annella erano realmente apprendisti alla stessa bottega, quella però di Gaspare de Populo. Ambedue entrarono a bottega nel 1621, Beltrano a gennaio, per un discepolato di sei anni, Annella a novembre, per tre anni[45]. La relazione fra Annella De Rosa e de Populo fu di lunga durata, poiché quest'ultimo, nato a Roma nel 1589 e trasferitosi a Napoli poco prima del maggio 1602 quando sua madre, la vedova Angela Zandri, si rimaritò col bergamasco Pietro Lupo, venne messo a bottega dal suo patrigno nell'agosto 1602 presso il pittore Tommaso De Rosa (morto nel 1610), padre sia di Annella che di Francesco De Rosa (la madre, Caterina de Mauro, sposò Filippo Vitale due anni dopo la morte di Tommaso)[46]. Più tardi, nel 1626, de Populo avrebbe contribuito con 200 ducati a costituire la dote di Annella quando andò sposa a Beltrano (tale dote equivaleva alla somma pattuita per il suo discepolato nel contratto del 1621: 150 ducati più una probabile aggiunta di cinquanta)[47]. È vero anche che esisteva uno stretto legame fra Gaspare de Populo e Stanzione, poiché nel 1615 de Populo aveva fatto da padrino a Giuseppe Stanzione, primogenito di Massimo e Virginia Vizzola (o Vizola)[48]. Prova di una più diretta relazione fra Stanzione e la famiglia di Annella sta nel fatto che Stanzione e sua moglie fecero da padrini a due cugine di Annella e Francesco de Rosa nate rispettivamente nel 1620 e nel 1640 dai pittori Marcello e Cesare de Mauro, fratelli di Caterina de Mauro, la madre di Annella e Francesco De Rosa[49]. È probabile che Annella assistesse sia Stanzione che il marito Beltrano, come sosteneva De Dominici, e che, come Causa suggerí molti anni fa, gran parte della sua attività venisse dispersa nella collaborazione con costoro[50]. Stando a De Dominici, i *Santi Biagio, Raimondo di Penafort, e Antonio arcivescovo di Firenze* sull'altare della cappella di San Biagio nella chiesa di Santa Maria della Sanità (fig. 70), commissionato nel 1653 a Beltrano, era secondo alcuni di Beltrano e secondo altri opera di Annella «ritoccato dal Massimo», laddove all'apparenza la pala sembra esser stata dipinta da Beltrano e da Annella insieme[51]. De Dominici riporta che la pittrice eseguí due tele per il soffitto della chiesa della Pietà dei Turchini, raffiguranti la *Nascita* e la *Morte* della Vergine, ma esse sono da ritenersi o perdute o scambiate come opere di «ambito» del patrigno Filippo Vitale (ca. 1585-1650), per il quale Annella potrebbe anche aver lavorato[52]. Gli altri dipinti citati da De Dominici, uno per la chiesa di Monteoliveto (poi Sant'Anna dei Lombardi) ed uno nella sagrestia della chiesa di Santa Maria degli Angeli a Pizzofalcone, sono andati perduti, e non vi è alcuna certezza che ve ne siano di suoi fra i numerosi altri a lei attribuiti da studiosi più recenti[53].

Francesco De Rosa (Napoli 1607-1656)[54], fratello di Annella, anche conosciuto come Pacecco De Rosa, viene presentato come una delle principali personalità nella scuola di Stanzione, dedito com'era sia al colorito del Maestro che alla «dolcezza» di Guido Reni[55]. Si è tuttavia ipotizzato in studi recenti che Francesco possa aver iniziato i suoi studi alla bottega del patrigno Filippo Vitale, ed in effetti la *Madonna del Rosario con san Domenico e san Carlo Borromeo* nella chiesa di San Domenico Maggiore, attribuito a Francesco dal De Dominici, si ritiene oggi opera di Vitale[56]. L'ipotesi che De Rosa possa aver avuto un qualche legame di tipo professionale con questo artista è suggerita dal fatto che nel 1645 egli girò un pagamento ricevuto per una sua commissione a Vitale[57]. Ciononostante De Dominici attribuiva a Stanzione la prima opera documentata di Francesco, il *San Nicola di Bari e il garzone Basilio* (per il quale esiste un pagamento nel 1636) per la cappella di San Nicola nella chiesa della Certosa di San Martino (fig. 74)[58]. E nella fase successiva, pienamente esemplificata dalla grande *Strage degli innocenti* nel Philadelphia Museum of Art (fig. 79), si riscontra

un'influenza anche minore di Vitale nella tonalità dorata dei colori e nell'ombra quasi trasparente; vi si può invece rilevare quella dolcezza e quella grazia che De Dominici paragonava alla maniera di Reni[59]. Qualità queste già evidenti nell'altra versione del *San Nicola di Bari e il garzone Basilio* nella chiesa di San Nicolao a Milano, un dipinto attribuito a Stanzione da De Dominici (*Vita* di Stanzione, p. 59) - presumibilmente sulla base di fonti a stampa - sebbene appaia chiaramente opera di Francesco De Rosa (scheda C23). Altri dipinti di Francesco che possono essere stati confusi con opere di Stanzione sono la *Nascita di Maria* e la *Presentazione di Gesù al Tempio* nelle lunette della cappella della Purità a San Paolo Maggiore (si veda la scheda A82). Fra i dipinti citati nella biografia di Francesco, le due grandi tele in casa del Duca di Maddaloni non sono state identificate con sicurezza, e le altre due nel soffitto della chiesa di San Diego all'Ospedaletto, raffiguranti i «martiri di Santi Francescani», sarebbero state distrutte con le altre attribuite a Stanzione in un incendio nel 1784 (scheda D5). Ugualmente, i quadri raffiguranti «vari azioni della B. Vergine» dipinti per il soffitto della chiesa della Concezione degli Spagnoli in collaborazione con Giuseppe Marullo vennero presumibilmente distrutti all'inizio dell'Ottocento, insieme agli affreschi della navata, dipinti da Stanzione (scheda D9). Delle opere assegnate dal De Dominici a Francesco ed ancora identificabili (a parte la *Madonna del Rosario* ora attribuita a Vitale) l'*Annunciazione* per la chiesa di San Gregorio Armeno (fig. 75), firmata e datata 1644, è un tipico esempio delle sue composizioni più semplificate[60]. La *Deposizione* sulla parete laterale sinistra della cappella del Crocifisso nella chiesa dell'Annunziata a Pizzofalcone (firmata e datata 1646), era descritta dal De Dominici come dipinta «ad imitazione dell'incomparabile Annibal Caracci», e l'opera di fatto ricorda la famosa *Pietà* Farnese nel Museo di Capodimonte (fig. 42); Pigler ha suggerito come fonti più immediate i dipinti dello stesso soggetto eseguiti da Stanzione e da Ribera per la Certosa di San Martino (scheda A46, fig. 45), ma come ha rilevato Vincenzo Pacelli, l'originale modello per De Rosa dovette essere la *Deposizione* di Vitale, firmata, per la chiesa di Santa Maria Regina Coeli a Napoli[61]. Il *San Tommaso d'Aquino riceve il cingolo della castità*, dipinto da Francesco per la chiesa di Santa Maria della Sanità (firmato e datato 1652), ha la tonalità dorata che sembra caratteristica nei suoi dipinti degli anni Quaranta e Cinquanta[62]. Cosí anche il *Battesimo di santa Candida* (documentato al 1654), dipinto per il coro della chiesa di San Pietro ad Aram all'incirca nello stesso periodo in cui Stanzione eseguí, per la stessa ubicazione, l'*Investitura di sant'Aspreno* (scheda A105)[63]. Il dipinto con *Mosè che fa scaturire l'acqua dalla roccia* citato dal De Dominici nella sagrestia della chiesa di Monte di Dio non è stato mai troppo considerato dagli studiosi, ma Pigler lo ha identificato molti anni fa col dipinto ora nello Szépmüvészeti Muzeum di Budapest, attribuito a Francesco De Rosa molto prima che venisse poi dato a Stanzione e, più recentemente, ad Antonio de Bellis (si veda la scheda C4)[64]. Come molti altri seguaci di Stanzione, De Rosa disseminò opere che imitavano lo stile del maestro in varie province, soprattutto in Puglia[65].

Francesco Guarino (o Guarini) (Sant'Agata Irpina 1611 - Gravina 1651)[66] fu attivo originariamente in Puglia, dove lavorò per molti anni in vari luoghi sotto la protezione degli Orsini di Gravina e di Solofra, ma il problema della sua formazione alla bottega di Stanzione sembra qui fuori discussione[67]. Alcuni suoi dipinti fanno pensare a studi giovanili condotti su opere del Caracciolo e di Vitale, ma il ruolo fondamentale di Stanzione è suggerito dal fatto che egli continuò a disegnare su modelli compositivi di Massimo anche molto tempo dopo essere divenuto un artista autonomo. Il suo *Annuncio a Zaccaria* del 1637 (fig. 76) e la successiva *Morte di san Giuseppe* (fig. 81), ambedue a Solofra, collegiata di San Michele Arcangelo, come la *Madonna delle Anime del Purgatorio* (fig. 78), pure degli anni Quaranta, a Gravina, nella chiesa del Purgatorio, si basano su dipinti di analogo soggetto di Stanzione (si vedano rispettivamente le schede A30, A58, e A34). La sua bellissima *Madonna del Rosario* del 1645 (fig. 80) a Nocera Superiore (chiesa di Santa Maria Materdomini) è molto vicina a Stanzione, a dispetto dei suoi colori più chiari e luminosi, tanto da essergli stata recentemente attribuita[68]. Un'opera significativa del corpus guariniano, il grande dipinto con *I Sette Arcangeli* nel Monasterio de las Descalzas Reales a Madrid, è stato recentemente attribuito a Stanzione (scheda C20). De Dominici notò che molti dipinti di Guarino dovevano trovarsi nelle collezioni Orsini, del Duca di Bovino, monsignor Mondillo, e nel palazzo Vescovile di Gravina, ma l'unico dipinto che egli descrisse nella biografia è il *Martirio di sant'Agata* nella parrocchiale di Sant'Agata Irpina (datata alla metà degli anni Trenta)[69]. Come ha giustamente osservato Vincenzo Pacelli, l'interesse di De Dominici per l'arte di Guarino si limitava alla circostanza storica che il solofrano era stato maestro di Angelo Solimena, padre del celebre Francesco[70]. Come ho avuto modo di suggerire nel capitolo seguente, De Dominici, nell'elaborare l'immagine di Francesco Solimena come ideale modello per i pittori moderni, sembra aver trascurato l'importanza che la tradizione stanzionesca ebbe nella formazione dell'artista.

A Giuseppe Marullo (o Marulli) (Orta di Atella - Napoli 1685)[71], è dedicata una biografia abbastanza dettagliata, grazie forse a Nicola Marigliano, dal quale «le veraci notizie del Marullo abbiamo avuti» (come si è già detto, fu da Marullo che Marigliano ottenne il manoscritto degli scritti «di Stanzione», poi venduto al De Dominici; cfr. *Vita*, p. 62). La vecchia tradizione riportata da Onofrio Giannone sul fatto che Stanzione provenisse da Orta di Atella (tradizione non citata da De Dominici) fornisce un legame fra quest'artista e Marullo e Paolo Domenico Finoglia, che pure si credeva provenissero dallo stesso casale di Napoli, presso Caserta (Giacinto de Popoli, com'è detto più avanti, proveniva chiara-

mente da Caserta, e non da Orta di Atella come credeva De Dominici)[72]. C'è un documento che prova che Stanzione si recò a Orta con la famiglia «per ricreatione» nella primavera del 1644, e si sa che in quella zona, a Correa Longa, egli possedeva una terra, come risulta da un contratto di costituzione di dote del 1641, quando sua figlia Andriana andò in sposa a Giuseppe Mozillo, «utriusque iuris doctor» e nativo di Orta[73]. Ci sono in ogni caso ben pochi dubbi che Marullo abbia lavorato con Stanzione, del quale riprodusse, semplificandolo, lo stile per quasi trent'anni dopo la morte del maestro; gran parte dell'opera di quest'artista, che Causa ha definito «ritardatario ispido e legnoso», è conosciuta, anche se non sempre studiata[74]. Il famoso *Angelo custode* nella chiesa della Pietà dei Turchini, lodato da De Dominici, è ora noto come opera di Filippo Vitale, e i sette dipinti ad olio e a fresco nella chiesa di Santa Teresa agli Studi, raffiguranti storie della Vergine (e non di Sant'Anna, come sosteneva De Dominici) erano stati in realtà commissionati a Nicolò de Simone nel 1642[75]. Senza questi dipinti, Marullo risulta essere uno stanzionesco di second'ordine. Nessuna delle opere citate da De Dominici nella chiesa della Pietà dei Turchini, nella chiesa di San Sebastiano, o in quella della Concezione degli Spagnoli (cfr. scheda D9) ci è pervenuta. Fra i dipinti autografi citati da De Dominici e che ancora possono essere identificati c'è la giovanile *Sacra famiglia con due Santi benedettini* (firmata e datata 1633) dalla chiesa dei Santi Severino e Sossio (fig. 82), e la di poco più tarda *Discesa dello Spirito Santo* (o *Pentecoste*) dallo stesso edificio[76]. Ci è giunta inoltre una *Sacra famiglia* (forse della fine degli anni Trenta) dalla cappella Palmieri nella chiesa di San Lorenzo Maggiore[77], e l'*Immacolata Concezione* per la Confraternita degli Spagnoli nella chiesa di San Giacomo Maggiore (fig. 83), che Causa datò agli anni Cinquanta in base all'«atteggiamento carico di languore, alla Cavallino»[78]. Nella chiesa di Santa Maria delle Grazie al Ritiro Mondragone (in Piazzetta Mondragone) a Napoli c'è infine una *Santa Maria delle Grazie*, considerata da De Dominici l'ultima opera del Marullo[79]. Dopo il sesto decennio sembra che Marullo abbia lavorato principalmente per le province, ed il suo *Sant'Antonio in estasi* (firmato e datato 1660) nella chiesa di Santa Maria la Nova a Terlizzi (in provincia di Bari) fornisce un buon esempio di quelle piatte composizioni e di quel colorito alla Reni che si ritrovano nei suoi dipinti tardi[80]. La serie dei suoi quadri da cabinet va dal firmato e riberesco *San Pietro* (fig. 84) alle forme più idealizzate della *Sant'Agata* (fig. 85), relativamente giovanile, che qui gli viene attribuita (ambedue si trovano in collezioni private)[81].

Di Antonio de Bellis (Napoli? ca. 1622-1656?)[82] De Dominici dice che elaborò la propria maniera unendo «il dolce colorito» del suo maestro Stanzione alla «nuova terribile maniera» di Guercino, la cui *Resurrezione di Lazzaro* (Parigi, Louvre) si trovava allora nella collezione della famiglia Garofalo a Napoli; secondo il biografo, il giovane artista copiò avidamente tale dipinto in un quadro ora perduto, ma che all'epoca si trovava nella chiesa della Pietà dei Turchini «nella quale ancora vi si osserva un certo misto del colorito di Massimo»[83]. Nelle poche opere certe del misterioso De Bellis è difficile rintracciare riflessi della prima maniera di Guercino, e per quanto si voglia prendere in considerazione l'influenza di Stanzione, è Ribera ad avere nella sua formazione un ruolo fondamentale, secondo i recenti studi di Nicola Spinosa[84]. Molti dipinti oggi assegnati a De Bellis recavano un tempo attribuzioni a Cavallino o a Stanzione, come nel caso del summenzionato *Mosè* di Budapest (scheda C4), dell'*Assunta* di Firenze (scheda C10), e del *San Sebastiano* di Lione (scheda C15), ma va sottolineato il fatto che il corpus delle sue opere è in gran parte ipotetico. Ci sono due pale siglate «ADB» che potrebbero appartenergli – una *Trinitas terrestris* sull'isola di Lopud (al largo di Dubrovnik) nella chiesa della Madonna di Sünj, e una *Madonna in gloria fra i santi Biagio e Francesco d'Assisi* nella chiesa dei Domenicani della stessa città, e la prima di queste due tele ricorda distintamente le tipologie stanzionesche[85]. De Dominici citò tuttavia solo le sue tele con *Episodi della vita di san Carlo Borromeo* per i Barnabiti della chiesa di San Carlo alle Mortelle a Napoli, alcune delle quali egli riteneva fossero rimaste incompiute per la precoce scomparsa dell'artista durante la peste del 1656. Alcuni quadri sono effettivamente incompiuti, si sa però che l'intero ciclo venne eseguito negli anni fra il 1636-1639 ed il 1640[86].

Agostino Beltrano (Napoli 1607-1656? o 1665?)[87] viene definito «uno de' migliori Scolari del Cavalier Massimo», e sebbene si faccia oggi il nome di Vitale per quel che riguarda la sua formazione, da un punto di vista stilistico ci possono essere ben pochi dubbi che il suo legame con Stanzione fosse molto stretto[88]. La recente scoperta che Beltrano fu messo a bottega presso Gaspare de Populo nel 1621 complica le nuove teorie su Vitale, ma fornisce ulteriori prove della relazione fra Beltrano e Stanzione all'interno della complessa rete sociale e familiare degli artisti, in quanto, come si è già detto, de Populo nel 1615 fece da padrino a Giuseppe Stanzione, primogenito di Massimo. Sfortunatamente non si conoscono dipinti di Gaspare de Populo (forse le sue opere sono state confuse con quelle di Giacinto de Popoli?) e ci rimangono solo i quadri di Beltrano. Sicuramente il suo *Miracolo di sant'Alessandro* del 1646, eseguito per la Cattedrale di Pozzuoli (fig. 69) può rimandare ad opere di Stanzione come il *Sacrificio di Mosè* nel Museo di Capodimonte (scheda A13) o *La predica di san Patroba a Pozzuoli* per la cattedrale di Pozzuoli (scheda A47)[89]. La pala che Beltrano dipinse per la chiesa delle Anime del Purgatorio a Nola, e per la quale ricevette un pagamento nel 1646, deriva elementi compositivi e tipologie direttamente dalla *Madonna delle anime del Purgatorio* di Stanzione per la chiesa di Santa Maria delle Anime del Purgatorio ad Arco a Napoli (scheda A34)[90]. Persino la pala con *La Trinità che appare a sant'Agostino*, firmata e

datata 1656 (Sitio de Valvedere, Burgos, collezione privata) deve molto a Stanzione[91]. Fra quadri di genere diverso, il firmato *Lot e le figlie* (Marano di Castenaso, collezione Molinari Pradelli) (fig. 68) e l'inedita *Sant'Agata* (fig. 71), firmata e datata 1654 (collezione privata), mostrano che l'artista si sposta dall'eleganza cavalliniana ad una più tipica imitazione di Stanzione[92]. Prova tangibile di una quanto meno occasionale relazione professionale è il fatto che nel 1643 Stanzione girò a Beltrano uno dei pagamenti ricevuti per i suoi affreschi nel soffitto di San Paolo Maggiore (scheda A73, doc. 4), e a Beltrano venne forse affidato il compito di trarre bozzetti ad olio dai disegni delle singole scene fatti da Stanzione (si vedano le schede A73.III, A73.VIII, A73.IX, e le figg. 266-268). Il primo dipinto citato da De Dominici nella *Vita* di Beltrano – indicato ad esempio di come Beltrano cercasse di imitare «la bella tinta di Guido» – è il summenzionato *Santi Biagio, Raimondo di Penafort, e Antonino arcivescovo di Firenze* nella chiesa di Santa Maria della Sanità (fig. 70), «ove dipinse anche Annella sua moglie»[93]. Fra le altre opere citate nella biografia e che ancora si possono identificare ricordiamo il *Paradiso* nella cupola della chiesa di Santa Maria Donnaregina (completata, solo in parte, nel 1655)[94], l'affresco con l'*Incoronazione della Vergine* per la volta della cappella del Beato Salvatore d'Orta nella chiesa di Santa Maria la Nova (in stretta relazione con il dipinto ad olio di identico soggetto che Stanzione eseguí nella seconda metà degli anni Quaranta, per il soffitto della chiesa di Santa Maria Regina Coeli; si veda la scheda A65)[95], e gli affreschi con soggetti tratti dal Vecchio Testamento nell'intradosso, nella cupoletta e nei pennacchi della cappella dell'Immacolata Concezione nella chiesa di Santa Maria degli Angeli a Pizzofalcone (per i quali Beltrano venne pagato negli anni 1644-1645; cfr. scheda A99 per la pala di Stanzione)[96]. De Dominici era chiaramente in errore affermando che questi ultimi affreschi vennero dipinti nel 1659 circa, dopo il presunto ritorno di Beltrano dall'esilio volontario, mentre la sua datazione degli affreschi nella cappella del Beato Salvatore d'Orta allo stesso periodo non è stata ancora definitivamente respinta.

Giuseppe Beltrano (?-?), fratello di Agostino, è quasi sconosciuto e non ve ne sono tracce di lui prima delle *Vite* di De Dominici, nelle quali gli si attribuisce il completamento delle decorazioni iniziate da Agostino per la cappella del Beato Salvatore d'Orta in Santa Maria la Nova, ma i dipinti in questione, la pala e le tele laterali (tutte raffiguranti miracoli del Beato Salvatore) furono evidentemente rimosse dopo che De Dominici le aveva viste, e da allora non se ne ha più notizia[97].

Carlo Rosa (Giovinazzo 1613 - Bitonto 1678)[98] fu attivo quasi esclusivamente in Puglia, soprattutto in provincia di Bari, e sebbene sia generalmente accettato il fatto che egli entrò in contatto con Stanzione a Napoli intorno al 1640 circa, quando cominciò a lavorare per la chiesa di Santa Maria della Sapienza, è anche chiaro che la sua attività in Puglia ebbe inizio in una data anteriore e che alcune delle sue opere sono simili a dipinti sia di Paolo Domenico Finoglia che dell'artista pugliese Cesare Fracanzano[99]. È improbabile che Stanzione possa aver esercitato su Rosa una maggiore influenza, ma la descrizione che De Dominici fa della sua maniera, che avrebbe fuso «la bella tinta di Guido, ed il gran chiaroscuro del Guercino» non è priva di valore. Dei dipinti citati nella sua breve biografia possiamo ancora identificare con certezza solo le famose tele nel soffitto della basilica di San Nicola a Bari (1661)[100]. Il *San Gregorio Taumaturgo* e il *San Carlo Borromeo* nella chiesa dei Santi Apostoli a Napoli, ambedue attribuiti al Rosa nel Seicento, non sono più chiaramente identificabili[101]. Il *Cristo guarisce l'epilettico* (circa 1640-1641), firmato, nella chiesa di Santa Maria della Sapienza (fig. 89), non citato dal De Dominici, era attribuito a Stanzione nell'Ottocento ma è invece, di fatto, l'unico dipinto documentato di Rosa a Napoli[102].

Francesco Antonio Altobello (Bitonto 1637 – dopo 1659)[103] è inserito da De Dominici nella storia della scuola di Stanzione, ma solo come discepolo di Carlo Rosa («ma seguì altro stile, usando oltramarino anche nelle tinte chiare delle carnagioni»)[104] ed in realtà quanto di lui si conosce, avvicinandolo in qualche modo a Cesare Fracanzano, è assai più moderno e più prossimo a Giordano, sia per disegno che per colorito, di quanto sia stato mai dipinto da Stanzione o da Rosa[105]. Il biografo citava solo l'*Apparizione di Cristo a sant'Ignazio* di Altobello nel transetto destro della chiesa di San Ferdinando (già San Francesco Saverio) a Napoli[106].

Paolo Domenico Finoglia (o Finoglio) (Orta di Atella 1590 - Conversano 1645)[107], trascorse al pari di Guarino buona parte della propria vita lavorando in Puglia, dopo un esordio napoletano (dal 1635 fino alla morte Finoglia lavorò principalmente a Conversano e a Monopoli)[108]. Stando a quanto racconta De Dominici, Finoglia avrebbe studiato col Caracciolo prima di unirsi a Giacinto de Popoli e alla scuola di Stanzione ma in seguito, mentre lavorava alla Certosa di San Martino, avrebbe sviluppato una maniera che imitava il «tremendo impasto di colore» di Ribera, e gli studiosi moderni generalmente concordano sull'importanza che questi tre artisti hanno avuto per Finoglia[109]. Tuttavia, nel suo primo dipinto datato, la *Circoncisione* nella sala Capitolare (per la quale esiste un pagamento nel 1626), egli guarda più a Ippolito Borghese e Caracciolo che non a Stanzione[110]. D'altra parte, il *San Bruno* di Stanzione già nella chiesa delle Donne adiacente la Certosa era attribuito al Finoglia sin dal Seicento (si veda la scheda A25). Delle opere di Finoglia a Napoli, De Dominici fu capace d'identificare solo gli affreschi nella cappella di San Martino nella chiesa della Certosa, che sembrano vicini al Caracciolo, e le lunette ad olio nel Capitolo raffiguranti dieci *Santi fondatori di Ordini Religiosi*, nei quali ravvisava, abbastanza correttamente, lo stile di Ribera[111].

Giacinto de Popoli (o de Popolis) (Caserta ca. 1631 - Napoli 1675)[112] fu pittore modesto ma assai prolifico le cui opere a fresco

e ad olio moltissimo devono all'esempio di Stanzione. Molti di questi dipinti, a partire dal 1660, sono firmati «eques», a testimonianza del titolo che gli venne conferito dal Pontefice, stando al De Dominici, per intercessione del cardinale Innico Caracciolo[113]. Delle opere identificabili citate dal De Dominici ci sono giunti gli affreschi della cappella dell'Ascensione nel cappellone di San Giacomo della Marca a Santa Maria la Nova, raffiguranti al centro la *Gloria della Vergine* (che De Dominici descrive come «la Santissima Concezione»), e nei riquadri laterali l'*Annunciazione* e il *Sogno di san Giuseppe* (fig. 73)[114]. La firma su quest'ultimo affresco, datato 1660, presenta esattamente la stessa abbreviazione usata da Stanzione per «eques» – «EQ» intrecciato – ed infatti qui, dove Stanzione aveva dipinto negli anni Quaranta (schede A88 e A89), può esserci stato un diretto confronto col maestro. Ci sono anche giunti, ma in pessime condizioni, i dipinti segnalati con elogi particolari da De Dominici per la chiesa di Santa Maria della Sapienza: gli affreschi nella cappella di Santa Colomba (cappella della Natività), firmati e datati 1668, quelli nella volta e i dipinti ad olio laterali nella cappella dell'Annunziata (forse all'incirca dello stesso periodo)[115]. È da notare che nel 1664 de Popolis era iscritto come «Consultore», con Francesco Gaetano e Santillo Sannini, alla Corporazione dei Santi Anna e Luca durante la prefettura di Andrea Vaccaro[116]. Si trattava di artisti minori, ma tutti fortemente interessati alla professionalizzazione del loro mestiere.
Andrea Malinconico (Napoli 1635 - 1698)[117] si crede si sia formato alla bottega di Stanzione dove fu, secondo De Dominici, «Fra i più bravi Allievi», ma la sua opera matura, conosciuta soprattutto dagli anni Sessanta in poi, è addolcita dal colorismo di Luca Giordano e ricorda lo stile di Francesco Di Maria (1623 - 1690)[118]. Nel 1658 egli sposò Antonia de Popoli, sorella di Giacinto, e come Gaetano, Sannini, e Giacinto de Popoli fu uno dei primi membri della Congregazione dei Santi Anna e Luca (alla quale si iscrisse nel 1665)[119]. Dei dipinti citati dal De Dominici solo l'ampio ciclo per la chiesa di Santa Maria dei Miracoli, tutte tele eseguite negli anni Sessanta e Settanta, può essere identificato con certezza[120]. Ciro Fiorillo ha proposto, plausibilmente, che Andrea avesse dipinto la misteriosa pala con *La Vergine, san Rocco e la santissima Trinità intervengono per gli appestati* nella chiesa di San Pietro in Vinculis, che era stata assegnata a Stanzione nell'Ottocento (si veda la scheda C29). Alla fine della biografia dei discepoli di Stanzione De Dominici inserí una breva nota sul figlio di Andrea Malinconico, Oronzo (1664? - 1709), il cui dipinto con *Le sante Lucia, Apollonia, Barbara e Agata*, del 1681, nella cappella d'Avalos a Montesarchio (chiaramente assegnata dal biografo a Nicola Malinconico) ricorda un po' le tipologie e le espressioni di Reni, nonché la maniera di Luca Giordano[121]. Di seguito a questo De Dominici fornisce un dettagliato resoconto sul più famoso cavaliere Nicola Malinconico (1663 - 1721), più recentemente considerato un «modesto giordanesco», che ebbe tuttavia un certo successo come pittore sia di figure sia di nature morte alla Andrea Belvedere[122].
Bernardo Cavallino (Napoli 1616 - 1656)[123] si dice sia stato scoperto da Stanzione, che gli impartí le prime lezioni nell'arte, ed abbia poi lavorato per Andrea Vaccaro mentre studiava i dipinti di Artemisia Gentileschi e Guido Reni; ma diversamente da quanto si riteneva nell'Ottocento, De Dominici non considerò Cavallino alla stregua di un discepolo di Stanzione, ed in realtà attribuí a Vaccaro un'importanza assai maggiore di quanta possa averne avuto Massimo come maestro di questo straordinario pittore[124]. È difficile identificare i dipinti citati nella sua biografia in quanto erano tutti in collezioni private, ad eccezione della *Santa Cecilia* allora nella chiesa di Sant'Antonio da Padova. Questo dipinto è stato identificato nella *Santa Cecilia in estasi* del 1645 ora a Firenze (Palazzo Vecchio), unica opera datata di Cavallino; tuttavia va detto che la descrizione di De Dominici non corrisponde appieno all'iconografia del dipinto fiorentino[125]. Comunque, mentre la tela del 1645 non sembra in relazione con opere di Stanzione, l'*Incontro di Anna e Gioacchino* di Budapest, ritenuto opera giovanile di Cavallino, e precedentemente attribuito a Stanzione (scheda C5), ricorda proprio la maniera di questi nella resa del drappeggio, e Ann Lurie ha giustamente messo a confronto le figure di Anna e Gioacchino con quelle di Elisabetta e Zaccaria nel *Commiato del Battista fanciullo dai genitori* al Museo del Prado (scheda A30. IV)[126]. All'elenco di quadri un tempo attribuiti a Stanzione ed oggi ritenuti di Cavallino è possibile aggiungere anche un assai giovanile *Martirio di san Lorenzo* a Palazzo Abatellis a Palermo (scheda C45).

4.3. Altri artisti messi in relazione con Stanzione

Andrea Vaccaro (Napoli 1604 - 1670)[127] studiò, stando al De Dominici, per un breve periodo con Belisario Corenzio ma apprese i principi elementari della pittura da Girolamo Imparato (morto dopo il 1621); nessuno studioso moderno ha convenuto con l'idea di Onofrio Giannone che Vaccaro sia stato discepolo di Stanzione, benché il suo colore e la sua resa dei drappeggi siano molto vicini a quelli di Massimo[128]. Non deve dunque sorprendere che Vaccaro venisse considerato «allievo di Massimo» (insieme a Francesco De Rosa) nella famosa «Nota» sugli artisti napoletani inviata nel 1675 da Napoli al cardinale Leopoldo de Medici dal mercante toscano Pietro Andrea Andreini, agente mediceo all'epoca coinvolto nelle ricerche storico artistiche di Filippo Baldinucci[129]. Un dubbio sul ruolo di Imparato come primo maestro di Vaccaro è sorto con la scoperta di un pagamento, nel 1620, al poco noto pittore Giovanni Tommaso Passaro e che venne poi girato «ad Andrea Vaccaro suo discepolo»[130]. De Dominici conosceva ben poco della prima maniera di Vaccaro ad eccezione del

fatto che essa pareva basarsi su quella di Caravaggio, ma come dimostra l'*Adorazione dei pastori* del Kunsthistorisches Museum di Vienna (fig. 93), relativamente tarda, il biografo non sbagliava insistendo sul ruolo di Reni come primo modello per l'opera matura di Vaccaro.

Giovanni Fulco (Messina 1615 - Roma 1680 ca.)[131], pittore sconosciuto a De Dominici, venne aggiunto all'elenco dei discepoli minori di Stanzione dal Dalbono, presumibilmente in base ad una tradizione siciliana riportata in fonti quali il manoscritto di Susinno (1724), le *Memorie* di Gaetano Grano (1792), e le *Memorie* di Grosso Cacopardo (1821), secondo il quale Fulco cominciò i suoi studi a Messina con Antonio Catalano il Giovane e si recò ancor giovane a Napoli per entrare nella bottega di Stanzione[132]. Fulco rimase probabilmente a Napoli fino al 1647 (quando venne richiamato a Messina per affrescare la chiesa ed il convento della Santissima Annunziata – oggi distrutti) ma non si conosce alcuna delle sue opere napoletane, e l'unico dipinto firmato, la *Decollazione del Battista* del 1647 (Messina, Museo Regionale), sembra aver a che fare molto più con Catalano che non con Stanzione[133].

Nicolò de Simone (detto «lo Zet») (Liegi - documentato a Napoli 1636 - 1655)[134] venne sinteticamente definito da De Dominici «ragionevol Pittore de' suoi tempi» che viaggiò in Spagna e in Portogallo e dipinse poco a Napoli, ad eccezione di una «Cupola con altre pitture a fresco» nella chiesa di San Lorenzo e del *Martirio di san Potito* (firmato e datato 1654) nell'omonima chiesa[135]. Sebbene De Dominici non abbia specificato quali affreschi De Simone avrebbe dipinto a San Lorenzo, intendeva probabilmente quelli nella volta della cappella Cacace, raffiguranti al centro l'*Assunta*; nelle lunette la *Fratellanza fra san Francesco e san Domenico* e *San Francesco e san Domenico sorreggono il Laterano crollante*; e nei pennacchi *San Gioacchino*, *Sant'Anna*, *San Giuseppe*, e *San Giovanni Battista*. Questi affreschi erano già stati attribuiti all'artista da Celano e Parrino, ed è oggi noto che de Simone venne interamente pagato per l'opera nel 1652; tra l'altro l'artista ottenne questa commissione solo dopo che il prezzo offerto dallo stesso Stanzione era stato rifiutato dal committente[136]. Dalbono conteggiò de Simone fra gli «allievi» poiché sapeva che Stanzione aveva dipinto la pala con la *Madonna del Rosario* per la stessa cappella, e ora sono stati attribuiti metà dei «rametti» nella cappella, raffiguranti i *Quindici misteri del Rosario*, a de Simone (gli altri, secondo Nicola Spinosa, sono di Marullo; si vedano le figg. 289-303, ed ulteriori considerazioni nella scheda A87)[137]. Oltre alle pale e agli affreschi de Simone dipinse quadri da cabinet a più figure (alcuni dei quali ricordano lo stile di G.B. Castiglione) come pure immagini di devozione con mezze figure femminili del tipo dipinto da Stanzione, Vaccaro o Cavallino[138]. La *Giuditta con la testa di Oloferne* nel Boston Museum of Fine Arts, qui attribuita a Stanzione (scheda A45) costitutisce un buon esempio.

Onofrio Palumbo (attivo a Napoli negli anni Quaranta e Cinquanta)[139], stando al De Dominici, fu prima allievo del Caracciolo e poi di Artemisia Gentileschi, e la sua formazione artistica, agli occhi del biografo, fu dunque analoga a quella di Stanzione (fu la Gentileschi, dopo tutto, la prima ad indirizzare Stanzione verso «il bel Colorito Guidesco»): in realtà Sergio Ortolani fu uno dei primi ad osservare che Palumbo aveva fuso «elementi battistelliani» e «stanzioneschi» nel *San Gennaro intercede presso la santissima Trinità* dipinto un po' prima del 1652 per l'Arciconfraternita della Santissima Trinità dei Pellegrini – unico dipinto di Palumbo esplicitamente descritto da De Dominici (fig. 86)[140]. De Dominici spiegò che la veduta del golfo di Napoli nella parte bassa della tela era stata «assai ben dipinta dal penello di Monsù Desiderio», artista oggi noto per essere una sovrapposizione fra François de Nomé (nato a Metz nel 1593) e Didier Barra (nato a Metz nel 1590 ca.), quest'ultimo autore della veduta nel *San Gennaro*[141]. Raffaello Causa, come Ortolani, considerava il Palumbo uno dei tanti «stanzioneschi», senza che ciò comportasse necessariamente l'aver studiato alla bottega di Stanzione: in effetti la questione dei loro rapporti professionali resta aperta[142].

Domenico Gargiulo (Napoli 1612? - 1672 ca.)[143], «detto Micco Spadaro» era, stando al De Dominici, un allievo di Aniello Falcone, al pari di Salvator Rosa e altri discepoli di questo pittore di battaglie e specialista in paesaggi. Celano, che aveva anche lui confrontato i suoi quadri da cabinet a quelli del Rosa, affermò che Gargiulo veniva detto «lo Spadaro, perché tirava bene d'armi», ed in realtà De Dominici presentò l'artista come una specie di bravo (affermando tuttavia che il soprannome gli veniva dal mestiere del padre)[144]. Per quanto anche Causa abbia sostenuto che l'artista fu essenzialmente pittore di paesaggi e di scene di genere, sia ad olio che a fresco (si veda scheda A70; fig.260), per quel che riguarda le pale d'altare ed i ritratti lo ha poi considerato «un minore stanzionesco»: ora, sebbene il Gargiulo non sia stato annoverato fra i collaboratori alla bottega di Stanzione, l'importanza di questo pittore sembra in fin dei conti rivelarsi principalmente in alcune delle tele con figure a grandezza naturale che gli vengono attribuite[145]. Come esempio, Causa ha citato la notevole *Sacra famiglia con san Francesco* nella chiesa della Misericordia a Massalubrense (fig. 77) che era stata attribuita a Guido Reni nel Seicento, riattribuita a Stanzione da Ortolani, e ascritta a Gargiulo dallo stesso Causa[146]. Un altro dipinto attribuito a Gargiulo, la piccola *Madonna con Bambino e san Giovannino* al museo della Certosa di San Martino (recentemente esposta anche al Museo di Capodimonte), era stata attribuita per molti anni a Stanzione, almeno dal 1806, quando venne trasportata dal «Quarto del Priore» di San Martino al Museo Reale: la figura della Vergine, infatti, quasi sicuramente deriva da Stanzione[147].

Francesco de Benedictis (Piedimonte d'Alife 1607 - 1678 ca.)[148], noto a De Dominici come «Domenico de Benedittis» – forse per-

ché Celano ne aveva già erroneamente interpretato la firma nel comparto centrale dei suoi affreschi per il soffitto della chiesa di Donnaregina – viene descritto come un infaticabile disegnatore, che studiò prima con Francesco Santafede per divenire poi discepolo di Guido Reni a Roma[149]. In base agli affreschi, di stampo bolognese, a Donnaregina (commissionati nel 1654), unica opera esplicitamente descritta da De Dominici, sia Ortolani che Causa hanno incluso De Benedictis nel novero dei diretti seguaci di Stanzione; è tuttavia difficile stabilire se e quali rapporti possa egli aver avuto con Stanzione[150].
Giovanni Ricca (documentato a Napoli dal 1634 al 1641)[151], artista sconosciuto al De Dominici, venne annoverato da Ortolani fra gli stretti seguaci di Stanzione in base alla *Trasfigurazione* del 1641 per la chiesa della Sapienza (ora al Museo di San Lorenzo Maggiore)[152]. Benché si sappia assai poco di questo pittore, nella sua *Adorazione dei pastori* nella chiesa di Santa Maria del Sepolcro a Potenza (fig. 87), che dovrebbe essere di poco precedente al 1641, appare evidente che in realtà, in una certa fase, il suo stile fu molto vicino a quello di Stanzione; attualmente, tuttavia, non se ne può dire molto di più[153].
Girolamo De Magistris (? - ?) era evidentemente sconosciuto a De Dominici, ed il suo dipinto firmato con la *Santa Lucia* nella chiesa di Santa Maria della Sanità (fig. 72), attribuito genericamente a «scuola di Stanzione» dal Dalbono nella sua *Guida di Napoli*, è stato più frequentemente messo in relazione con Cavallino[154]. Causa ha collocato quest'artista, in base alla *Santa Lucia*, sua unica opera nota, nell'orbita di Francesco De Rosa[155]. Ma si ha la tentazione di considerare questo pittore minore come possibile candidato alla cerchia dei collaboratori di Stanzione.

4.4. Parenti di Massimo Stanzione

Massimo Stanzione e sua moglie Virginia Vizzola (o Vizola) ebbero almeno sette figli[156]. Il primo, Giuseppe (nato nel 1615), è già stato citato come figlioccio del pittore Gaspare de Populo; Andriana, la quarta (nata nel 1622), è stata menzionata come moglie del dottor Giuseppe Mozillo di Orta di Atella; il quinto, Gregorio Urbano (nato nel 1625), così chiamato dal nome dei due Papi che insignirono Stanzione del titolo di cavaliere, è stato citato da Sebastian Schütze nel presente volume in relazione alla questione dello status di Stanzione come Cavaliere. Si sa poco degli altri figli, ad eccezione del sesto, Giovanni Battista Lazzaro (nato nel 1626), che nel 1639 divenne frate cappellano conventuale dell'ordine Gerosolimitano e poi, nel 1643, frate nel convento dei Canonici Regolari Lateranensi di San Pietro ad Aram, per la cui chiesa Massimo avrebbe più tardi dipinto la sua *Investitura di sant'Aspreno* (scheda A105)[157]. Va notato che il figlio più giovane, Lorenzo (nato nel 1639), per motivi cronologici non può essere identificato con quel Lorenzo Stanzione al quale Massimo girò due dei pagamenti nel 1630 per la dispersa *Annunciazione* già nella chiesa dell'Annunziata (scheda D4, docc. 1-2), sebbene il più anziano Lorenzo possa essere stato anche un parente. Giuseppe sembra essere stato attivamente coinvolto negli affari finanziari della famiglia e probabilmente lavorò nella bottega, poiché in diverse occasioni Stanzione gli girò pagamenti che aveva ricevuto: nel 1635, quaranta ducati per la *Proserpina* dipinta per Francesco d'Allegria (scheda D32); cinquanta ducati nel 1639 per i perduti affreschi nella cappella di Sant'Antonio da Padova nella chiesa di San Lorenzo Maggiore (scheda D6, doc. 2); novanta ducati nel 1640 per un'opera sull'*Annunciazione* nel soffitto della chiesa di Santa Maria Regina Coeli (scheda A65, doc. 1)[158]; 200 ducati nel 1640 per gli affreschi nella chiesa del Gesù Nuovo (scheda A62, doc. 3); e di nuovo nel 1640, cinquanta ducati per *La morte di san Giuseppe* nella chiesa di San Diego all'Ospedaletto (scheda A58, doc. 1). Si può ipotizzare che i pagamenti ricevuti dal padre fossero un compenso per il lavoro di bottega. La seconda figlia di Giuseppe, Candida Grazia (nata nel 1640), ebbe per padrini Filippo Vitale e Caterina di Mauro, e questo potrebbe essere una ulteriore prova di una stretta relazione fra Massimo e la famiglia di Annella e Francesco De Rosa, che erano, come già si è detto, figli di Caterina di Mauro e del suo primo marito Tommaso De Rosa[159]. Non si sa se Giuseppe sopravvisse alla peste del 1656, ma era già morto sicuramente nel 1668 quando sua moglie Giovanna Setara (o Setaro), erede dei beni di Massimo Stanzione, mise in vendita all'incanto la casa con giardino nel borgo di Chiaia sulla via dell'Ascensione, costrettavi dai creditori[160]. Massimo aveva anche un nipote di nome Francesco, che aveva ventotto anni all'epoca del matrimonio di Andriana con Giuseppe Mozillo, nel 1641, e che potrebbe essere identificato con il pittore Francesco Stanzione noto da almeno un documento di pagamento del 1643[161]. C'era anche un Carlo Stanzione, al quale Massimo girò uno dei pagamenti ricevuti da Camillo Cacace per la *Madonna del Rosario* in San Lorenzo Maggiore (scheda A87, doc. 1), ed è possibile che costui fosse un altro parente che lavorò a bottega.

66. Carlo Roncalli, Ritratto di Bernardo De Dominici. Da B. De Dominici, "Vite", Napoli 1742-1745.





67. Artemisia Gentileschi, La nascita del Battista. Madrid, Museo del Prado.



68. Agostino Beltrano, Lot e le figlie. Marano di Castenaso, collezione Molinari Pradelli.

69. Agostino Beltrano, Miracolo di sant'Alessandro. Napoli, Museo Nazionale di San Martino (in deposito dalla Cattedrale di Pozzuoli).



70. Agostino Beltrano, Santi Biagio, Raimondo e Antonino arcivescovo di Firenze. Napoli, chiesa di Santa Maria della Sanità.









71. Agostino Beltrano, Sant'Agata. Collezione privata.

72. Girolamo De Magistris, Santa Lucia. Napoli, chiesa di Santa Maria della Sanità.

73. Giacinto de Popoli, Sogno di san Giuseppe. Napoli, chiesa di Santa Maria la Nova.

74. Pacecco De Rosa, San Nicola da Bari. Napoli, Museo Nazionale di San Martino, chiesa.



75. Pacecco De Rosa, Annunciazione. Napoli, chiesa di San Gregorio Armeno.



76. Francesco Guarino, Annuncio a Zaccaria. Solofra, Collegiata di San Michele Arcangelo.

77. Domenico Gargiulo (Micco Spadaro), Sacra Famiglia con san Francesco. Massalubrense, chiesa della Misericordia.

78. Francesco Guarino, Madonna delle Anime del Purgatorio. Gravina di Puglia, chiesa del Purgatorio.







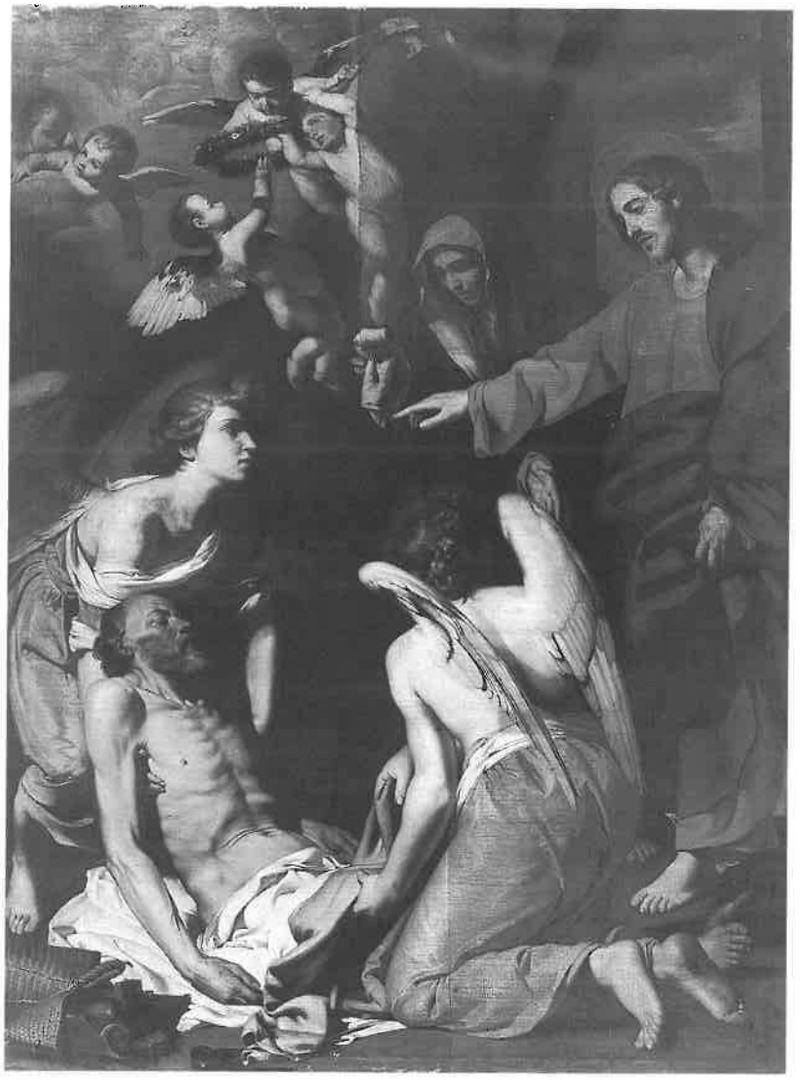
79. Pacecco De Rosa, Strage degli Innocenti. Filadelfia, Philadelphia Museum of Art.



80. Francesco Guarino, Madonna del Rosario. Nocera Superiore, chiesa di Santa Maria Materdomini.



81. Francesco Guarino, La morte di san Giuseppe. Solofra, Collegiata di San Michele Arcangelo.



82. Giuseppe Marullo, Sacra Famiglia con due Santi benedettini. Napoli, chiesa dei Santi Severino e Sossio (in deposito presso il Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte).



83. Giuseppe Marullo, Immacolata Concezione. Napoli, chiesa di San Giacomo Maggiore.



84. Giuseppe Marullo, San Pietro.
Collezione privata.



85. Giuseppe Marullo, Sant'Agata.
Roma, collezione privata.



86. Onofrio Palumbo, San Gennaro intercede presso la santissima Trinità per il bene di Napoli. Napoli, Arciconfraternita della Santissima Trinità dei Pellegrini.



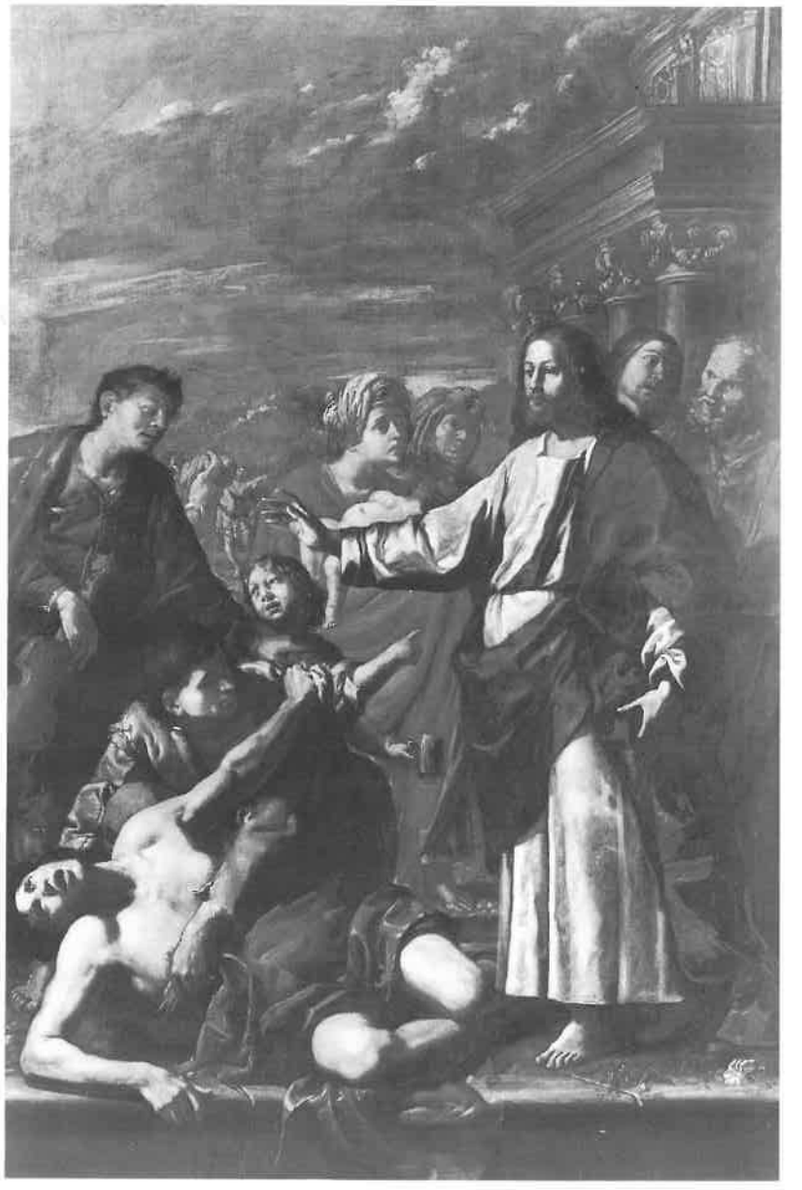
87. Giovanni Ricca, Adorazione dei pastori. Potenza, chiesa di Santa Maria del Sepolcro.



88. Nunzio Rossi, Assunzione della Vergine. Castellammare di Stabia, Cattedrale.



89. Carlo Rosa, Cristo guarisce l'epilettico. Napoli, chiesa di Santa Maria della Sapienza [scheda C27].



90. Giovan Battista Spinelli, Il trionfo di David. Firenze, Galleria degli Uffizi.









91. Santillo Sannini, San Vincenzo Ferreri libera un'ossessa. Napoli, chiesa di Gesù e Maria (ora in deposito al Seminario Arcivescovile Maggiore).

92. Santillo Sannini, Le sette opere di misericordia. Massalubrense, chiesa della Misericordia.

93. Andrea Vaccaro, Adorazione dei pastori. Vienna, Kunsthistorisches Museum.

[1] *Vita del Cavaliere Massimo Stanzione*, in De Dominici 1742-1745, III, pp. 44-69; i numeri di pagina qui forniti fra parentesi si riferiscono a tale biografia e seguono la paginazione originale, conservata anche nel testo annotato. Per le diverse edizioni delle *Vite* si veda il capitolo su *Bernardo De Dominici e la sua «Vita» di Stanzione* nel presente volume, nota 1. Il biografo nacque a Napoli il 13 dicembre 1683, e vi morí il 30 aprile 1759. La data di nascita venne pubblicata non molti anni or sono, insieme ad altri dati biografici, in Strazzullo 1982, p. 352, n. 13. La fede di morte, sebbene pubblicata molto tempo fa insieme a quella di battesimo (15 dicembre 1683), è sfuggita all'attenzione di molti studiosi; per questi documenti si veda Prota Giurleo 1927, p. 52. Il ritratto di De Dominici riprodotto nel presente volume (fig. 66) è tratto da un esemplare di lusso della prima edizione; come si può leggere sulla tavola, l'immagine venne incisa da Pierre-Jacques Gaultier da un ritratto di Carlo Roncalli.

[2] De Dominici 1742-1745, III, pp. 96-100.

[3] Ivi, pp. 101-21.

[4] Ivi, pp. 32-43.

[5] B.N.N., Ms. XVI.E.10, «Vite, e Memorie Delli Famosi Pittori, e Scultori Napoletani Scritte, e notate dal Cavalier Massimo Stanzioni Celebre Pittore Napoletano 1650». Su Nicola Marigliano si veda anche la nota 196 alla *Vita* di Stanzione nel presente volume.

[6] Giannone (1773), pp. 110, 120, 141. Su Giannone (1698 - 1773 ca.), discepolo di Francesco Solimena che studiò anche con Paolo De Matteis, si veda De Dominici 1742-1745, III, pp. 707-9; e sui suoi scritti, che grazie ad elementi interni al testo (Giannone [1773], pp. 175, 195) possono essere datati intorno agli anni 1768-1773, si veda l'*Introduzione* di O. Morisani (ivi, pp. iii-xv); e anche la nota 164 alla *Vita* di Stanzione nel presente volume.

[7] Giannone (1773), p. 107 (Cavallino); pp. 115-7 (Agostino Beltrano) (Anna De Rosa); pp. 117-8 (Francesco De Rosa); pp. 118-9 (Guarino); pp. 119-20 (Marullo); p. 120 (Pozzuolano); pp. 120-1 (Finoglia); p. 121 (de Popoli); pp. 121-2 (Malinconico); p. 125 (Vaccaro). Negli altri casi Giannone non ripetette nè confutò quanto era stato detto dei rapporti fra gli artisti e Stanzione: p. 85 (Rossi); p. 117 (Giuseppe Beltrano); p. 141 (Piscopo).

[8] Lanzi (1809), I, pp. 465-7.

[9] Dalbono 1871; la maggior parte delle sue considerazioni sugli allievi e i seguaci si trova alle pp. 30-3, e 105-20; per gli artisti citati si vedano le pp. 32, 110 (Fulco); pp. 32, 113 (Altobello); pp. 112-3 (Nicola Malinconico); pp. 113, 114 (de Simone); pp. 111-2 (Sellitto). Per un'analisi più generale su Sellitto, uno dei primi napoletani ad imitare la maniera di Caravaggio, si veda Pacelli in Napoli 1984-1985, I, p. 175, e pp. 446-50, nn. 2.232-2.234.

[10] Rolfs 1910, pp. 275-87. Va segnalato lo scetticismo di Rolfs a proposito di alcune delle personalità più oscure annoverate da De Dominici nella scuola di Stanzione.

[11] Si veda soprattutto De Rinaldis 1929; Ortolani 1938a, pp. 33-113; e Causa 1972, pp. 915-94.

[12] Sui procedimenti didattici dell'Accademia dei Carracci, nota come Accademia degli Incamminati, si veda Dempsey 1977; Dempsey 1987-1988; e si veda anche Goldstein 1988. Fra gli altri problemi, lo studio di Goldstein ingiustamente sminuisce l'importanza della teoria negli insegnamenti dei Carracci.

[13] Celano (1692), p. 879; per il Pozzuolano si veda anche la nota 153 alla *Vita* di Stanzione nel presente volume.

[14] De Dominici 1742-1745, II, p. 242. Per Rossi lo studio fondamentale è Novelli Radice 1980; ed inoltre Novelli Radice 1984, pp. 149-52; De Vito in Napoli 1984-1985, I, p. 173, e p. 432, n. 2.219; De Vito 1985, pp. 12-4; Petrelli 1988; De Vito 1989.

[15] Celano (1692), p. 725. Per la *Natività* di Bologna, alcuni frammenti della quale sono ora conservati alla Pinacoteca Nazionale, si veda De Vito in Napoli 1984-1985, I, pp. 430-1, nn. 2.217-2.218; Brogi 1985; De Vito 1989.

[16] Susinno (1724), p. 233.

[17] Per l'*Assunzione* (260 x 180 cm), attribuita nell'Ottocento a scuola di Lanfranco, si veda De Vito in Napoli 1984-1985, I, p. 433, n. 2.220.

[18] Fiorillo 1988, pp. 100-8; Spinosa 1989b, p. 483.

[19] Per Gaetano e il suo rapporto con la Corporazione dei Pittori si veda Strazzullo 1962b, pp. 6-7, 27; Ceci 1898, p. 11. Gaetano è uno dei pochissimi artisti a cui viene data una qualifica negli elenchi pubblicati da Strazzullo e da Ceci.

[20] I dipinti sono citati come opere del Gaetano in varie guide, ivi compresa Sigismondo 1788-1789, II, p. 100, e Galante (1872), p. 130. In una nota al testo di Galante, la Ferrante ha osservato che i dipinti sono «genericamente di ambito stanzionesco» (p. 147, n. 15); cfr. la nota 218 alla *Vita* di Stanzione nel presente volume.

[21] Si veda anche *Vita di Domenico Gargiulo detto Micco Spadaro*, in De Dominici 1742-1745, III, p. 211; e si veda la nota 220 alla *Vita* di Stanzione nel presente volume.

[22] Si veda Galante/Middione 1985, p. 126, n. 293.

[23] Si veda Ruffo 1919, pp. 52, 53; e anche Ruffo 1916, pp. 32, 39, 317.

[24] Si veda Ruotolo 1979, p. 36. Due «quadretti» di Piscopo compaiono nell'inventario del 1644 dei dipinti appartenenti a Cesare di Gennaro, principe di San Martino; si veda Paolillo 1985, pp. 114, 120, 128. Sette dipinti compaiono in un inventario dei quadri di proprietà del Principe d'Ischitella, del 1767; si veda Pacelli 1979b. Due piccoli rami con storie del Vecchio Testamento appartenenti al principe di Fondi erano creduti di Piscopo; si veda Napoli 1877, pp. 143-4, nn. 177-8.

[25] De Dominici riferisce che Sannini morì all'incirca nel 1685 (*Vita* di Massimo Stanzione, p. 69).

[26] Per l'opera di Sannini nelle due cappelle citate in Santa Maria la Nova si vedano le note 223-4 alla *Vita* di Stanzione nel presente volume. Sulla sua opera a San Tommaso d'Aquino, tutta perduta, si vedano le note 225-6.

[27] I due dipinti si trovano ora nel Seminario Arcivescovile Maggiore; si veda la nota 227 alla *Vita* di Stanzione nel presente volume.

[28] Voglio qui ringraziare Renato Ruotolo per avermi segnalato questo dipinto.

[29] Strazzullo 1962b, pp. 6-7, 28; Ceci 1898, p. 11 (come «Santillo Sannino»).

[30] Il primo consistente studio sull'artista è Longhi 1969; si veda ora Spinosa 1984b; Pagano in Napoli 1984-1985, I, pp. 176-7, e pp. 463-72, nn. 2.243-2.251; Sestieri in Napoli 1984-1985, II, pp. 132-5, nn. 3.81-3.85; Ravelli 1985-1986; Spinosa/Pagano 1988; Spinosa 1989b, pp. 488, 508, e p. 517, n. 41.

[31] Vari documenti, ritrovati da Franco Battistella nell'Archivio di Stato di Lanciano, in quello di Chieti, e nella Biblioteca Provinciale di Chieti, vengono sinteticamente riportati da Spinosa (1984b, pp. 38-9), e ora integralmente in Spinosa/Pagano 1988, pp. 3, 10-1. Cfr. la nota 230 alla *Vita* di Stanzione nel presente volume.

[32] Per una disamina delle analogie formali fra le opere di Spinelli e quelle di Stanzione (che a mio avviso non sono sostanziali) si veda soprattutto Spinosa 1984b, pp. 18-9, 24-5, 39-40; e Spinosa/Pagano 1988, pp. 4-10, 12, 13, e p. 24, n. 6; p. 25, n. 13; p. 26, n. 16; p. 27, n. 21; p. 30, n. 34.

[33] Longhi 1969, pp. 46-7; e si veda Pagano in Napoli 1984-1985, I, pp. 446-7, n. 2.246; Ravelli 1985-1986, p. 818; Spinosa/Pagano 1988, pp. 7, 8, 12-3, e p. 24, n. 6.

[34] La debolezza di una qualsiasi ipotetica relazione grafica fra Stanzione e Spinelli è stata messa in evidenza nel recente studio di Suzanne Duca 1990; si veda in particolare alle pp. 11-6, e pp. 41-5, nn. 5A-5B; pp. 52-4, n. 7. Sono grato alla Duca per avermi consentito di consultare il suo scritto inedito.

[35] La fede di battesimo di Diana, figlia di Tommaso De Rosa e Caterina di Mauro, datata 20 maggio 1602 (parrocchia della Carità, ora San Liborio alla Carità), venne scoperta da Salazar (1897, p. 131). Il documento che fa menzione della sua sepoltura il 7 dicembre 1643 al Gesù Nuovo venne pubblicato, con altre notizie sui suoi molti figli, da Prota Giurleo (1951, pp. 20, 22-5); per documenti sulla famiglia si veda anche Salazar 1904, pp. 20-1; e Prota Giurleo 1955, pp. 30-2.

[36] De Dominici 1742-1745, III, pp. 98-9.

[37] Ivi, pp. 112-3.

[38] «Vite, e Memorie» (citato *supra*, alla nota 5), ff. 13r-v: «... la mia Annella ... ha fatto cose da stupire li Pittori al tetto della Pietà [dei Turchini] et in altri luoghi, e non meritava la Morte infelice che fece innocentemente per occecazione e opera diabolica, essendo donna da bene, e giovane onestissima,

dove che il Malfattore Marito Agostino per giusto giudizio di dio pentito và esiliato // piangendo per il mondo il suo pecato, che li divora la Macchiata coscienza ...» Della citazione leggermente più lunga fornita dal De Dominici nella *Vita* di De Rosa (1742-1745, III, p. 99) è stata curata, per la pubblicazione, una prosa di gran lunga migliore. Il primo a dubitare seriamente della veridicità della vicenda è stato Prota Giurleo (1955, pp. 27-32).

[39] Prota Giurleo 1951, p. 25; Prota Giurleo 1955, p. 31. La fede di morte (parrocchia di San Giuseppe Maggiore) recita, stando a quanto è stato pubblicato: «A 7 dicembre 1643 — Diana De Rosa, moglie di Agostino Beltrano, è stata seppellita per sua electione al Gesù novo, il confessore fu il padre Abramo Scalzo di S. Agostino, il Rev. D. Gio. Domenico Riccardo proprio Curato li ha dato li SS. Sacramenti.»

[40] Si veda Prota Giurleo 1951, pp. 20, 22, 23, 24, 25; Prota Giurleo 1955, pp. 30-2.

[41] Per l'inventario della collezione Capece, all'epoca in casa di Gioacchino Antinori, si veda Ruotolo 1973, Appendice I, specialmente p. 149. L'inventario venne compilato da Nicolò de Simone ed Alessandro Maiello, ma considerata la data del documento il pittore chiamato de Simone non può presumibilmente essere identificato con l'omonimo artista che lavorò con Stanzione (cfr. *infra*, alla nota 44).

[42] «Getty Provenance Index», Ital. Inv. R. 4295 (23 giugno 1648).

[43] «Getty Provenance Index», Ital. Inv. R. 16129 (29 dicembre 1704).

[44] Rubsamen 1980, p. 67 (doc. V-4 [B], lotto 4); la forma del nome di colui che eseguí la stima dei dipinti, fornita dalla curatrice, è «Pietro Nicolò de Simone» (p. 161), nonostante egli venga indicato come «Nicola di Simone, Pittore Napoletano» sull'intestazione dell'inventario (p. 47). Considerata la data assai avanzata il pittore non può presumibilmente essere identificato con l'omonimo artista che lavorò con Stanzione (si veda *supra*, alla nota 41).

[45] Per il contratto di discepolato stipulato fra Francesco Beltrano (padre di Agostino) e Gaspare de Populo (9 gennaio 1621) e per quello fra Diana De Rosa e il de Populo (23 novembre 1621), si veda Delfino 1989, p. 29, e p. 30, docc. 1, 3.

[46] Per i documenti relativi alla vita di Gaspare de Populo si veda Prota Giurleo 1951, pp. 20-2, 24, 26.

[47] Per i documenti relativi alla dote della De Rosa si veda Prota Giurleo 1951, p. 20; per i termini finanziari del suo discepolato si veda il documento pubblicato da Delfino e citato *supra*, alla nota 45.

[48] La fede di battesimo di Giuseppe Stanzione, datata 21 giugno 1615 (parrocchia della Carità, ora San Liborio alla Carità) viene citata da Prota Giurleo (1951, p. 20), ed integralmente pubblicata da Salazar (1895, p. 186); madrina di Giuseppe Stanzione fu la madre di Gaspare de Populo, Angela Zandri. Per la relazione fra Stanzione e de Populo (e la moglie di de Populo, Isabella de Mauro) si veda anche l'*Appendice di pagamenti bancari riguardanti lo Stanzione* (doc. 5) nel presente volume.

[49] Massimo Stanzione e Virginia Vizzola fecero da padrini a Gertrude Orsola, figlia di Marcello de Mauro e Laura Riccardo (4 novembre 1620); Agostino Beltrano e Grazia De Rosa (sorella di Annella e moglie del pittore Giovanni Do) furono i padrini di Aurelia Barbara, figlia di Cesare de Mauro e Vittoria de Luca (6 dicembre 1638); cosí pure Stanzione e Virginia Vizzola per Elisabetta (30 luglio 1640); tutte nate nella parrocchia della Carità, ora San Liborio alla Carità; si veda Prota Giurleo 1951, p. 21.

[50] Causa in Napoli 1947, p. 28.

[51] De Dominici 1742-1745, III, pp. 97, 112. Il contratto per la pala è datato 29 dicembre 1653, ed è stato pubblicato per la prima volta da Prota Giurleo (1951, p. 26); per il dipinto si veda anche Novelli Radice 1974b; ed in generale sulla cappella, decorata a spese di Francesco Antonio Lantaro, si veda Spinosa/Ciavolino 1979, pp. 89-92; nonché Galante/Creazzo 1985, p. 323, n. 132. Beltrano ottenne la commissione per affrescare la cappella il 1° marzo 1655 (Prota Giurleo 1951, p. 26), ma gli affreschi, qualora siano stati eseguiti, scomparvero molto tempo fa.

[52] Stando a Celano ([1692], p. 1409) il tetto della chiesa venne quasi distrutto dai detriti di un'esplosione di un deposito di polveri a Castel Nuovo nel 1638 e subito dopo vennero collocati sul soffitto nuovi dipinti, dei quali alcuni di Giuseppe Marullo. Sulla scorta del De Dominici, Giannone ([1773], pp. 115-6) ricordava nel soffitto quadri sia di Annella che del Marullo. Due tele raffiguranti soggetti identici a quelli descritti da De Dominici si trovano attualmente alle pareti laterali dell'altare maggiore, ma se fossero di Annella il loro stile, come suggerito dalla recente attribuzione a «ambito di Filippo Vitale», non sarebbe certo quello che ci si aspetta e sarebbero state eseguite prima che Annella si avvicinasse allo stile di Stanzione. I dipinti sono stati pubblicati da Pacelli (1984c, p. 93, figg. 78-9). Vitale divenne patrigno di Annella nel 1612, ed è quindi possibile che la pittrice abbia lavorato per lui; cfr. Pacelli in Napoli 1984-1985, I, p. 181.

[53] Si veda Causa in Napoli 1947, p. 29, n. 11, fig. 6; Longhi 1969, pp. 48-50, tavv. 34-5; la più utile segnalazione di Longhi è un'*Ebbrezza di Noè* firmata «ADR» (già in collezione Calabrese a Roma), dubitativamente accolta dal Causa (1972, pp. 929, 930, 932, fig, 292); il dipinto è stato tuttavia recentemente riattribuito a Filippo Vitale da F. Bologna, che lo ritiene opera della fine degli anni Venti e dei primi anni Trenta; per tale opinione si veda Pugliese 1984, p. 233, e p. 534, n. 160. Per altre attribuzioni alla pittrice si veda l'inaffidabile articolo di Fiorillo (1984).

[54] La fede di battesimo di Gian Francesco, figlio di Tommaso De Rosa e Caterina di Mauro, datata 17 dicembre 1607 (parrocchia della Carità, ora San Liborio alla Carità), viene riportata da Prota Giurleo (1951, p. 24); si veda anche Prota Giurleo 1955, p. 30. Si crede che l'artista sia morto durante la peste del 1656.

[55] De Dominici 1742-1745, III, pp. 101-4.

[56] Lo studio fondamentale su Francesco De Rosa, oggi tuttavia datato, è Pigler 1931. Si veda Pugliese 1983; De Vito 1984, pp. 13-4, 15; Pugliese 1984, pp. 225, 228-335; Rocco in Napoli 1984-1985, I, pp. 130-1, e pp. 251-3, nn. 2.64-2.66; Spinosa 1989b, pp. 480-2, e p. 516, n. 26; Crispino in Pagani/Nocera Inferiore 1990, p. 35, n. 10. Per l'attribuzione della *Madonna del Rosario* di San Domenico Maggiore si veda Pugliese 1983, p. 122, fig. 12; Spinosa 1984a, n. 882; Spinosa 1989b, p. 516, n. 26 (con riferimenti ad altri dipinti assegnati a Francesco De Rosa e che potrebbero essere attribuiti a Vitale); si veda anche Pacelli 1990a, pp. 187-90, fig. 44.

[57] Il pagamento, datato 15 aprile 1645, dimostra che Francesco De Rosa girò a Filippo Vitale i cinquanta ducati ricevuti da Giuseppe Palmisano «a conto del prezzo del Glorioso S. Gennaro che sta facendo per servito de la Piazza del Popolo»; si veda D'Addosio 1913, p. 498. Alcuni anni prima De Rosa aveva girato al figlio di Filippo di nome Carlo (1613-1649) una polizza di trenta ducati (estinta il 26 settembre 1640) «a compimento di 90» ricevuta da suor M. Angela De Pilla per «un quadro del SS. Rosario che li (Francesco De Rosa) haverà da consignare»; per il documento si veda Rizzo 1984a, p. 315; e per Carlo Vitale, sacerdote e fratellastro di De Rosa, si veda Prota Giurleo 1951, pp. 22-3.

[58] Per il *San Nicola* si veda la nota 104 alla *Vita* di Stanzione nel presente volume.

[59] Per la *Strage* (198 x 305 cm), acquistata nel 1973 come opera di Stanzione, si veda Marrow 1978; Rocco in Londra 1982a, pp. 201-2, n. 92.; Pugliese 1984, p. 235. Ne esiste una versione assai simile, forse autografa, nella chiesa di Sainte-Marguerite a Parigi (200 x 320 cm); si veda Parigi 1956, n. 37, tav. 45.

[60] Si veda Causa in Napoli 1954b, p. 39, n. 28, fig. 33 (con bibliografia precedente).

[61] Pigler 1931, pp. 160-1, 334, fig. 104; Pacelli 1979a, p. 388; e per la *Deposizione* di Vitale si veda anche Pacelli in Napoli 1984-1985, I, pp. 503-4, n. 2.277. Per il dipinto di De Rosa all'Annunziata si veda anche Pugliese 1984, p. 228; Rocco in Napoli 1984-1985, I, p. 131; Lattuada in Napoli 1984-1985, I, p. 330; e Galante/Pagano 1985, p. 261, n. 52.

[62] Per ulteriori considerazioni si veda Spinosa/Ciavolino 1979, pp. 76-7, fig. 32; Pugliese 1984, p. 235, ripr. a p. 232; Rocco in Napoli 1984-1985, I, p. 131.

[63] Il *Battesimo di santa Candida* rimase per qualche tempo nella collezione reale prima di far ritorno in chiesa nel 1939.

[64] Pigler ipotizzava che il *Mosè*, che si sapeva provenire dalla collezione Esterhàzy, fosse stato acquistato dal principe Nikolaus Esterhàazy durante un soggiorno a Napoli nel 1795, forse con l'aiuto dell'abate Mattia Zarullo (o Zarillo), funzionario della Real Galleria di Capodimonte; si veda Pigler 1931, pp. 148-51, 331-2; si veda anche Pigler 1968, I, p. 590, n. 767.

[65] Si veda Bari 1964, pp. 169-70, nn. 167-8; Pugliese 1983; Pugliese 1984, pp. 225, 228-35.

[66] La fede di battesimo di Francesco, figlio di Tommaso Guarino e Giulia Vigilante, datata 20 gennaio 1611 (parrocchia di Sant'Andrea/Sant'Agata) venne pubblicata da Landolfi (1886, p. 63, n.1); la data di morte di Guarino è tradizionalmente considerata il 13 luglio 1654, sulla scorta di un documento riportato dal Landolfi (1886, p. 65, n. 7); tuttavia, recenti ricerche d'archivio nei registri parrocchiali della chiesa di Sant'Andrea a Solofra hanno dimostrato che Guarino trascorse i suoi ultimi giorni a Gravina e venne sepolto il 23 novembre 1651; si veda Braca 1990, p. 126. De Dominici non sbagliava poi di molto quando affermava che Guarino era stato sepolto a Gravina il 20 novembre 1651 (1742-1745, III, p. 106).

[67] De Dominici 1742-1745, III, pp. 104-6. Il primo studio critico sui dipinti di Guarino è quello di Bologna in Salerno 1954-1955, pp. 53-64, e pp. 82-3, nn. 23-6. Per gli studi più recenti si veda Lattuada 1980-1981; Lattuada 1982; Lattuada in Londra 1982a, pp. 181-6, nn. 73-6; Pavone 1984; Lattuada in Napoli 1984-1985, I, pp. 154-5, e pp. 324-32, nn. 2.130-2.135; Pacelli 1987b; Padula 1987-1988; Spinosa 1989b, pp. 476, 502, 509-10, e p. 515, n. 14 (in questa nota Spinosa avanza delle riserve riguardo ad alcune idee espresse nel catalogo della mostra Padula 1987-1988).

[68] La pala venne attribuita a Guarino dall'Ortolani (1938a, p. 58) e successivamente pubblicata da Causa in Napoli 1954b, pp. 36-7, n. 25, fig. 30; si veda anche Bologna in Salerno 1954-1955, p. 61. È stata erroneamente attribuita a Stanzione (in base ad una vecchia foto) in Pacelli 1986, p. 177, fig. 59. Per una riproduzione a colori si veda Pagani/Nocera Inferiore 1990, p. 46.

[69] Per questo dipinto si veda Lattuada 1982, p. 54, fig. 15; Spinosa 1984a, n. 462; Lattuada in Napoli 1984-1985, I, p. 154.

[70] Pacelli 1987b, pp. 180-1, n. 25.

[71] Il luogo di nascita del Marullo e la data e il luogo di morte sono tratti dalla biografia di De Dominici (1742-1745, III, pp. 106-9).

[72] Per la testimonianza di Giannone circa la patria di Stanzione si veda la nota 2 alla *Vita* di Massimo nel presente volume.

[73] L'8 aprile 1644 Stanzione scrisse al Procuratore del monastero di San Lorenzo ad Aversa (associato ai Certosini di Napoli) richiedendo un acconto sotto forma di provviste alimentari, «Con occasione che la mia famiglia è venuta ad Orta a starsi un paro di mesi per ricreatione». A questa lettera venne aggiunta una nota del primogenito di Stanzione, Giuseppe, che richiedeva ulteriori provviste per consentire alla famiglia di rimanere fino ad agosto (A.S.N., Monasteri soppressi, S. Martino, vol. 2142, f. 74r); pubblicati in Faraglia 1892, pp. 663-4. Quando Andriana Stanzione sposò Giuseppe Mozillo i termini del contratto di dote stipulato il 24 gennaio 1641 prevedevano pagamenti dalle rendite delle terre del padre a Correa Longa; testimoni del processetto matrimoniale il 31 gennaio 1641 furono Giuseppe Stanzione ed il cugino della sposa Francesco Stanzione di Napoli, di ventotto anni, figlio del defunto Paolo Emilio e di Giuditta Mauriello; per i documenti relativi al matrimonio e alla dote si veda Prota Giurleo 1955, p. 23; e per il pagamento finale della dote, effettuato nel 1644, si veda Rizzo 1987, p. 159, doc. 44. Si veda anche la nota 3 alla *Vita* di Stanzione nel presente volume.

[74] Causa 1972, p. 945 (per le opere si veda in particolare alla p. 985, n. 118); la migliore ricostruzione del corpus di Marullo è di G.C. Ascione in Napoli 1984-1985, I, pp. 159, e p. 352, n. 2.154. Si veda anche Barbone Pugliese 1983; Pinto 1983; De Vito 1984, p. 15; Spinosa 1984a, nn. 520-4; Pérez Sánchez in Madrid 1985, pp. 224-7, nn. 87-8; Spinosa 1989b, pp. 485, 500.

[75] Per l'*Angelo custode*, siglato «F.V.» si veda Napoli 1984-1985 (Pacelli), I, pp. 500-1, n. 2.275 (va sottolineato che, contrariamente a quanto afferma Pacelli, De Dominici non attribuisce questo dipinto ad Annella De Rosa). Per il contratto stipulato con Francesco Anastasio (datato 15 dicembre 1642) per l'opera di Nicolò de Simone a Santa Teresa, e per riproduzioni delle tre tele e dei quattro affreschi nella cappella (seconda a destra), si veda Ruotolo 1983, pp. 58-9, doc. 3, figg. 30-6; Creazzo 1988, p. 228, e p. 232, n. 21, fig. 6.

[76] Ambedue i dipinti si trovavano recentemente in deposito presso il Museo di Capodimonte; cfr. Galante/Ferrante 1985, p. 151, n. 143, e p. 150, n. 107; e per la *Sacra Famiglia* (256 x 143 cm) si vedano le considerazioni di Causa in Napoli 1954b, pp. 45-6, n. 37.

[77] Riprodotto in Spinosa 1984a, n. 522.

[78] Causa in Napoli 1954b, p. 46, n. 38; l'autore erroneamente descrive il dipinto (229 x 174 cm) come *L'Assunta*. Come Causa ha spiegato, il dipinto era stato riattribuito al Marullo da Bologna, correggendo un'errata attribuzione a Stanzione pubblicata da Borrelli (1903, p. 4); tuttavia il quadro viene ancora attribuito a Stanzione in Raimondi 1974, p. 503.

[79] Il dipinto deve essere relativamente tardo se il Ritiro e la sua chiesa vennero fondati da Elena Aldobrandini, duchessa di Mondragone, nel 1653; si veda Galante (1872), p. 237; e la nota di Alabiso, ivi (p. 246, n. 166).

[80] Per il *Sant'Antonio* si veda di Capua in Bari 1983, pp. 65-6, n. 17, tav. IX.

[81] Il *San Pietro* (125 x 100 cm) è firmato «JOSEPH MARULLUS F.». La *Sant'Agata* (126,7 x 96,8 cm), Roma collezione privata, già Chicago, collezione Fielding Lewis Marshall, è stata venduta come opera di Stanzione all'asta della collezione Marshall a Londra; si veda Londra 1974, n. 33 e anche la scheda C47 nel presente volume.

[82] Secondo De Dominici (1742-1745, III, p. 111) De Bellis morí nella peste del 1656 all'età di circa trentaquattro anni.

[83] De Dominici 1742-1745, III, p. 109-11. Il *Lazzaro* di Guercino, forse dipinto a Ferrara nel 1619 per il cardinale Serra, passò poi nella collezione di Carlo e Francesco Garofalo, dove lo ricorda Celano ([1692], p. 1240), senza però descriverne il soggetto; al tempo di De Dominici esso apparteneva agli eredi di Bernardino Garofalo. Il dipinto venne ricordato nella stessa collezione da Charles Nicolas Cochin nel 1758 e da Marcello Oretti negli anni 1777-1778, ed entrò poi nella collezione di Luigi XVI; per la provenienza (senza alcun riferimento a De Dominici) si veda Salerno 1988, p. 133, n. 56; come rileva l'autore, si crede che il dipinto possa essere stato pendant del *Sansone arrestato dai filistei* (New York, Metropolitan Museum) che passò per via ereditaria nella collezione dei Serra duchi di Cassano a Napoli (p. 136, n. 58).

[84] Per Ortolani (1938a, p. 73) De Bellis faceva ancora parte della «scuola» di Stanzione; ma si veda la personalità assai diversa ricostruita da Spinosa (1984a, nn. 199-225); Napoli 1984-1985, I, pp. 126-7, e pp. 234-9, nn. 2.48-2.52; Napoli 1985a, pp. 176-81; Spinosa 1989b, pp. 482, 485, e p. 517, n. 37.

[85] I dipinti sono stati pubblicati in De Vito 1982c; Spinosa 1984a, nn. 224-5.

[86] Per i documenti, scoperti nell'archivio dei Padri Barnabiti di Milano, e per riproduzioni di alcuni dipinti, si veda De Vito 1984, pp. 11-3, figg. 25-38, 39-40; per ulteriori considerazioni sui dati si veda Spinosa in Napoli 1984-1985, I, p. 126, e pp. 234-5, n. 2.48.

[87] La fede di battesimo di Agostino, figlio di Francesco Beltrano e Vittoria Grauso, datata 25 febbraio 1607 (parrocchia della Carità, ora San Liborio alla Carità), viene riportata da Prota Giurleo (1951, p. 25); l'autore ipotizzava che Agostino fosse morto nella peste del 1656 poiché l'ultimo documento conosciuto che si riferisse a lui, il contratto per gli affreschi della cappella di San Biagio nella chiesa di Santa Maria della Sanità, è datato 1 marzo 1655 (p. 26); per la decorazione di questa cappella si veda *supra*, alla nota 51. De Dominici sosteneva che Agostino fosse morto nel 1665 (1742-1745, III, p. 113).

[88] Su Agostino Beltrano si veda Novelli Radice 1974b; Novelli Radice 1984; Ambrosio in Napoli 1984-1985, I, pp. 117-8, e pp. 193-6, nn. 2.9-2.11; Ambrosio 1988, con una esauriente nota bibliografica sugli studi fino al 1984 (pp. 219-20, n. 2); Grabski 1985.

[89] I dipinti di Beltrano e Stanzione per

la cattedrale di Pozzuoli vennero portati in deposito presso il museo di San Martino dopo che la chiesa era stata seriamente danneggiata da un incendio nel 1964. Secondo l'Ortolani (1938a, p. 72) che scriveva negli anni Trenta, il *Miracolo di sant'Alessandro* di Beltrano era firmato e datato 1646, ma l'ultima cifra della data è oggi illegibile. Il dipinto è citato per la prima volta in una *relatio* del 1649 relativa ai lavori nella cattedrale durante gli anni 1646-1649; si veda Novelli Radice 1974b, pp. 67-8, e p. 78, n. 4 (l'autrice afferma, erroneamente, che Ortolani riportava la data della tela come 1640); per la *relatio* e altri documenti relativi alla decorazione si veda D'Ambrosio 1973.

[90] Per il pagamento e per una riproduzione della *Madonna delle anime del Purgatorio* di Beltrano si veda Rizzo 1987, p. 153, doc. 1, fig. 44. Il dipinto si trovava recentemente nei depositi della Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici di Napoli.

[91] Per il *Sant'Agostino* si veda Pérez Sánchez in Madrid 1985, pp. 82-3, n. 10 (la riproduzione a colori è troppo rossa).

[92] Per il *Lot e le figlie* si veda Novelli Radice 1974b, pp. 73-4; Ambrosio in Napoli 1984-1985, I, p. 193, n. 2.9. La *Sant'Agata* (130 x 105 cm) è firmata «Agostino Beltrano F. 1654» (in corsivo).

[93] Come indicato *supra*, alla nota 51, il dipinto venne commissionato a Beltrano nel 1653.

[94] I peducci ricordati dal De Dominici (con gli *Evangelisti*) sono andati perduti, ma gli affreschi tra i pilastri ci sono giunti, insieme a quelli della cupola; per i due pagamenti noti, che non indicano la data del completamento dei lavori, si veda Delfino 1983, p. 93, p. 95, n. 6, e pp. 110-1, doc. 20, doc. 21.

[95] Si veda Novelli Radice 1984, pp. 145-7, fig. 3; in base ai rapporti fra l'affresco di Agostino ed il dipinto di Stanzione l'autrice data il primo ad anni successivi al 1647. La cappella del Beato Salvatore d'Orta venne poi dedicata, in anni successivi al De Dominici, alla Natività di Gesù Cristo (si veda *infra*, alla nota 97).

[96] Per i documenti, e per buone riproduzioni degli affreschi di Beltrano, si veda Ambrosio 1988, pp. 217-9, e pp. 220-1, n. 3, figg. 1-8.

[97] De Dominici 1742-1745, III, pp. 112, 114. I soggetti dei dipinti di Benedetto Torre che si trovano attualmente alle pareti laterali, un *Sogno di san Giuseppe* e una *Sacra Famiglia* (firmata e datata 1775), rispecchiano l'attuale dedica della cappella alla Natività di Gesù Cristo; si veda Novelli Radice 1984, pp. 145-6. Su questa cappella si veda anche Galante/Schiattarella 1985, p. 97, nn. 286-8. In base ad affinità stilistiche con l'opera di Agostino, la Novelli Radice ha fatto il nome di Giuseppe Beltrano come autore dell'*Immacolata Concezione con Alessandro VII e Filippo V* sulla parete destra della tribuna di Santa Maria la Nova (1984, p. 152, n. 12, fig. 5), databile al 1662 o poco più tardi su base iconografica; si veda anche Galante/ Schiattarella 1985, p. 98, n. 317. Nell'Ottocento Giuseppe Beltrano era considerato autore delle tele nel soffitto e degli affreschi fra i finestroni della chiesa di Santa Maria della Scala, ma il problema di tale attribuzione è attualmente irrisolto; si veda Galante/Maietta 1985, p. 182, n. 258, e la riproduzione dell'affresco a fronte di p. 185.

[98] La fede di battesimo di Carlo, figlio di Massenzio Rosa e Giustina De Angelis, datata 7 luglio 1613 (parrocchia di San Felice in Giovinazzo) è stata pubblicata da Castellano, 1978, p. 274; l'autore riferisce che Rosa morí il 12 settembre 1678 e che venne sepolto nella chiesa del Crocefisso a Bitonto.

[99] L'unica biografia antica di Carlo Rosa è quella di De Dominici (1742-1745, III, p. 113). Gli studi più recenti sono Mortari 1980, pp. 21-3; Wiedmann 1984 (con bibliografia, pp. 74-5, n. 1); Wiedmann in Napoli 1984-1985, pp. 172-3; e p. 422, n. 2.209; Francione in Matera 1985, pp. 44-7, n. 10; Martino/Mormone in Napoli 1985b, pp. 34-5. Va notato che per la rovinatissima *Crocifissione* in Santa Maria della Sapienza, attribuita a Stanzione in alcune guide ed assegnata al Rosa dal Wiedmann (1984, p. 80, fig. 3) esiste un pagamento a Belisario Corenzio, datato 23 marzo 1641; si veda D'Addosio 1913, p. 53.

[100] Per il ciclo di San Nicola si veda recentemente Pugliese 1987 (con riproduzioni a colori).

[101] Si veda Wiedmann 1984, pp. 83-5. Il *San Gregorio* venne evidentemente rimpiazzato, in un momento imprecisato dopo il diciassettesimo secolo, con un dipinto di *San Cirillo d'Alessandria* (attribuito a Domenico Fiasella), ed è possibile, come suggerisce Wiedmann, che il *San Carlo* citato dal De Dominici vada identificato con un dipinto raffigurante *Sant'Ivo con i supplicanti*, nella stessa chiesa.

[102] Il *Cristo* (310 x 203 cm) venne esplicitamente attribuito a Stanzione per la prima volta in Catalani 1845-1853, II, p. 5. La corretta attribuzione al Rosa venne proposta per la prima volta in Bonazzi 1888, p. 121; si veda inoltre Napoli 1984-1985 (Wiedmann), I, p. 422, n. 2.209.

[103] Per le date di nascita e di morte dell'Altobello si veda Wiedmann in Napoli 1984-1985, I, p. 115.

[104] De Dominici 1742-1745, III, p. 113.

[105] Si veda Spinosa 1989b, pp. 501, 510; e per un'analisi della sua attività a Napoli e in Puglia si veda inoltre Mortari 1980, pp. 23-5; Wiedmann in Napoli 1984-1985, I, pp. 115, e p. 185, n. 2.1.

[106] Il *Sant'Ignazio* è riprodotto in Spinosa 1984a, n. 1; e si vedano le riproduzioni nn. 2-3 per gli altri due dipinti attribuiti ad Altobello dal Bologna (1958, p. 25, 2 p. 38, n. 22) in base al primo.

[107] De Dominici riferiva, evidentemente sulla scorta di informazioni fornitegli da Nicola Marigliano, che Finoglia era nato ad Orta di Atella e morto probabilmente a Napoli durante la peste del 1656 (1742-1745, III, p. 116). Si sa ora da una chiara registrazione dei documenti che l'artista morí a Conversano fra l'aprile e il settembre del 1645; si veda Marangelli 1967, pp. 204-7, e pp. 209-10, doc. 6, doc. 7.

[108] Si vedano i documenti pubblicati in Marangelli 1967, pp. 198-210; e D'Elia in Bari 1964, pp. 145-6, e pp. 146-8, nn. 148-9.

[109] De Dominici 1742-1745, III, pp. 115-6. Su Finoglia si veda la rassegna storiografica in Buono 1980; e per ulteriori considerazioni si veda Causa 1972, pp. 934-5; Belli in Napoli 1984-1985, I, pp. 143, 146, e pp. 272-5, nn. 2.84-2.87; Martino/Mormone in Napoli 1985b, pp. 27-8; Spinosa 1989b, pp. 468, 470, 482, 491, 509-10, e p. 517, n. 56 (per l'ampia bibliografia relativa).

[110] Per la *Circoncisione* si veda Faraglia 1892, pp. 658-69; Spinosa 1989b, p. 468. Per una riproduzione si veda Spinosa 1984a, n. 347. Che ci fosse una stretta relazione col Caracciolo lo dimostra anche il fatto che il 27 febbraio 1632 Finoglia fece da padrino di battesimo ad un nipotino di Caracciolo; per la fede di battesimo (parrocchia della Carità, ora San Liborio alla Carità), si veda Salazar 1895, p. 187; Buono 1980, p. 96.

[111] Gli affreschi nella cappella di San Martino vennero attribuiti al Finoglia da De Dominici, che fu anche il primo a mettere in relazione i *Santi fondatori* col nome di questo artista, ma non sono stati ritrovati documenti che si riferissero esplicitamente ad una qualche committenza. Sulla datazione, per la quale ci sono ben pochi elementi, si veda Causa 1973, pp. 50, 59-60; Prohaska 1978a, p. 237, n. 292. Per la decorazione della cappella di San Martino si veda anche Galante/Rocco 1985, p. 284, nn. 211-5, e p. 341, n. 211; e per i *Santi fondatori* si veda Mormone in Londra 1982a, pp. 157-60, nn. 47-50.

[112] Stando al De Dominici (1742-1745, III, pp. 118, 119) l'artista nacque ad Orta di Atella e morí nel 1682; ma nel processetto pre-matrimoniale del pittore Domenico Andrea Malinconico e di Antonia de Popoli (sorella di Giacinto), datato 9 luglio 1658, Giacinto dichiarò di essere originario di Caserta e residente a Napoli (Orta non è comunque lontana da Caserta); l'anno di nascita si basa sulla sua dichiarazione, resa sempre nella medesima occasione, di avere 27 anni; si veda Prota Giurleo 1953, pp. 34-5. L'artista morí il 22 maggio 1675, stando a quel che si evince da un documento relativo alla sua ultima commissione, citato in Ascione 1980, p. 170.

[113] Si veda De Dominici (1742-1745, III, pp. 118-9) per la biografia di de Popolis; e per le considerazioni più recenti si veda Causa 1972, p. 945, e p. 985, n. 129; Ascione 1980, pp. 165-72.

[114] De Popoli venne pagato nel 1660 per gli affreschi in questa cappella (appartenente al *quondam* Stefano Gambardella); si vedano i documenti pubblicati in Novelli Radice 1982-1983, pp. 163-4, 167, e pp. 181-2, doc. 71, 73-4; sugli affreschi si veda inoltre

Ascione 1980, pp. 166-7, e p. 171, n. 21.

[115] Per l'attività di de Popolis in almeno tre cappelle di Santa Maria della Sapienza si veda ora Ascione 1980, pp. 167-9, soprattutto p. 172, nn. 49, 52; per una pagamento (del 1670) recentemente scoperto per lavori alla cappella del Reliquiario si veda Rizzo 1984a, p. 315. Cinque dipinti ad olio del de Popolis provenienti dalla chiesa sono stati recentemente restaurati ed esposti al pubblico; si veda Curia Arcivescovile di Napoli 1990, pp. 78-81.

[116] Strazzullo 1962b, pp. 6, 27.

[117] C'è stata confusione intorno all'identità di questo artista, dovuta al fatto che dai documenti emergevano due pittori di nome Andrea Malinconico. Uno, battezzato come Andrea il 5 agosto 1611, figlio di Aniello Malinconico e Claudia Sollazzo (parrocchia di Santa Maria della Neve), e l'altro battezzato col nome di Domenico Andrea il 5 giugno 1635, figlio di Aniello Malinconico ed Isabella d'Apice (parrocchia della Carità, ora San Liborio alla Carità); vista la tarda datazione dell'opera presa in considerazione da De Dominici è abbastanza certo che si ha qui a che fare con quell'Andrea nato nel 1635 e che sposò Antonia de Popoli (sorella di Giacinto) nel 1658 (si veda *supra*, alla nota 112); siffatta identificazione dell'artista venne avanzata per la prima volta in D'Addosio 1913, pp. 247-8. La data di morte (4 ottobre 1698) viene fornita dai registri della Congregazione dei Santi Anna e Luca, alla quale si iscrisse nel 1665; si veda Ceci 1898, p. 11.

[118] Per la biografia di Andrea Malinconico si veda De Dominici 1742-1745, III, pp. 118-21. Sui suoi rapporti con Stanzione e Di Maria si veda Fiorillo 1983; Fiorillo 1984, in particolare alle pp. 46-7, e 53-4, n. 131; e se ne vedano i tre dipinti riprodotti in Spinosa 1984a, nn. 511-3.

[119] Si veda *supra* alla nota 112 per il suo matrimonio con Antonia de Popoli, e per l'iscrizione alla Congregazione dei Santi Anna e Luca si veda Ceci 1898, p. 11; Strazzullo 1962b, p. 27.

[120] Si veda Nappi 1982, pp. 196-218; e Galante/Creazzo 1985, pp. 318-9, nn. 43-78. Va notato che le dodici storie del Vecchio Testamento per la navata della chiesa di San Francesco delle Monache (citate dal De Dominici ma distrutte durante la II Guerra Mondiale) vennero dipinte nel 1661; si veda il contratto, con l'elenco dei soggetti e delle dimensioni, in Delfino 1987, p. 101, doc. 13.

[121] Per il dipinto di Montesarchio si veda D'Addosio 1913, pp. 249-50 (vi è annotato che Oronzo morí all'età di quarantacinque anni, per cui si evince che la data di nascita sia forse il 1664); e per una riproduzione si veda Spinosa 1984a, n. 518. Su Oronzo si veda anche Delfino 1984a, p. 150, e pp. 153-4, docc. 45-6, 48.

[122] Spinosa 1986-1987, I, pp. 38, 65, 69, 89; su Nicola si veda anche la *Vita* di Giordano in De Dominici 1742-1745, III, p. 446; de Martini 1978; Spinosa 1984a, nn. 514-7; Fittipaldi 1988, pp. 419-20, 423-4, 426; e per l'ampio ciclo sorrentino Crispino/Pacelli 1990 (con molte tavole a colori).

[123] La fede di battesimo di Bernardo, figlio di Giovanni Maria Cavallino e Beatrice Lopes, datata 25 agosto 1616 (parrocchia della Carità, ora San Liborio alla Carità) è riportata in Prota Giurleo 1953, p. 158; è quasi certo che l'artista morí nella peste del 1656. De Dominici (1742-1745, III, pp. 32, 41) credeva che Cavallino fosse nato il 10 dicembre 1622, «figliuolo di un Sarto per nome Andrea», e morto nel 1654.

[124] De Dominici 1742-1745, III, pp. 32-43; ed anche la *Vita* di Vaccaro (III, pp. 154-5). Per Cavallino si veda Percy 1984-1985; ristampato in Napoli 1985a, pp. 49-82. Si veda anche Spinosa in Napoli 1984-1985, I, pp. 120, 122, e pp. 214-21; Grabski 1985 (in particolare per quel che riguarda Artemisia Gentileschi); Lattuada 1988, pp. 233-7; Spinosa 1989b, pp. 482, 483, 485-6, e p. 517, n. 38; Spinosa 1990.

[125] Un certo numero di antiche fonti ricordano una *Santa Cecilia* di Cavallino nella chiesa nota come Sant'Antoniello delle Monache, Celano per primo ([1692], p. 677). La descrizione di De Dominici (1742-1745, III, p. 36) parla di un organo e forse di più dei due angeli che sono nel dipinto di Firenze (183 x 129 cm): «il quadro della S. Cicilia (sic) ... nella Cappella di essa Santa ... in atto di sonar l'Organo con varij Angioli intorno; Le figure di questo quadro son quasi della grandezza del Naturale». Tale discrepanza non viene rilevata nell'elenco delle provenienze redatto da Lurie in Cleveland 1984-1985, pp. 138-9, n. 44.

[126] Lurie in Cleveland 1984-1985, pp. 52-3, n. 1; cfr. Spinosa in Napoli 1985a, p. 197, n. B.20.

[127] La fede di battesimo di Matteo Andrea, figlio di Pietro Baccaro e Giovanna de Grauso, datata 8 maggio 1604 (parrocchia di San Giuseppe Maggiore) è stata pubblicata in Prota Giurleo 1953, p. 162. De Dominici (1742-1745, III, pp. 135, 151) sosteneva che Andrea fosse nato nel 1598 da Pietro Vaccaro e Giovanna di Clauso, in base ad un «decreto di Preambolo spedito a favor di Nicola suo figlio dopo la di lui morte» il 18 gennaio 1670. L'ultima data è quella corretta; si veda Prota Giurleo 1953, p. 163.

[128] Giannone (1773), p. 125. Su Vaccaro c'è l'ormai datata monografia di Commodo Izzo (1951); e si veda, più recentemente, De Vito 1984, pp. 14-5; Pacelli in Napoli 1984-1985, pp. 179-80, e pp. 488-93, nn. 2.265-2.269; Pérez Sánchez/Marques in Madrid 1985, pp. 318-43, nn. 139-53; Spinosa 1989b, pp. 482, e *passim*.

[129] La «Nota de'Pittori, Scultori, et Architetti, che dall'anno 1640 sino al presente giorno hanno operato lodevolmente nella città e Regno di Napoli» (B.N.F., Cod. II, II, 110, ff. 125-127v) è stata resa ampiamente nota da Ceci (1899a). La data di compilazione (1675), ed il nome del mittente sono stati precisati in Ruotolo 1982, p. 10; tuttavia, nell'esaminare una lettera fra Andreini e il Cardinale de Medici, datata 20 settembre 1675, Ruotolo ha erratamente interpretato il nome (abbreviato) del destinatario come «Carlo de Medici» (cfr. p. 22, n. 29); desidero ringraziare Edward Goldberg per avermi segnalato questa correzione. Per l'attività dell'Andreini come agente dei Medici, soprattutto per quel che riguardava le antichità, si veda anche Goldberg 1988, p. 41, e p. 224, n. 156; p. 66, e p. 240, n. 127. La «Nota» in questione è stata pubblicata anche in Baldinucci (1845-1847), VI (*Appendice*), pp. 326-7.

[130] Per il pagamento (per «uno quadro della beata Teresa») emesso per Lanfranco Massa ed estinta il 18 luglio 1620, si veda Delfino 1984b, p. 159, doc. 24; si vedano anche i commenti al documento di De Vito (1984, p. 15).

[131] Le date di nascita e di morte oggi generalmente accettate vennero fornite nella biografia scritte da Gaetano Grano, e pubblicata da Filippo Hackert: Hackert/[Grano] (1792), p. 29.

[132] Dalbono 1871, pp. 32, 110. Cfr. Susinno (1724), pp. 226-33; Hackert/[Grano] (1792), pp. 29-30; Grosso Cacopardo 1821, pp. 163-6.

[133] De Vito 1983, p. 11, fig. 21; per analoghe considerazioni, ed una esauriente bibliografia su Fulco, si veda la scheda biografica di T. Venuto in *La Pittura in Italia: Il Seicento* 1989, II, p. 747.

[134] Sulla questione del luogo di nascita di Nicolò de Simone e delle date della sua attività napoletana si veda Creazzo 1988, in particolare alle pp. 223, e 230-1, nn. 1-3. Nella «Nota» sugli artisti napoletani che nel 1675 Pietro Andrea Andreini spedí da Napoli al cardinale Leopoldo de Medici (citata *supra*, alla nota 129) l'architetto «Niccolò di Simone» viene citato fra gli artisti ancora viventi, ma si tratta di persona affatto difersa; cfr. *supra* alle note 41 e 44.

[135] De Dominici 1742-1745, II, pp. 242-3; per la pala col *San Potito* (firmata «NICOLO LOZET DE SIMONE / PIETRO f 1654») si veda Novelli Radice 1978, pp. 26-7, fig. 6; e il regesto in Creazzo 1988, p. 231, n. 3; come ivi si dimostra (p. 223, e p. 231, n. 8) la prova di un suo viaggio fuori Napoli è tuttora incerta. Si veda inoltre Spinosa in Napoli 1984-1985, I, pp. 254-6, nn. 2.67-2.69. Un buon numero di dipinti, compreso il *San Potito*, sono riprodotti in Spinosa 1984a, nn. 286-98.

[136] Celano (1692), p. 703; Parrino 1700, pp. 341-2. Il pagamento finale versato in data 17 luglio 1652 a de Simone da Camillo Cacace, era di 100 ducati «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»; si veda Pane 1984, p. 110, doc. 6. Precedenti ricerche documentarie avevano portato a proporre la data del 1653 per

gli stessi affreschi; si veda Novelli Radice 1978, pp. 24-5, figg. 3-4; Creazzo 1988, p. 223, e p. 231, n. 3. Per ulteriori riproduzioni fotografiche si veda Pacelli 1986, figg. 46, 52-7; e per il precedente coinvolgimento di Stanzione in tale commissione si veda nel presente volume la scheda A87, in particolare il doc. 3.

[137] Dalbono 1871, pp. 113, 114. I *Quindici misteri*, opera chiaramente di due diverse mani, sono stati recentemente divisi fra de Simone e Marullo in Spinosa 1989b, p. 485. Celano ([1692], p. 703) li attribuí tutti a Stanzione, come pure De Dominici (*Vita* di Stanzione, pp. 57-8); sono stati attribuiti tutti a Stanzione da Pacelli (1986, p. 178, figg. 61-3).

[138] Si veda Causa in Napoli 1954b, pp. 44-5, n. 36; Spinosa in Napoli 1985a, p. 183, n. B.8; Creazzo 1988, pp. 228-30, figg. 8-9; Spinosa 1989b, pp. 485, 509.

[139] Secondo De Dominici (1742-1745, II, p. 241) «Fiorì questo Pittore circa il 1640». Si veda il recente regesto in Pasculli Ferrara 1990a (ma si veda anche *infra*, alla nota 140). Per i suoi dipinti, si veda inoltre Pacelli in Napoli 1984-1985, I, pp. 163-4, e pp. 361-3, nn. 2.161-2.162 (la seconda scheda, va notato, riguarda l'*Adorazione dei pastori* di Giovanni Ricca - non di Palumbo - che verrà analizzata in questo capitolo; e si vedano le riproduzioni in Spinosa 1984a, nn. 539-43 (n. 538 è l'*Adorazione* di Ricca).

[140] Ortolani 1938a, p. 74; De Dominici 1742-1745, II, p. 241. Contrariamente a quanto sostiene la Pasculli Ferrara (1990a, p. 201), la data di esecuzione del dipinto di *San Gennaro* non è nota; esiste solo un documento che ne prova l'esistenza nel 1652; si veda Carughi 1976, pp. 119-21, 140-1 (in un inventario dell'Arciconfraternita del 1842 il dipinto era attribuito a Stanzione). Per un'analisi di questo dipinto si veda Petrelli in Londra 1982a, pp, 203-4, n. 93; Petrelli in Napoli 1984-1985, pp. 362-3, n. 2.162.

[141] Lo studio fondamentale sul problema De Nomé/Barra è Causa 1956 (per il dipinto in questione si veda a p. 35, e a p. 45, n. 6); per recenti considerazioni su Barra si vedano gli studi citati alla nota precedente, e Petrelli in Napoli 1984-1985, pp. 115-6, e pp. 186-8, nn. 2.2-2.4 (con bibliografia) e adesso la monografia di Nappi (1991).

[142] Causa 1972, pp. 945-6.

[143] De Dominici riportava (1742-1745, III, p. 190) che Gargiulo nacque nel 1612 da Pietro Antonio, «che l'Arte di Spadaro esercitava nella strada detta di Vistapoveri». La zona si trovava nella parrocchia di San Giacomo, nei cui registri battesimali Ceci trovò molti Gargiulo (1905, p. 66). Fra gli altri, un Domenico battezzato il 16 aprile 1609, ed un altro il 1° aprile 1610, nessuno dei quali tuttavia aveva un padre di nome Pietro Antonio. Nella «Nota» che Pietro Andrea Andreini inviò da Napoli nel 1675 al cardinale Leopoldo de Medici (citata *supra*, alla nota 129) dell'artista si dice che «Micco Spataro, pittore di figurine e paesi, morì che sono tre anni»; per il testo si veda Ceci 1899a, p. 165, o Baldinucci (1845-1847), VI (*Appendice*), p. 366. È quindi probabile che Gargiulo sia morto nel 1672 e non nel 1675 circa, come ipotizzato dal Ceci, che non conosceva l'anno preciso in cui la «Nota» era stata compilata da Andreini. De Dominici credeva inoltre che Gargiulo fosse morto nel 1679 (1742-1745, III, p. 209).

[144] Celano (1692), p. 1607; per la biografia di Gargiulo si veda De Dominici 1742-1745, III, pp. 190-213.

[145] Causa 1972, p. 985, n. 122 (per la citazione); si veda anche alla p. 945. Per studi recenti su Gargiulo si veda Daprà in Napoli 1984-1985, I, p. 146, e pp. 290-3, nn. 2.101-2.112; Spinosa 1989b, pp. 486, 488, e p. 517, n. 39 (con bibliografia ulteriore); Clifton 1990.

[146] Per il dipinto di Massalubrense (239 x 224 cm), nella stessa chiesa dove si trovano *Le sette opere di misericordia* di Santillo Sannini già considerate, si veda Causa in Napoli 1954b, pp. 41-2, n. 32. Si veda anche Ortolani 1938a, pp. 41-2 (come Stanzione, laddove era tradizionalmente attribuito al Reni); e Italian State Tourist Board 1957, p. 20 (ripr. come opera di Reni). Come Causa ha ricordato, il dipinto era menzionato come opera di Reni negli Atti della Santa Visita del Vescovo di Massalubrense, del 1685.

[147] Per gli inventari dei dipinti prelevati nel 1806 dalla Certosa si veda Museo della Certosa di San Martino 1986, in particolare alla p. 23 (n. 140 nell'inventario B); e si veda ivi la nota 13 di Arbace, a p. 30. L'identificazione del quadro è abbastanza certa, in quanto viene ricordato al Museo Reale come opera di Stanzione da numerose fonti; si veda ad esempio Muro 1887, p. 94, n. 74. Si tratta probabilmente dello stesso dipinto attribuito a Gargiulo dall'Ortolani (1938a, p. 94; descritto come una *Sacra Famiglia*, ancora nella pinacoteca del Museo Reale); per il quadro (58 x 62 cm) si veda inoltre Spinosa in Napoli 1985a, p. 187, n. B11 (contrariamente a quanto afferma Spinosa, Giuseppe Ceci [1905] non attribuí il dipinto a Gargiulo).

[148] La data di nascita di de Benedictis è il 17 marzo 1607, stando a R. Marrocco, *Un pittore dimenticato, Francesco de Benedictis, Contributo alla storia dell'arte*, Piedimonte d'Alife 1914 (testo che non ho avuto modo di consultare); cfr. Causa 1972, p. 945. De Dominici riteneva che fosse nato «circa il 1610» e morto «circa gli anni 1678» dopo essere tornato a Piedimonte (1742-1745, III, pp. 243-4).

[149] Per la sua biografia si veda De Dominici 1742-1745, III, pp. 243-4. Celano ([1692], p. 238) chiamava l'autore degli affreschi in Donnaregina «Domenico de Benedictis regnicolo». L'errore di Celano e di De Dominici relativo al nome del pittore venne segnalato in Rolfs 1910, p. 294.

[150] Ortolani 1938a, p. 73; Causa 1972, p. 945 (Causa scrive erroneamente «S. Maria la Nova»); per il pagamento del 1654 si veda Delfino 1984a, p. 149, e p. 153, doc. 35.

[151] Si vedano i tre documenti di pagamento per gli anni 1634, 1638 e 1641, pubblicati in D'Addosio 1913, pp. 494-5.

[152] Per il pagamento finale, in data 10 agosto 1641, si veda D'Addosio 1913, p. 495; e il pagamento privo di data, nel quale si specifica il soggetto del dipinto, in Bonazzi 1888, p. 126. Per il dipinto si veda Ortolani 1938a, pp. 73-4; M.R. Nappi in Napoli 1984-1985, I, p. 172, e p. 421, n. 2.208; e più recentemente Martino/Mormone in Napoli 1985b, p. 34.

[153] L'*Adorazione* (260 x 215 cm) venne originariamente attribuita a Ribera, e poi ad Onofrio Palumbo, sotto il cui nome è apparso nella scheda di catalogo redatta da Pacelli in Napoli 1984-1985, I, pp. 361-2, n. 2.161; tuttavia, quando il dipinto è stato esposto in mostra la firma «IONES. RICCA. F» era chiaramente visibile nell'angolo in basso a destra. Viene riprodotto come Palumbo anche in Spinosa 1984a, n. 538.

[154] Si veda Dalbono 1891, pp. 498-9. La tela è firmata «HYERONIMUS DE MAGISTRO F.» Per un elenco di riferimenti al quadro, nella letteratura antica su Cavallino, si veda Fowler in Cleveland 1984-1985, p. 235, n. 59.

[155] Causa 1972, p. 947, e p. 982, n. 110; l'affinità con Cavallino è tuttavia riscontrata nuovamente in Spinosa/Ciavolino 1979, p. 87.

[156] Il processetto matrimoniale di Massimo Stanzione e Virginia Vizzola non è stato ritrovato; le fedi di battesimo dei sette figli (parrocchia della Carità, ora San Liborio alla Carità) vennero pubblicate in Salazar 1895, p. 186: Giuseppe (21 giugno 1615); Orsola (18 giugno 1619); Margherita (21 luglio 1620); Andriana (3 dicembre 1622); Gregorio Urbano (11 marzo 1625); Giovanni Battista Lazzaro (21 dicembre 1626); Lorenzo (13 giugno 1639).

[157] Si veda l'*Appendice di pagamenti bancari riguardanti lo Stanzione* (doc. 3) nel presente volume; e per il documento notarile relativo all'ingresso di Giovanni Battista Lazzaro nel convento di San Pietro ad Aram si veda Prota Giurleo 1955, p. 23.

[158] La «girata» del pagamento in questione (del 23 febbraio 1640) a Giuseppe, non venne ricordata quando fu pubblicato il documento in D'Addosio (1913, p. 512), ma le parole «et per me ... a Giuseppe Stantione» sono visibili sulla fotografia della polizza bancaria pubblicata in De' Rossi/Sartorius 1987, fig. 2.

[159] Le date di battesimo dei figli di Giuseppe Stanzione e Giovanna Setara (o Setaro) sono fornite, insieme ai nomi dei padrini (ma non della parrocchia) in Prota Giurleo 1955, p. 21: Orsola (nata nel 1639); Candida Grazia (nata nel 1640); ed Anna Maria (nata nel 1643). Per un altro pagamento girato a Giuseppe si veda l'*Appendice di pagamenti bancari riguardanti lo Stanzione* (doc. 2) nel presente volume.

[160] Per la vendita della proprietà nel borgo di Chiaia, il 13 agosto 1668, al

notaio Celso de Giorgio, che pagò 725 ducati, si veda il documento pubblicato da Prota Giurleo 1955, pp. 24-5. Stanzione l'aveva acquistata il 29 luglio 1651, per 425 ducati, dal notaio Santoro Cammarota (curatore dei beni della defunta donna Portia Sanseverino); si veda A.S.N., Notai del Seicento, Giovanni Domenico Cotignola, scheda 100, prot. 38, ff. 361r-363r; per questa proprietà si veda anche l'*Appendice di pagamenti bancari riguardanti lo Stanzione* (doc. 8) nel presente volume. Come la maggior parte dei pittori napoletani, Stanzione visse con la sua famiglia nella parrocchia della Carità (ora San Liborio della Carità), dove sette figli vennero battezzati tra il 1615 e il 1639 (si veda *supra* alla nota 156). Ad un certo punto, certamente negli anni Quaranta se non prima, divenne proprietario di una casa nel nuovo stradone dell'Imbrecciata della Sanità - l'attuale discesa Sanità - vicino alla chiesa di Sant'Agostino degli Scalzi (Santa Maria della Verità) dove nel 1631 l'artista decise di istituire la sua tomba di famiglia (si veda la scheda A78 nel presente volume). Per la proprietà all'Imbrecciata si veda l'*Appendice di pagamenti* (docc. 4, 6, 7, e 9); e per la localizzazione di questa strada nella valle della Sanità si veda De Seta 1984, pp. 143-5, 158, 182. Sembra che Stanzione possedesse già questa casa, oltre a quella di residenza nella parrocchia della Carità, negli anni Trenta, dato che nel febbraio del 1634 i padri di Sant'Agostino degli Scalzi pagarono per il trasferimento di una grande quantità di «tegole e canale ... dalla casa del Cavaliero Massimo in Convento» (A.S.N., Monasteri soppressi, Santa Maria della Verità dei Padri Agostiniani Scalzi, *Libro d'esito della fabbrica* [anni 1612-1646], n. 148, f. 52r). La casa nel borgo di Chiaia fu presumibilmente un luogo di svaghi, e senza dubbio costituí un notevole segno di status per il pittore.

[161] Il pagamento a Francesco, datato 19 ottobre 1643, era per un ritratto del Duca di Ielzi; si veda D'Addosio 1913, p. 511. Per il ruolo del nipote Francesco come testimone al matrimonio di sua cugina Andriana si veda *supra*, alla nota 73.