

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI FEDERICO II

FACOLTÀ DI LETTERE

**DOTTORATO DI RICERCA
IN SCIENZE ARCHEOLOGICHE E STORICO ARTISTICHE
XVII CICLO**

TESI DI DOTTORATO

**GIROLAMO IMPARATO (1549 CA. - 1607)
ED ALTRE QUESTIONI DEL TARDO CINQUECENTO NAPOLETANO**

TUTOR

PROF. SSA PAOLA SANTUCCI

COORDINATORE

PROF. CARLO GASPARRI

CANDIDATO

DOTT. STEFANO DE MIERI

ANNO ACCADEMICO 2004-2005

SOMMARIO

PREMESSA	PAG. VI
CAPITOLO I LA FORTUNA CRITICA	1
CAPITOLO II NELLA CERCHIA DI GIOVAN BERNARDO LAMA: LA FORMAZIONE E LA PRIMA ATTIVITÀ DELL'IMPARATO	
1. LE ORIGINI	23
2. <i>L'ASSUNZIONE DI MARIA</i> DELLA CHIESA DI SAN PIETRO IN VINCOLI A NAPOLI (1571)	28
3. I DISTRUTTI AFFRESCHI DELLA CASA NAPOLETANA DEI PODERICO (1573)	31
4. LA <i>PIETÀ</i> DI SANTA CROCE A TERMINI (MASSALUBRENSE)	34
5. OPERE PERDUTE PER LA PROVINCIA. LA PIÙ ANTICA COLLABORAZIONE CON GIOVANN'ANGELO D'AMATO (1577)	36
6. LE DUE TAVOLE DEL MONASTERO NAPOLETANO DI SANTA PATRIZIA	39
CAPITOLO III GLI ANNI OTTANTA	
1. <i>L'IMMACOLATA FRA I SANTI GIOVANNI BATTISTA E GIOVANNI EVANGELISTA</i> E LA <i>MADONNA DELLE GRAZIE CON I SANTI SEBASTIANO E GIUSEPPE</i> DI SANTA MARIA DELLA SAPIENZA A NAPOLI	44
2. LA "BELLISSIMA ET DEVOTISSIMA ICONA DI RARA PITTURA" DELL'ARCICONFRATERNITA NAPOLETANA DEI BIANCHI ALLO SPIRITO SANTO	52
3. LA <i>CIRCONCISIONE</i> DELLA CHIESA DEL GESÙ DI NOLA	63
4. MIRACOLI, MARTIRI, RELIQUIE, GLORIE: IL SOFFITTO E LA PERDUTA CONA DELL'ALTARE MAGGIORE NELLA CHIESA PARTENOPEA DI SANTA MARIA DONNAROMITA	67
5. <i>L'ANNUNCIAZIONE</i> DELLA CHIESA DEL NOVIZIATO DEI GESUITI DI NAPOLI E ALCUNE OPERE PER LA PROVINCIA	76
6. QUADRI DI DEVOZIONE PRIVATA	79
7. LA RITROVATA <i>ULTIMA CENA</i> DEL REFETTORIO DI SANTA MARIA DELLA SAPIENZA (1587-91)	81
CAPITOLO IV GLI ANNI NOVANTA	
1. LA PALA PISANI NELLA CATTEDRALE DI SANTA MARIA DELLE GRAZIE A MASSALUBRENSE (1592)	83

2. LA PARTECIPAZIONE AL <i>RETABLO</i> DI SANTA MARIA DE LA VID (BURGOS) E AL PERDUTO SOFFITTO NAPOLETANO DELL'ANNUNZIATA	86
3. IL POLITTICO DI SANT'ANNA NELLA CHIESA DEL CARMINE DI CAGLIARI (1593)	96
4. L'ANNUNCIAZIONE DELLA CHIESA DELLE MONACHE ROCCHETTINE DI NOLA	99
5. LA <i>DEPOSIZIONE</i> DELLA CAPPELLA MARANTA AI SANTI SEVERINO E SOSSIO E ALTRI IMPEGNI NAPOLETANI E REGNICOLI. DIPINTI DI GIOVANN'ANGELO D'AMATO DEI PRIMI ANNI NOVANTA (E UNA SCONOSCIUTA <i>MADONNA COL BAMBINO</i> DI FELICE DAMIANI)	102
6. L'ANNUNCIAZIONE DELLA CHIESA DEL GESÙ E IL DISPERSO <i>SAN GIOVANNI</i> DI SANTA CROCE A LECCE	113
7. LAVORI PER LA CAPITALE SUL CRINALE DEL NUOVO SECOLO: L' <i>IMMACOLATA</i> DI SANTA MARIA DEL POPOLO, LA <i>MADONNA DELLE GRAZIE</i> DELLO SPIRITO SANTO E LA <i>MADONNA DI LORETO</i> DEI SANTI SEVERINO E SOSSIO	116
8. L' <i>IMMACOLATA</i> DELLA CHIESA DI SAN FRANCESCO A CASTELLAMMARE DI STABIA, ALCUNI PRODOTTI DI BOTTEGA E LA RINNOVATA ATTIVITÀ PER LA COSTIERA SORRENTINA	119
CAPITOLO V L'ULTIMO TEMPO (1601-07)	
1. I DIPINTI PER LA CHIESA DEL GESÙ NUOVO DI NAPOLI: LA PERDUTA CONA DELLA CAPPELLA DEGLI ANGELI E LA <i>NATIVITÀ</i> FORNARO	124
2. GLI SCOMPARTI IMPARATESCHI DEL SOFFITTO NAPOLETANO DI SANTA MARIA LA NOVA	129
3. PALE D'ALTARE PER LA PROVINCIA	133
4. L' <i>ALLEGORIA DEL BATTESIMO</i> DI SANT'ELIA A PIANISI (CB) (1603-06)	137
5. ALTRI DIPINTI SALENTINI	140
6. LA PERDUTA <i>CIRCONCISIONE</i> DELLA CHIESA DEI DOMENICANI DI RAGUSA	142
7. LA <i>TRINITAS TERRESTRIS</i> DI SAN GIUSEPPE DEI RUFFI, LA <i>VISIONE DI SANT'IGNAZIO A LA STORTA</i> E IL <i>SAN FRANCESCO SAVERIO IN ORAZIONE</i> (DI GIULIO DELL'OCA) NEL GESÙ NUOVO DI NAPOLI	143
8. LE OPERE ESTREME: I QUADRI DEGLI ALTAROLI DI SANTA MARIA LA NOVA E IL <i>MARTIRIO DI SAN PIETRO DA VERONA</i> NELLA CAPPELLA PISANI IN SAN PIETRO MARTIRE A NAPOLI. QUALCHE ULTERIORE CONSIDERAZIONE SULLA BOTTEGA	150
REPERTORIO DELLE OPERE AUTOGRAFE	154
REPERTORIO DEI DIPINTI PERDUTI E NON RINTRACCIATI	171
REPERTORIO DELLE OPERE ESPUNTE, DI BOTTEGA E DANNEGGIATE DAI RIFACIMENTI	178

REGESTO DOCUMENTARIO

188

BIBLIOGRAFIA

214

A Rosario Scarano

“Da lontano non si ha notizia che dei massimi fra loro, e sovente ci si accontenta dei nomi; ma quando ci si avvicina a questo firmamento e si comincia a scorgere il fulgore anche degli astri di seconda e di terza grandezza, e ciascuno di essi risalta anche perché fa parte dell’intera costellazione, ecco che il mondo diventa più grande, l’arte più ricca”.

(J. W. Goethe, *Viaggio in Italia*, ed. cons., trad. it. a cura di E. Castellani, Milano 1993, p. 46, a proposito di Alessandro Turchi detto l’Orbetto)

Premessa

Nel 1978 Giovanni Previtali nella premessa al suo fondamentale libro einaudiano, *La pittura del Cinquecento a Napoli e nel vicereame*, giustificava i limiti della sua pionieristica ricerca avvertendo il lettore che il suo era stato “un lavorare più perché altri possa lavorare”. Son passati molti anni e quel libro, tanto stimolante, continua a sollecitare le indagini su di un periodo dell'arte meridionale per troppo tempo trascurato.

È sulla scia di questa tardiva riscoperta del Cinquecento ‘vicereale’ che si colloca il mio studio su Girolamo Imparato, artista non sempre apprezzato dalla critica, ancora in anni recenti. E però, al di là dei limitanti pregiudizi di alcuni, sin dai tempi della tesi di laurea ho avuto chiara la percezione che l'Imparato fosse stato uno dei protagonisti delle vicende pittoriche del tardo XVI secolo in Italia meridionale, e tra i più rilevanti.

Attraverso uno studio serrato delle fonti, delle testimonianze archivistiche e delle poche opere riconducibili agli inizi, note o inedite, ho provato a definire la formazione del maestro, che dovette avvenire nella cerchia di Giovan Bernardo Lama. Il linguaggio dell'Imparato, sin da una fase piuttosto antica, fu profondamente segnato dall'assimilazione della pittura tenera, “dolce e pastosa”, di radice neoparmense e zuccariana dei cantieri romani e farnesiani, propagata a Napoli dal fiammingo Teodoro d'Errico. A più riprese, nel corso degli anni ottanta, il pittore fu associato col poliedrico e ancora poco conosciuto Giovan Andrea Magliulo (orafo, incisore, progettista di cornici, altari, portali, soffitti) e con lo stesso D'Errico, in diverse imprese pittoriche partenopee. Intorno al 1590 l'Imparato avvertì l'intensa suggestione dei modi estrosi e stravaganti di alcuni artisti di cultura baroccesca attivi a Roma, in parte discesi nella capitale vicereale per decorare la Certosa di San Martino. Questi contatti, e forse anche la frequentazione dell'Urbe, favorirono lo sviluppo dello stile maturo dell'artista, senz'altro la più brillante elaborazione della tendenza baroccesca nel meridione d'Italia. L'ultimo decennio del secolo e i primissimi anni del Seicento rappresentano il momento di maggior interesse della produzione imparatesca, la fase in cui si scalano capolavori quali la *Disputa di Gesù al Tempio* del *retablo* di La Vid (Burgos), l'*Annunciazione* della chiesa dell'Annunziata di Nola, il polittico del Carmine di Cagliari, la *Deposizione* Maranta ai Santi Severino e Sossio di Napoli, l'*Annunciazione* del Gesù di Lecce, la *Madonna del Carmine* dello Spirito Santo e la *Natività* della cappella Fornaro al Gesù Nuovo di Napoli. L'alta qualità di queste opere, la piacevolezza e l'originalità del linguaggio, la capacità di condizionare altre personalità attive in ambito meridionale, consentono di rivendicare al pittore partenopeo un ruolo di tutto rispetto nel contesto d'appartenenza e non solo. Nell'ultima fase della sua operosità, momento in cui si collocano numerose pale d'altare, come i dipinti di Santa Maria la Nova, e molti altri lavori distribuiti in varie località del Vicereame spagnolo, l'Imparato, pur non abbandonando del tutto le folate fantastiche della fase immediatamente precedente, appare maggiormente legato alle istanze pietistiche della Controriforma.

Nel ripercorrere la carriera imparatesca ho tenuto conto della complessa organizzazione della bottega dell'artista, tra le più prolifiche della Napoli di fine Cinquecento: diversi sono i dipinti riferibili alla collaborazione tra Girolamo e Giovann'Angelo D'Amato e, in una fase più tarda, col figlio di questi, Giovann'Antonio. Da alcune polizze di banco del 1595 è emersa l'interessante notizia di un rapporto di lavoro fra l'Imparato e il giovanissimo Carlo Sellitto; ne è derivata la proposta di una formazione del futuro seguace del Caravaggio a stretto contatto col maestro napoletano, confortata anche dalle evidenze stilistiche dei dipinti più antichi finora riconosciuti.

L'esame delle opere non è disgiunto da una valutazione delle vicende storiche dei contesti per i quali l'Imparato fu attivo, come pure, quando è stato possibile, dallo studio della

fisionomia socio-culturale dei committenti. Fra questi si distinsero principalmente i padri della Compagnia di Gesù, di cui l'Imparato fu uno dei maestri preferiti.

Durante il triennio (del dottorato) ho privilegiato la ricerca d'archivio, essenziale per una ricostruzione fondata del percorso dell'artista, in precedenza legato alla conoscenza di un numero non elevato di testimonianze documentarie. Diversamente, poco mi sono occupato dell'attività grafica (quasi del tutto sconosciuta), nella consapevolezza via via acquisita, data anche la difficoltà rappresentata dalla ricognizione dei disegni napoletani del periodo, che sul problema bisognerà ritornare.

Nel corso delle esplorazioni archivistiche, condotte soprattutto nell'Archivio di Stato di Napoli e nell'Archivio della Compagnia di Gesù a Roma, ho rintracciato numerosi documenti relativi ad artisti che in vario modo sono collegati all'Imparato. Ho ritenuto opportuno riportare nella tesi gli esempi più rilevanti. Dalle carte d'archivio e dalla valorizzazione di alcuni passi delle fonti, finora mai considerati, è stato possibile lumeggiare alcuni problemi specifici dell'epoca in questione (ciò giustifica il sottotitolo della tesi), come ad esempio una prima messa a fuoco della multiforme personalità di Giovann'Andrea Magliulo, protagonista molto presto dimenticato dei fatti artistici napoletani del tardo XVI secolo. Inoltre, la discussione di alcuni dipinti finora attribuiti all'Imparato, e che a mio avviso a lui non spettano, mi ha consentito di ampliare il catalogo di personalità quali Giovann'Angelo e Giovann'Antonio D'Amato, Ippolito Borghese.

La sezione conclusiva della tesi è occupata dai repertori delle opere autografe, di quelle perdute o non rintracciate, delle opere espunte, di bottega e danneggiate dai rifacimenti. Ho preferito adottare un tipo di scheda sintetica, fornendo così i dati essenziali e specialmente la bibliografia, considerato che già nei capitoli precedenti sono discussi i principali pareri critici e le vicissitudine materiali dei singoli lavori. Ho evitato in tal modo un'inutile ripetizione di quanto già scritto.

In questi anni continuo è stato il dialogo col professor Ferdinando Bologna, dal quale ho appreso e continuo ad apprendere la storia dell'arte. Con Carmela Vargas ho avuto uno scambio costante; a lei va la mia gratitudine per avermi guidato inizialmente nello studio di questo argomento. Determinante è stato il rapporto con la professoressa Paola Santucci che ha seguito con passione l'evolversi del mio lavoro, incoraggiando di continuo la ricerca. E poi, ancora, sono grato ai professori Arturo Fittipaldi, Francesco Caglioti, Rosanna De Gennaro, Francesco Aceto, i consigli dei quali, durante le riunioni di dottorato, sono stati altrettanto preziosi. Ringrazio, inoltre, Antonio Delfino, al quale devo un aiuto fondamentale per la trascrizione dei documenti notarili. Infine, ricordo quanti negli ultimi anni hanno discusso con me dell'Imparato e in vario modo ne hanno agevolato lo studio: Francesco Abbate, Franco Battistella, Maria Cali, Stefano Causa, Luigi Coiro, Bernardo Cozzolino, Nelia del Mercato, Giuseppina della Volpe, Saverio Di Franco, Katia Fiorentino, Luigi Giove, padre Filippo Iappelli, Pier Luigi Leone de Castris, Giuseppe Mammarella, Giancarlo Marchesano, Edoardo Nappi, Patrizia Nocera, Francesco Nocerino, Stefano Pepe, Concetta Restaino, Donato Salvatore, Fulvio Sellitto, Maria Teresa Tancredi, Paola Vallisi, Andrea Zezza, i padri agostiniani di Santa Maria a La Vid (Burgos).

CAPITOLO I

LA FORTUNA CRITICA

Fra i protagonisti della pittura partenopea del tardo XVI secolo Girolamo Imparato, come altri maestri suoi contemporanei attivi nell'Italia meridionale, è stato oggetto di interesse della critica solo negli ultimi decenni.

Spetta a Giovanni Previtali l'aver avviato nel 1972, com'è noto, dopo alcune importanti aperture del Bologna,¹ lo studio della complessa stagione artistica napoletana della fine del Cinquecento, in precedenza scarsamente considerata o addirittura ignorata dagli studiosi che, a partire dalla prima metà del Novecento, avevano recuperato la pittura tardocinquecentesca italiana ma, soprattutto, declassata e depressa da quanti avevano riscoperto i seguaci napoletani del Caravaggio.² Lo studioso fiorentino dimostrò che la capitale vicereale, già negli anni antecedenti ai soggiorni meridionali del Merisi, si era distinta per una considerevole vitalità artistica. Le ricerche successive hanno messo in risalto la fiorente cultura figurativa partenopea dispiegatasi nel pieno fervore della Controriforma. Gli artisti locali fecero fronte all'imponente richiesta di opere proveniente dai copiosissimi edifici ecclesiastici cittadini, come pure dai più remoti conventi, parrocchie, oratori del Vicereame; chiare ragioni politiche e commerciali favorirono la diffusione di dipinti napoletani anche nella penisola iberica, in città siciliane, sarde e dalmate. In questo periodo Napoli fu tutt'altro che un centro "provinciale", come avevano stigmatizzato alcuni storici dell'arte nella prima metà del Novecento,³ poiché fu capace di sviluppare autonomamente i principali indirizzi artistici dell'epoca, confermando il suo tradizionale carattere di città internazionale, con una specifica connotazione mediterranea, aperta a molteplici flussi culturali.

Giovanni Previtali rivendicò all'Imparato un ruolo centrale negli svolgimenti pittorici napoletani del suo tempo. Interprete di una "maniera tenera", "neocorreggesca", diffusa *in loco* dal fiammingo Dirk Hendricksz, Girolamo Imparato fu, negli anni della sua maturità, capofila assai originale nel Vicereame spagnolo di un linguaggio barocresco propagatosi soprattutto da Roma. Lo studioso riportò alla luce opere oscure, spesso recuperate nello sfacelo e nell'abbandono delle chiese. Tra queste, pale d'altare come la *Circoncisione* della chiesa del Gesù di Nola [fig. 41], replica della celebre ancona di Marco Pino nel Gesù Vecchio di Napoli [fig. 40], ricondotta alla prima fase di attività e considerata una testimonianza del suo probabile discepolato presso il maestro senese; gli scomparti del soffitto partenopeo di Santa Maria Donnaromita [figg. 49-51, 53, 55-58], restituiti alla collaborazione fra l'Hendricksz e l'Imparato; la *Deposizione* della chiesa dei Santi Severino e Sossio [fig. 105], la *Madonna del Carmine* dello Spirito Santo [fig. 121], la *Vergine col Bambino e i santi Giovanni Battista ed Evangelista* e la *Madonna delle Grazie con i santi Giuseppe e Sebastiano* di Santa Maria della Sapienza [figg. 21, 27], insieme a diverse altre opere napoletane.⁴ Il Previtali evidenziò le peculiarità del linguaggio dell'Imparato, l'artista che "meglio, e con più talento, sintetizza il delicato momento di trapasso tra 'maniera dolce e pastosa' e 'sigla baroccesca'", precisandone i rapporti, ma anche le differenze, col suo "affine" Francesco Curia, e suggerendone intelligentemente i possibili scambi finanche con uno scultore di spicco come

¹ F. Bologna, *Opere d'arte nel Salernitano dal XII al XVIII secolo*, catalogo della mostra (Salerno 1955), Napoli 1955, pp. 52-53; Idem, *Roviale Spagnuolo e la pittura napoletana del Cinquecento*, Napoli 1959, pp. 17, 69-73 nota 24, 58, 98 nota 67.

² G. Previtali, *La pittura napoletana dalla venuta di Vasari (1544) a quella di Teodoro Fiammingo (1574), e Dalla venuta di Teodoro d'Errico (1574) a quella di Michelangelo da Caravaggio (1607)*, in *Storia di Napoli*, V, 2, Cava dei Tirreni-Napoli 1972, pp. 847-911; Idem, *La pittura del Cinquecento a Napoli e nel vicereame*, Torino 1978. Per i pareri negativi della critica sul Cinquecento napoletano rimando alle pagine successive.

³ In particolare vedi le posizioni del De Rinaldis, *La pittura del Seicento nell'Italia meridionale*, Firenze 1929, p. 1 e di S. Ortolani, in S. Ortolani, C. Lorenzetti, M. Biancale, *La pittura napoletana dei secoli XVII, XVIII, XIX*, catalogo della mostra (Napoli 1938), Napoli 1938, p. 13.

⁴ G. Previtali, *La pittura napoletana dalla venuta di Vasari*, cit., pp. 877-879, 904-905, note 47-60; Idem, *La pittura del Cinquecento*, cit., pp. 112-115, 141-144 note 56-68.

Pietro Bernini.⁵ Dopo aver enumerato una serie di capolavori imparateschi lo storico dell'arte sottolineò che “fra il 1580 e il 1610 [...] a Napoli era ormai venuta crescendo una generazione di pittori capace di reggere in tutto e per tutto il confronto con i migliori italiani e no”, in grado di produrre opere “che per quanto riguarda il livello qualitativo potrebbero aver visto la luce, in quegli stessi anni, a Roma come a Firenze, a Milano come a Siviglia”.⁶ Ne riscattava in tal modo il valore, dopo averne tracciato un profilo coerente, in seguito ampliato e precisato da altri studiosi. Girolamo Imparato non ha goduto del favore degli antichi scrittori partenopei; questi ultimi già nel Seicento convogliarono molte delle sue opere migliori nel catalogo di altri maestri, consegnando così ai secoli successivi l'immagine di un artista gravemente impoverito. In aggiunta, le confusioni operate dal De Dominicis e quelle ulteriori dovute soprattutto alle guide ottocentesche ne configurarono una fisionomia ancora più problematica.

Tra i contemporanei del pittore, in ambito napoletano, solo il D'Engenio e il Capaccio riportarono scarse notizie su di lui. Il primo nel 1623, a tre lustri dalla sua morte, ne trasmise il ricordo generico della collaborazione, assieme a Francesco Curia e a Fabrizio Santafede, al “bellissimo soffitto dorato, ornato di varie pitture, e del testamento vecchio, e nuovo” della chiesa napoletana dell'Annunziata, perito col rogo settecentesco.⁷ Poco dopo, Giulio Cesare Capaccio nel *Forastiero* menzionò le “vaghe figure di Santafede, Imperato e Luiggi Siciliano” del più fortunato soffitto della chiesa di Santa Maria la Nova⁸ e, in un luogo dimenticato della stessa opera finora mai considerato, nell'ottava giornata (riservata a “gli habitatori di varie nazioni nella città di Napoli”) riportò un riferimento stringato, ma estremamente significativo, sull'artista: trattando degli “Imperati”, l'accademico Ozioso, dopo aver discusso dei ben noti Ferrante, Giuseppe e Francesco Imperato annoverò, fra i degni esponenti della famiglia, anche “quell'Imperato famoso pittore che nel colorire non invidiò a Rafaele”.⁹ Pur trattandosi di una evidente esagerazione, tesa a nobilitare la tradizione artistica locale, è degno di rilievo che il giudizio compaia in uno scritto di Giulio Cesare Capaccio, una delle personalità più autorevoli della cultura napoletana del tempo, che tramandava così l'impressione ancora viva dell'alta considerazione per l'artista nei primi decenni del Seicento.¹⁰

⁵ G. Previtali, *La pittura napoletana dalla venuta di Vasari*, cit., pp. 878-879; Idem, *La pittura del Cinquecento*, cit., pp. 112-115.

⁶ Idem, *La pittura del Cinquecento*, cit., pp. 114-115.

⁷ C. D'Engenio, *Napoli Sacra*, Napoli 1623, p. 399. Le indicazioni del D'Engenio furono riprese da tutta la periegetica napoletana. Dai documenti rintracciati dal Toscano è emerso che l'impresa fu realizzata tra il 1592 e 1594, e che Francesco Curia non vi prese parte. I lavori coinvolsero Fabrizio Santafede, Girolamo Imparato, Wenzel Cobergher, Giovan Battista Cavagna e un folto stuolo di collaboratori di questi maestri. Cfr. G. Toscano, *La bottega di Benvenuto Torelli e l'arte del legno a Napoli nella seconda metà del Cinquecento*, in «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Napoli», XXVI, 1983-1984, pp. 267-268; C. Restaino, *Giovan Vincenzo Forlì, 'pittore di prima classe nei suoi tempi'*, in «Prospettiva», 48, 1987, pp. 35, 48 note 18-24; P. Leone De Castris, *Pittura del Cinquecento a Napoli 1573-1606. L'ultima maniera*, Napoli 1991, pp. 10, 88, 92, 148, 323-324, 327, 328, 332, 333, 335; C. Vargas, *Cornelis Smet tra i "Paisani" fiamminghi*, in «Mélanges de l'École Française de Rome», 103, 1991, pp. 636-637; I. di Majo, *Francesco Curia. L'opera completa*, Napoli 2002, pp. 9, 12 nota 7.

⁸ G. C. Capaccio, *Il Forastiero*, Napoli 1634 (ma 1630), p. 885.

⁹ Ivi, pp. 792-793.

¹⁰ Giulio Cesare Capaccio, originario di Campagna (Sa), probabilmente conobbe di persona il pittore essendosi trasferito a Napoli sin dai primi anni settanta del Cinquecento. Cfr. S. Nigro, ad vocem *Capaccio Giulio Cesare*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XVIII, Roma 1975, pp. 374-380. Più in generale sul Capaccio vedi O. Morisani, *Letteratura artistica a Napoli tra il '400 e il '600*, Napoli 1958, pp. 89-113; A. Quondam, *Dal Manierismo al Barocco. Per una fenomenologia della scrittura poetica a Napoli tra Cinque e Seicento*, in *Storia di Napoli*, V, 1, Cava dei Tirreni-Napoli 1972, pp. 503-533; F. Angelillo, E. Stendardo, *Il Seicento*, in *Libri per vedere. Le guide storico-artistiche della città di Napoli: fonti testimonianze del gusto immagini di una città*, a cura di F. Amirante, F. Angelillo, P. D'Alconzo, P. Fardella, O. Scognamiglio, E. Stendardo, Napoli 1995, pp. 49-53. Sul rapporto tra il Capaccio e l'ambiente artistico napoletano di fine Cinquecento cfr. P. Leone de Castris, *Pittura del Cinquecento a Napoli. 1573-1606*, cit., pp. 12-16, 21; Idem, *Pittura del Cinquecento a Napoli. 1540-1573. Fasto e devozione*, Napoli 1996, pp. 16-18, 20.

Una conferma di quanto appena asserito giunge dall'apprezzamento per il pittore nella maggiore città vicereale dopo Napoli, Lecce, dove nel 1634 Giulio Cesare Infantino incluse l'Imparato tra i maestri 'eccellentissimi' attivi nel capoluogo del Salento. L'autore della *Lecce Sacra* riferì dei lavori eseguiti dall'Imparato per la chiesa del Gesù [figg. 116, 157] e della perduta "bella dipintura in tela di San Giovanni Battista" della cappella Fedele, nella prestigiosa chiesa celestiniana di Santa Croce.¹¹ In contemporanea, lo storico Francesco De Pietri si limitò a riportarne il nome in un lungo elenco di artisti attivi a Napoli.¹²

Nel 1654, Carlo De Lellis riconobbe la paternità imparatesca del "quadro grande" di Sant'Ignazio nella chiesa del Gesù Nuovo [fig. 164], da poco sistemato sul monumentale altare, impreziosito dai marmi fanzaghiani e da tre tele del Ribera.¹³ Nella parte ancora manoscritta delle sue *Aggiunte alla Napoli Sacra del D'Engenio* l'autore ascrisse all'Imparato la pala d'altare raffigurante la *Madonna col Bambino e i santi Elisabetta, Francesco di Paola e Francesco di Assisi*, collocata nella cappella Citarella in Santa Maria la Nova,¹⁴ e assegnò erroneamente a Francesco Curia la tela imparatesca raffigurante la "Beata Vergine con San Giuseppe nel lato et il Bambino Gesù nel seno che scherza con San Giovanni Battista ancor egli fanciullo che gli sta d'avanti di bellissima dipintura" nella stessa chiesa [fig. 168];¹⁵ infine attribuì a Fabrizio Santafede una delle migliori tavole dell'artista, il *Martirio di san Pietro da Verona* in San Pietro Martire [fig. 170].¹⁶

Fraintendimenti ben più gravidi di conseguenze avrebbe avuto l'equivoco introdotto dal manoscritto di Camillo Tutini, sciolto definitivamente solo nel Novecento, sull'esistenza di un pittore denominato "Francesco Imperato". Riferendosi al soffitto di Santa Maria la Nova lo storico ricordò che "Francesco Imperato vi fece diversi quadri a concorrenza d'altri valenti pittori", ma Francesco non è altri che Girolamo, avendo il Tutini quasi certamente scambiato la «F» (FECIT) della firma apposta sulla tela centrale della carpenteria per *Franciscus* (IMPARATUS F. 1603) [fig. 137].¹⁷

La *Guida de' forestieri* di Pompeo Sarnelli del 1685, oltre all'ormai consueta menzione del pittore insieme a Fabrizio Santafede per le "dignissime pitture" del "soffittato" di Santa Maria la Nova,¹⁸ pubblicò un'incisione raffigurante il Cappellone di Sant'Ignazio al Gesù Nuovo con il "quadro maggiore" "del pennello di Girolamo Imperato nostro Napoletano",¹⁹ già descritto dal De Lellis e considerato concordemente anche in seguito tra le opere principali dell'artista. È il caso, ad esempio, di Giovan Battista Pacichelli che accennò persino a due opere non napoletane del

¹¹ G. C. Infantino, *Lecce Sacra [...] ove si tratta delle vere origini e fondazioni di tutte le chiese, monasteri, cappelle, spedali et altri luoghi sacri della città di Lecce*, Lecce 1634, pp. 120, 170.

¹² F. De Pietri, *Dell'istoria napoletana*, Napoli 1634, p. 70.

¹³ C. De Lellis, *Parte seconda o' vero supplimento a Napoli Sacra di d. Cesare D'Engenio Caracciolo*, Napoli 1654, p. 148.

¹⁴ C. De Lellis, *Aggiunta alla Napoli Sacra del d'Engenio*, ms., Biblioteca Nazionale di Napoli (XB 20-24), 1666-88 ca., IV, c. 29r. Il dipinto, attualmente nel cappellone di San Giacomo della Marca, è stato riconosciuto a Silvestro Buono e bottega (Pompeo Landolfo) da P. Leone de Castris, *Pittura del Cinquecento a Napoli. 1540-1573*, cit., p. 278 nota 36.

¹⁵ C. De Lellis, *Aggiunta alla Napoli Sacra*, cit., IV, c. 28r.

¹⁶ Ivi, III, c. 301v.

¹⁷ C. Tutini, *De' pittori, scultori, architetti miniatori et ricamatori neapolitani*, ms., Biblioteca Nazionale di Napoli (II A 8), 1660-1666 ca., in O. Morisani, *Letteratura artistica a Napoli tra il '400 e il '600*, Napoli 1958, p.127. È indubbio che il Tutini abbia frainteso il contenuto della scritta. Tale spiegazione fu avanzata già da W. Rolfs, *Geschichte der Malerei Neapels*, Leipzig 1910, p. 210 e ripresa da Giuseppe Ceci (cfr. A. Frangipane, *Girolamo Imperato e le sue pitture in Calabria*, in «Brutium», IV, 2-3, 1925, p. 2; vedi quanto si dirà nelle pagine successive); G. Previtali, *La pittura del Cinquecento a Napoli*, cit., p. 143 nota 58; P. Leone de Castris, *Pittura del Cinquecento a Napoli. 1573-1606*, cit., p. 171 nota 46; S. Causa, *Battistello Caracciolo. L'opera completa*, Napoli 2000, p. 124 nota 8.

¹⁸ P. Sarnelli, *Guida de' Forestieri, curiosi di vedere, e d'intendere le cose più notabili della Regal Città di Napoli e del suo amenissimo distretto*, Napoli 1685, p. 258.

¹⁹ Ivi, pp. 164, 168. Le stampe del testo di Sarnelli furono disegnate dall'ingegnere Sebastiano Indelicato ed incise da Giovan Battista Brisson e Federico Pesche, cfr. *Libri per vedere*, cit., p. 74.

pittore: la *Pietà* e il *Battesimo di Cristo* collocati nella cattedrale di Santa Maria delle Grazie a Massalubrense (Na) [fig. 75].²⁰

Nelle *Notizie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli* di Carlo Celano, stampate nel 1692, oltre al ricordo del soffitto dell'Annunziata, realizzato da "tre nostri eccellentissimi dipintori che a gara vi dipinsero, e furono Girolamo Imperato, Francesco Curia e Fabrizio Santafede" e di quello di Santa Maria la Nova con le "nobili dipinture, dell'Imperato, del Santafede, e d'altri napoletani dipintori",²¹ per la prima volta comparve il nome dell'artista nell'impresa del cassettonato della cattedrale partenopea, accanto a quelli di Fabrizio Santafede e Giovan Vincenzo Forli. L'indicazione, errata, fu ripresa dalla gran parte delle guide successive e sarebbe confluita negli scritti novecenteschi.²² Inoltre, il canonico napoletano riferì ad Andrea Sabatini la notevole *Deposizione* dipinta dall'Imperato per la cappella Maranta ai Santi Severino e Sossio [fig. 105];²³ ribadì, riprendendo il parere del De Lellis, l'attribuzione al Santafede del *Martirio di san Pietro da Verona* nella chiesa omonima, ritenendola un'opera "delle più belle che abbia fatta",²⁴ e ascrisse al Pomarancio la pala dell'altare maggiore di San Giuseppe dei Ruffi, raffigurante la *Trinità terrestre* [fig. 161], in anni recenti restituita a Girolamo.²⁵ Tuttavia il Celano riconobbe all'artista partenopeo la splendida *Natività* della cappella Fornaro al Gesù Nuovo²⁶ [fig. 131] e la *Madonna di Loreto* della chiesa dei Santi Severino e Sossio [fig. 119]: "Si può anco vedere la sacristia, che ha l'ingresso nella prima cappella della nave, dalla parte dell'Epistola. Entrando, a sinistra, vedesi una bellissima tavola, nella quale stanno espressi la Vergine, col suo Figliuolo in braccio, e di sotto san Benedetto, san Francesco d'Assisi e san Francesco di Paola. Fu questa dipinta dal nostro Girolamo Imperato".²⁷

²⁰ G. B. Pacichelli, *Memorie de' viaggi per l'Europa christiana*, Napoli 1685, p. 54 (l'autore cita in diverse occasioni il testo del Sarnelli uscito nello stesso anno); per i dipinti di Massalubrense cfr. Idem, *Il Regno di Napoli in prospettiva diviso in dodici provincie*, Napoli 1702-1703, I, p. 112. La prima delle due opere è perduta. Cfr. C. Vargas, *Inediti di Cardisco, Negroni, Ierace e Imperato a Massalubrense*, in «Prospettiva», 46, 1986, pp. 73-79.

²¹ C. Celano, *Notizie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli*, Napoli 1692, ed. cons. a cura di A. Mozzillo, A. Profeta e F. P. Macchia, Napoli 1970, II, pp. 946, 1226.

²² Ivi, I, p. 196. L'Imperato, morto nel 1607, non poté partecipare al soffitto realizzato su commissione del Cardinale Decio Carafa tra il 1621 e il 1623 (C. D'Engenio, *Napoli Sacra*, cit., p. 7). Ciononostante ancora Giovanni Previtali credette che la *Visitazione*, la *Circoncisione*, posti nella navata mediana, e l'*Ascensione* e l'*Apparizione a Maria* del transetto destro fossero da considerare opere dell'Imperato (G. Previtali, *La pittura del Cinquecento a Napoli*, cit., p.144 nota 68.). Silvana Musella Guida ha fatto notare il "carattere" imparatesco delle prime due scene, ipotizzando un reimpiego delle tele a distanza di tempo (S. Musella Guida, *Giovanni Balducci fra Roma e Napoli* in «Prospettiva», 31, 1982, pp. 43, 50 note 69-70). Per una distinzione più attenta dei vari interventi, prevalentemente del Balducci e del Forli, cfr. P. Leone de Castris, *Avvio a Francesco Curia disegnatore*, in «Prospettiva», 39, 1984, p. 23 nota 34; C. Restaino, *Giovan Vincenzo Forli*, cit., pp. 42, 51 note 64-67 e P. Leone de Castris, *Pittura del Cinquecento a Napoli. 1573-1606*, cit., pp. 232, 254, 247 nota 119. Recenti ritrovamenti documentari assegnano a Flaminio Allegrini, discepolo di Giuseppe Cesari, lo scomparto con la *Circoncisione*: cfr. A. Delfino, *Documenti inediti tratti dall'Archivio di Stato di Napoli (A. S. N.) e dall'Archivio Storico del Banco di Napoli (A. S. B. N.)*, in «Ricerche sul '600 napoletano». *Saggi e documenti per la Storia dell'Arte*, 1993, pp. 21-22. Il Röttgen ha attribuito all'Allegrini anche l'*Annunciazione* e la *Visitazione* (H. Röttgen, *Il Cavalier Giuseppe Cesari D'Arpino. Un grande pittore nello splendore della fama e nell'incostanza della fortuna*, Roma 2002, p. 536).

²³ C. Celano, *Notizie del bello*, cit., II, p. 921. In seguito il De Dominici avrebbe fatto confluire il dipinto dei Santi Severino e Sossio nel catalogo di Mariangela Criscuolo. Cfr. B. De Dominici, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, Napoli 1742-1745, ed. cons. commentata a cura di F. Sricchia Santoro e A. Zezza, Napoli 2003, p. 838.

²⁴ C. Celano, *Notizie del bello*, cit., II, p. 1263.

²⁵ Ivi, I, p. 240. Il riconoscimento all'Imperato della grande pala di San Giuseppe dei Ruffi, oggi collocata nel cappellone di destra del transetto, spetta a P. Leone de Castris, *Pittura del Cinquecento a Napoli. 1573-1606*, cit., p. 147.

²⁶ C. Celano, *Notizie del bello*, cit., II, p. 878. Nella stessa chiesa l'autore ricordò anche "il quadro maggiore [...] dove sta espresso S. Ignazio inginocchiato avanti al Signore che l'apparisce colla croce in sulle spalle".

²⁷ Ivi, II, p. 922. Inoltre, il Celano menzionò un quadro imparatesco di soggetto non precisato nella galleria del Palazzo del Principe di Tarsia (Ivi, III, p. 1616).

La guida di Domenico Antonio Parrino, uscita nel 1700, si limitò a riportare i consueti riferimenti all'artista ripresi da testi più antichi, in particolare dal Celano.²⁸ Imparato fu totalmente ignorato nell'assai diffuso *Abecedario pittorico* dell'Orlandi, oltre che nelle più antiche edizioni del testo anche in quelle stampate a Napoli tra il 1731 e il 1733, in cui trovarono posto numerose 'aggiunte' di pittori meridionali della sua stessa epoca.²⁹

La lacuna venne segnalata dal De Dominici alcuni anni dopo.³⁰ Quest'ultimo, se da un lato confuse ulteriormente la fisionomia del maestro, riferendo una parte dei suoi lavori al presunto padre Francesco, dall'altro recuperò una serie di notizie assai preziose, sulle quali occorre soffermarsi.

Il biografo napoletano scisse l'artista in due distinte personalità, Francesco e Girolamo Imparato, analogamente a quanto fece per il Santafede, anch'egli considerato figlio di un pittore di nome Francesco, raccogliendo sotto il nome del padre opere del figlio.³¹ Il Francesco Imparato delle *Vite* non fu dedotto dal manoscritto del Tutini, com'è stato ipotizzato,³² dal momento che Bernardo De Dominici riconobbe correttamente a Girolamo l'*Assunta* del soffitto di Santa Maria la Nova, laddove era stata questa l'opera che allo storico seicentesco aveva suggerito l'idea di un Francesco Imparato. Il supposto padre di Girolamo fu ricavato dalle *Vite e memorie delli famosi pittori, e scultori napoletani scritte, e notate dal cavalier Massimo Stanzioni* [...]. In questo manoscritto, unanimemente ritenuto apocrifo,³³ sono contenute notizie di un qualche interesse riconducibili al vero Imparato: "Francesco Imparato, padre del presente Girolamo; il quale Francesco fu al tempo del detto Silvestro [Buono], benché con più d'età, ed era stato suo condiscipolo nella scuola del Criscuolo e, come si dice, anco di Giovan Bernardo Lama, ma lui fu meglio delli maestri, perché si diede a studiare le opere del gran Tiziano, e lo volle conoscere e imparare da lui; come poi dimostrò tornato in Napoli in varie bell'opere che fece, che noi solo diremo del Martirio di san Pietro martire (per far vedere qual valentuomo fosse) nella sua chiesa, nel cappellone di esso. Così è bello il Martirio di sant'Andrea vicino la porta in Santa Maria la Nuova, e le belle teste che fece all'*Assunta* di Silvestro il Bruno, che la lasciò imperfetta, dovendo andar fuori; e in San Severino ha fatto opera bella, come alla Nunziata, ed a San Pietro ad Ara, e in altre chiese, dove merita lode".³⁴ Il De Dominici, nella difficoltà facilmente comprensibile di ricostruire un *corpus* di opere distinto, citò in modo generico "pubblici e privati luoghi" in cui si conservano lavori di Francesco, cadendo in lampante contraddizione nell'indicare pale d'altare, non meglio precisate, appartenenti a chiese per le quali Girolamo aveva realmente lavorato (*Annunziata, Santi Severino e Sossio*).³⁵ La ragione del consapevole sdoppiamento della biografia imparatesca, così come di altri pittori, supportato da una fonte fittizia, evidentemente va ricercata nel tentativo da parte

²⁸ D. A. Parrino, *Napoli città nobilissima, antica e fedelissima esposta agli occhi et alla mente de' curiosi*, Napoli 1700. Per le opere nominate dall'autore rimando alle schede finali del catalogo.

²⁹ P. A. Orlandi, *L'abecedario pittorico dall'autore ristampato, corretto ed accresciuto di molti professori e di altre notizie spettanti alla pittura, ed in quest'ultima impressione con nuova e copiosa Aggiunta di alcuni professori*, Napoli 1733. Sulle varie edizioni napoletane del testo cfr. B. Croce, *Scrittori della storia dell'arte napoletana anteriori a De Dominici*, in «Napoli Nobilissima», VII, 1898, p. 19; O. Morisani, *L'edizione napoletana dell'abecedario dell'Orlandi e l'aggiunta di Antonio Roviglione*, «Rassegna Storica Napoletana» I-II, 1941, pp. 19-56.

³⁰ B. De Dominici, *Vite de' pittori*, cit., p. 853.

³¹ Ivi, pp. 707-711.

³² T. Willette, *Bernardo De Dominici e le Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani: contributo alla riabilitazione di una fonte*, in «Ricerche sul '600 napoletano», *Dedicato a Ulisse Prota-Giurleo nel centenario della nascita*, Milano 1986, p. 268.

³³ Vedi in particolare le osservazioni di F. Bologna, ad vocem *De Dominici Bernardo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXXIII, Roma 1987, p. 624; V. Pinto, *Racconti di opere e racconti di uomini. La storiografia artistica a Napoli tra periegesi e biografia. 1685-1700*, Napoli 1997, p. 121; F. Sricchia Santoro, *De Dominici e la storia dell'arte del '500*, in *Libri per vedere*, cit., p. 222; Eadem, *Introduzione* a B. De Dominici, *Vite de' pittori*, cit., pp. XXXVIII-XL.

³⁴ B. De Dominici, *Vite de' pittori*, cit., p. 711. Nella versione originale leggere sono le varianti rispetto alla trascrizione dedominiciana. Cfr. *Vite e memorie delli famosi pittori, e scultori neapolitani scritte, e notate dal cavalier Massimo Stanzioni celebre pittore napoletano*, ms., Biblioteca Nazionale di Napoli (XIV E 10), 1650, c. 6r.

³⁵ B. De Dominici, *Vite de' pittori*, cit., pp. 710-711.

dello scrittore di fornire un quadro più complesso della storia dell'arte napoletana rispetto ai dati a sua disposizione. Rispondono a questo stesso intento i viaggi di studio che fa compiere agli artisti e le lunghe digressioni narrative.³⁶

Al giudizio positivo sul padre oppose quello di segno contrario sul figlio, ritenuto un pittore fortunato, tacciato di superbia e vanagloria, e per tali ragioni “poco amico de’ professori”. Dopo una lunga e fantasiosa introduzione sulla giovinezza di Girolamo, tesa ad esaltarne le doti e il talento artistico, il De Dominici riportò informazioni assai rilevanti per la comprensione dei suoi esordi. In particolare merita attenzione l’accostamento del pittore alle “vaghe maniere” e ai “bei colori usati da Giovan Bernardo Lama e da Silvestro il Bruno”, del tutto coerente con la notizia del discepolato presso il Lama di Francesco imparato e, in special modo, della sua collaborazione con il Buono all’*Assunta* di San Pietro in Vincoli. Ciò aiuta a rintracciare la formazione dell’artista in un contesto culturale che i dipinti attualmente ricondotti alla sua fase più antica confermano in pieno. Degno di considerazione è anche il passaggio successivo in cui il biografo riferì di un discepolato di Girolamo presso Francesco Curia (“si fece discepolo di Francesco Curia [...] laonde [...] ogni altro lasciando a questo maestro volle accostarsi, e seguitare la sua nobile maniera per fare acquisto delle sue belle idee”),³⁷ storicamente improbabile, essendo il celebre collega napoletano senz’altro più giovane. Il De Dominici dovette però percepire il mutamento del linguaggio imparatesco originato dall’adesione ai modi pittorici introdotti in città dal fiammingo Teodoro d’Errico, confuso molto spesso dalle fonti napoletane e dallo stesso biografo col Curia. Il pittore avrebbe avuto in seguito l’occasione di visitare Roma, Modena, Parma e Venezia grazie alla generosità di un cavaliere che “seco lo condusse”. Meravigliato al cospetto delle opere del Veronese, Tiziano, Palma, Bassano “e quelle grandissime del Tintoretto che conobbe con suo piacere, essendo vivo in quel tempo”, Girolamo ebbe la “buona fortuna” di “far stretta e cara amicizia con Giacomo Palma il giovane”.³⁸ Ora, se nella pittura più conosciuta dell’Imparato non si riscontrano elementi di estrazione veneta,³⁹ e il viaggio in laguna è frutto di pura invenzione, appaiono sintomatiche nell’itinerario immaginato dal De Dominici la tappa emiliana e quella romana, ovvero gli ambiti culturali nei confronti dei quali concretamente l’artista risulta debitore, come vedremo.

Ritornato a Napoli, per l’Imparato “concorsero da più luoghi le commissioni”. Numerosi furono i lavori elencati dallo storico, in gran parte mai citati in precedenza, secondo un ordine che non è cronologico. Per alcuni dipinti perduti risulta impossibile stabilire se le nuove attribuzioni fossero corrette, in particolare mi riferisco all’*Immacolata Concezione* sull’altare maggiore della Concezione degli Spagnoli, alla *Madonna del Rosario* della chiesa di San Tommaso d’Aquino, alla *Vergine e santi* di San Diego all’Ospedaletto e alla pala di analogo soggetto in San Gregorio Armeno;⁴⁰ per altre opere perdute invece, lo anticipo sin da ora, il riferimento dedominiciano all’Imparato trova una inequivocabile conferma nei documenti: gli affreschi “con varie storie, e favole dipinte, le quali dipinture non ha molti anni che si vedevano in un palagio nel vicolo degli Impiccati”;⁴¹ la *Presentazione della Vergine al Tempio* e l’*Assunzione* del soffitto dell’Annunziata, “meno riuscita”

³⁶ F. Sricchia Santoro, *De Dominici e la storia dell’arte del Cinquecento*, cit., pp. 223-224.

³⁷ B. De Dominici, *Vite de’ pittori*, cit., pp. 843-845.

³⁸ Ivi, pp. 845-846.

³⁹ In proposito vedi G. Previtali, *La pittura del Cinquecento*, cit., p. 114.

⁴⁰ B. De Dominici, *Vite de’ pittori*, cit., pp. 846-847, 851, 852. Entrambe le chiese di Santa Maria della Concezione, che sorgeva presso San Giacomo degli Spagnoli, e di San Tommaso d’Aquino, situata “nella strada Toledo in un vico che scende verso la chiesa di San Giuseppe”, sono state distrutte cfr. S. D’Aloe, *Catalogo di tutti gli edifizii sacri della città di Napoli*, in «Archivio Storico per le Province Napoletane», VIII, 1883, pp. 676, 734; I. Ferraro, *Napoli. Atlante della città storica. Quartieri Spagnoli e “Rione Carità”*, Napoli 2004, pp. 82-83, 86, 126. I dipinti di San Diego all’Ospedaletto e di San Gregorio Armeno, mai menzionati da fonti più antiche, sono dispersi.

⁴¹ B. De Dominici, *Vite de’ pittori*, cit., p. 847. Questi affreschi, come si vedrà in seguito, vanno identificati con quelli per i quali Girolamo imparato ricevette due pagamenti da Ottavio Poderico. Cfr. G. Ceci, ad vocem *Imparato Girolamo*, in U. Thieme-F. Becker, *Allgemeines Lexicon der Bildenden Künstler*, XVIII, Leipzig 1924, p. 582. Vedi *Regesto documentario*, docc. nn. 2-3.

quest'ultima, a suo dire, ma che i documenti dicono realizzata dal Cobergher;⁴² la “Beata Vergine in mezzo alcuni Angeli” di Santa Maria Donnaromita.⁴³ Già erano stati menzionati dalle fonti seicentesche invece i quadri della “magnifica chiesa del Gesù Nuovo”, dove “si vede [...] sant’Ignazio [di] Lojola [...] il quale è riputato buona opera di sua mano” e “la Nascita del Redentore con buon componimento, ottimo disegno, e bel colorito”.⁴⁴ Dal Celano egli riprese l’attribuzione all’Imparato della tela “nell’ingresso della sagrestia” dei Santi Severino e Sossio (ossia la *Madonna di Loreto con i santi Francesco d’Assisi, Severino e Bernardino*), che tuttavia l’autore delle *Vite* confuse con la *Madonna e i santi Sossio e Severino Abate, Scolastica, Rosa, Benedetto, Placido* di Decio Tramontano.⁴⁵ Nuova risultò l’iscrizione a Girolamo dei “quadretti assai graziosi” sugli altarini della chiesa di Santa Maria la Nova, raffiguranti il “Salvatore seduto su le nubi” [fig. 135], la *Madonna col Bambino e i santi Filippo e Giacomo* [fig. 169] e infine il “bel quadretto della Beata Vergine seduta in un paese, che con la destra tiene un libro, al quale ella rivolge gli occhi, nel mentrecché il Signorino seduto su le sue ginocchia, si abbraccia con san Giovannino e san Giuseppe riguarda nel cielo alcuni graziosi angioletti” [fig. 168],⁴⁶ in precedenza, a parte il manoscritto del De Lellis (limitatamente alla *Sacra Famiglia*, creduta del Curia), mai ricordati. Eppure ecco quanto scrisse Bernardo De Dominicis a proposito dello scomparto centrale del soffitto della stessa chiesa: “[l’Imparato vi rappresentò] l’Assunzione al Cielo della medesima Beata Vergine, con gli apostoli intorno al suo sepolcro, nel quale a gran lettere scrisse il suo nome. La qual cosa gli fu biasimata dagli emoli suoi tacciandolo da superbo e vanaglorioso, per la troppa grandezza di lettere con che formava il suo nome; e veramente io non lo posso in questa parte scusare, mentreché, sembrano quelle gran lettere un fasto di chi lo scrive, ed è lontano dall’ordine morigerato con cui sogliono gli onesti pittori scrivere il nome loro, ne’ la ragione della distanza può all’intutto scusarlo, dapoiché quando la grandezza eccede quello che basta per farsi intellegibile all’occhio, sempre porta con sé il biasimo di vanagloria, per la qual cosa fu biasimato ne’ suoi scritti dal cavalier Massimo Stanzioni, come a suo luogo diremo”.⁴⁷ A questo punto l’autore rinviava ad un altro passo riportato nella vita di Fabrizio Santafede: “Per ultimo siami lecito di aggiungere la rimarchevol notizia della stima che fece il Cavalier Calabrese del quadro esposto nella soffitta di Santa Maria la Nuova, il quale rappresenta la Santissima Trinità che corona la Beata Vergine Assunta in Cielo; perciocché, entrando fra’ Mattio con Giuseppe Trombatore, suo discepolo, nella chiesa suddetta, si compiacque del quadro ove sono gli angeli dipinti da Francesco Curia, poi mirando quello dell’Assunta di Girolamo Imperato, rivoltosi all’anzidetto Giuseppe, disse: «Costui si scrive Imperato, ed ancora averebbe che imparare». Indi, rivolto al quadro mentovato di Fabrizio, dimandò al discepolo chi l’aveva dipinto, non interpretando la cifra F. S. congiunti insieme, e udendo che il pittore nominavasi Fabrizio

⁴² B. De Dominicis, *Vite de’ pittori*, cit., pp. 850-851. Le polizze di Banco dell’Annunziata ci informano che l’Imparato vi dipinse soltanto la *Presentazione al tempio*. Cfr. G. Toscano, *La bottega di Benvenuto Torelli*, cit., pp. 267-268 nota 16.

⁴³ L’opera dovrebbe identificarsi con la “cona” eseguita dal pittore tra il 1587 e il 1589. Lo si evince dal *Libro dello Abadessato [...] per tre anni videlicet 1587, 1588, e 1589, Exito de intempitatura*, Archivio di Stato di Napoli (d’ora in poi ASN), Monasteri Soppressi, fascio 3999 (f. 154), pubblicato per la prima volta da M. R. Pessolano, *La chiesa di Donnaromita e le superstiti strutture conventuali*, in «Napoli Nobilissima», XIV (n. s.), 1975, pp. 60, 68 nota 59; C. Vargas, *Teodoro d’Errico. La maniera fiamminga nel Viceregno*, Napoli 1988, pp. 159-160 doc. n. 8. Cfr. anche *Regesto documentario* doc. n. 13.

⁴⁴ B. De Dominicis, *Vite de’ pittori*, cit., p. 848.

⁴⁵ Ivi, p. 850. Dell’errore non si è accorta Ippolita di Majo, autrice delle note critiche alla recente edizione delle *Vite*. Sul dipinto di Decio Tramontano, realizzato fra il 1587 e il 1588 per la cappella di Cristoforo Quarta, cfr. N. Faraglia, *Memorie artistiche della chiesa benedettina de’ SS. Severino e Sossio di Napoli*, in «Archivio Storico per le Province Napoletane», III, 1878, pp. 241-242; F. Bologna, *Roviale Spagnuolo*, cit., p. 72 nota 23; P. Leone de Castris, *Pittura del Cinquecento a Napoli. 1540-1573*, cit. pp. 297, 324 nota 23 con bibliografia.

⁴⁶ B. De Dominicis, *Vite de’ pittori*, cit., pp. 847-848.

⁴⁷ Ivi, p. 847. Nello stesso soffitto lo scrittore assegnò all’Imparato anche “alcune delle figure sole”, che “rappresentano Sibille con vari Re del Vecchio Testamento”.

Santafede disse: «a questo pittore si che ci ho fede», volendo esprimere con tali parole la bontà di quella pittura, come lo confermò con la molta lode che gli diede nell'uscire da chiesa".⁴⁸

È il luogo in cui emerge la condanna più dura sulla pittura imparatesca, che assieme alle grossolane confusioni riscontrate negli autori precedenti e a quelle, numerose, aggiuntesi nei secoli successivi (fino ai nostri giorni), certo non avrebbe giovato ad un'adeguata considerazione del pittore. L'ammirazione seicentesca del Preti per il dipinto santafediano potrebbe riflettere in "un'epoca di diffuso neovenetismo", come suggerito convincentemente da Concetta Restaino, l'apprezzamento delle peculiarità cromatiche di quel dipinto, una delle espressioni più esaltanti del venetismo di Fabrizio Santafede.⁴⁹

Appellandosi all'"autorità" del manoscritto di Stanzone, il De Dominici più di una volta presentò Girolamo Imperato come un pittore sopravvalutato che, sebbene venisse "tenuto in stima da ogni sorte di persone, è ben vero però che il suo nome pare che trapassasse il valore del suo pennello";⁵⁰ accusò l'artista di "soverchia vanità" e di una "sua certa natural albagia" e infine, nel ricordare i "discepoli" di Francesco Curia, subordinò l'Imparato a Ippolito Borghese che "fu nobile" quanto il maestro e "meglio di Girolamo".⁵¹

Lo storico accennò a talune sue opere calabresi: l'Imparato "assistito dalla buona fortuna", grazie alla mediazione di un fratello della moglie (figlia di un "curiale"), originario di Cosenza, fu chiamato in questa città per dipingere una cappella "ad alcuni signori" in San Domenico.⁵² Quasi due secoli dopo, il Frangipane ipotizzò che tali "affreschi", perduti, potrebbero essere stati quelli che in antico ornavano la cappella di Santa Maria della febbre nella chiesa domenicana.⁵³ De Dominici, inoltre, menzionò altri dipinti "per varie chiese del nostro Regno": una dispersa *Madonna del Rosario con san Domenico e santa Caterina da Siena ed altri santi* per la chiesa dei domenicani di Gaeta e due quadri per Capua "uno nel Duomo con vari Santi, e l'altro ad una chiesa parrocchiale di quella città", anche questi probabilmente perduti o non rintracciati.⁵⁴

Come abbiamo visto, la svalutazione dell'artista appare mitigata dall'ammirazione per le opere del padre, soprattutto per il ricordo entusiasta del *Martirio di San Pietro da Verona*, sul quale Bernardo De Dominici ritornò nella biografia di Battistello Caracciolo che "volle copiare per proprio studio il San Pietro martire nella sua chiesa presso i mercatanti, della qual opera solea sempre dire che l'aveva più insegnato questo sol quadro, che molti altri da lui copiati per vantaggiarsi nell'arte. E veramente quest'opera è degna di somma laude, poiché d'essa si vede egregiamente il gran Tiziano imitato in quella meraviglia che dipinse in Venezia dello stesso santo, e che oggi con istupore di ognuno si ammira nella celebre chiesa di San Giovanni e Paolo".⁵⁵

⁴⁸ Ivi, p. 885.

⁴⁹ C. Restaino, in B. De Dominici, *Vite de' pittori*, cit., p. 885 nota 65. Per una diversa spiegazione del severo "giudizio 'critico'" espresso dal Preti, legata all'opposizione fra le due "anime" della pittura tardo-manierista napoletana (quella riformata del Santafede, di Borghese, dell'Azzolino e quella più estrosa ma pur sempre "commovente" di Teodoro d'Errico, del Curia e dell'Imparato), cfr. P. Leone de Castris, *Pittura del Cinquecento a Napoli. 1573-1606*, cit., p. 10. Sul rapporto fra il De Dominici e Mattia Preti cfr. F. Bologna, ad vocem *De Dominici Bernardo*, cit., p. 622.

⁵⁰ B. De Dominici, *Vite de' pittori*, cit., p. 852. Per giustificare la prolificità dell'artista il biografo parlò dell'Imparato come di un pittore "fortunato", motivo che ricorre anche nella vita di Andrea Vaccaro, ritenuto erroneamente suo allievo (B. De Dominici, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, Napoli 1742, ed. cons. ristampa anastatica Bologna 1971, III, II, pp. 135-136). Si tratta di una notizia errata, dato che Vaccaro nacque a Napoli nel 1604 (cfr. U. Prota Giurleo, *Pittori napoletani del '600*, Napoli 1953, pp. 159, 162.).

⁵¹ Ivi, p. 821. I passaggi in questione si ritrovano in *Vite e memorie*, cit., c. 24v.

⁵² B. De Dominici, *Vite de' pittori*, cit., pp. 849-850.

⁵³ A. Frangipane, *Girolamo Imperato e le sue pitture in Calabria*, in «Brutium», IV, 2-3, 1925, p. 2.

⁵⁴ B. De Dominici, *Vite de' pittori*, cit., p. 853.

⁵⁵ Ivi, p. 967. Il De Dominici, ancora a proposito del giovane Battistello, ricordò che "avanzandosi il genio, nell'avanzarsi così puerilmente al disegno, ebbe nelle mani alcuni disegni, o stampe, che copiate le faceva emendare ad un pittore che per avventura abitando presso sua casa, solea di quelle provvedere il fanciullo. Questo pittore secondo la nota del Cavaliere Massimo si dovrebbe intendere per Francesco Imperato". Cfr. S. Causa, *Battistello Caracciolo*, cit., p. 11.

Sarà stata la predilezione della pittura veneta da parte dello scrittore settecentesco, certo riflessa anche nei pareri sul Santafede attribuiti al Preti, a giustificare l'esaltazione di questo dipinto, legato realmente al modello iconografico del celebre e perduto dipinto tizianesco.⁵⁶

* * *

Il profilo dell'Imparato tracciato dal De Dominici rimase pressoché invariato fino agli inizi del Novecento. Le *Vite* infatti divennero il testo di riferimento basilare per gran parte degli autori successivi, i quali continuarono a parlare di Francesco e Girolamo come di due distinti pittori e accolsero quasi sempre le nuove attribuzioni proposte dal biografo.

Nella seconda metà del Settecento Onofrio Giannone, primo detrattore del De Dominici, definì Francesco Imperato “uno delli buoni pittori napoletani”, e fornì ulteriori informazioni sul disperso *Martirio di Sant'Andrea* di Santa Maria la Nova che “pare di Tiziano”. Il quadro era stato fatto restaurare dai padri nel 1762 “ch'era scrostato il gesso, e in molte parti levato il colore, e un candeliere ne bruciò anche un po': ora si vede un po' impiastrato all'uso di questo paese”.⁵⁷ Favorevole anche il giudizio sulla tela di San Pietro Martire: “assai bella, bene disegnata, sfumata, impostata [con] buone azioni e finita all'ultimo segno”. Giannone respinse l'alunnato di Girolamo Imperato presso Silvestro Buono e Giovan Bernardo Lama: “a mio parere”, scrisse, “portò lo stile del padre”. Evidentemente si accorse dell'affinità stilistica delle opere riferite ai due pittori, ma non mise in discussione lo sdoppiamento operato nelle *Vite*; inoltre, rifiutò l'ascrizione all'Imparato dell'*Immacolata* sul capoaltare della Concezione degli Spagnoli, “di carattere differente di Geronimo e stimata da tutti opera di Giovan Filippo Criscuolo”, e della *Madonna del Rosario* di San Tommaso d'Aquino, che sulla scorta del Celano preferì assegnare a Giovan Bernardino Azzolino.⁵⁸

Le *Vite* dedominiciane, com'è noto, furono alla base della trattazione della “scuola napoletana” di Luigi Lanzi che si soffermò brevemente sui due Imperato.⁵⁹ Al medesimo testo attinse anche Stefano Ticozzi nel suo *Dizionario dei pittori* per il profilo di Francesco Imperato, “superiore al figlio”.⁶⁰

Le numerose guide napoletane uscite tra la fine del Settecento e il terzo quarto dell'Ottocento non riportarono pareri o notizie di rilievo sull'Imparato, limitandosi per lo più a ripetere quanto già riferito dalle fonti;⁶¹ tuttavia registrarono un considerevole incremento delle opere ritenute del

⁵⁶ Sulle dichiarate preferenze artistiche del De Dominici cfr. F. Bologna, ad vocem *De Dominici Bernardo*, cit., pp. 626-627.

⁵⁷ O. Giannone, *Giunte sulle Vite de' pittori napoletani*, ms. perduto già nel Museo civico Gaetano Filangieri di Satriano di Napoli, 1771-73 ca., edito a cura di O. Morisani, Napoli 1941, pp. 54-55. Il dipinto di Santa Maria la Nova, appartenuto alla famiglia Fenice (C. De Lellis, *Aggiunta alla Napoli Sacra*, cit., IV, c. 26v), risulta disperso.

⁵⁸ Ivi, pp. 79-81. Per il riferimento della *Madonna del Rosario* all'Azzolino cfr. C. Celano, *Notizie del bello*, cit., III, p. 1404. Pochi anni dopo Pietro Napoli Signorelli dedusse dal De Dominici le notizie sugli Imperato riportate nelle *Vicende della coltura nelle due Sicilie o sia storia ragionata della loro legislazione e polizia, delle lettere, del commercio, delle arti, e degli spettacoli*, Napoli 1785, IV, pp. 375-376.

⁵⁹ L. Lanzi, *Storia pittorica della Italia*, Bassano 1795-96, ed. cons. a cura di M. Capucci, Firenze 1968, I, pp. 452-453. Ecco quanto scrisse l'abate Lanzi sugli Imperato: “Usci dalla sua scuola [di Giovan Filippo Criscuolo] Francesco Imperato, quegli che poi ammaestrato da Tiziano, divenne sì buon emulatore del suo stile; che avendo dipinto un San Pier Martire nella sua chiesa di Napoli, fu dal Caracciolo commendato come la miglior tavola che in quella città fosse fatta fino a quel tempo. Non dee confondersi questo Francesco con Girolamo Imperato suo figlio, che fiori dopo il fine del secolo XVI in riputazione grandissima e maggiore forse del suo merito. Fu seguace similmente dello stile veneto, e talora del lombardo, avendo viaggiato anch'egli per ben colorire; e ne mostrò il frutto nella tavola del Rosario a San Tommaso d'Aquino e in altre sue opere. Il cav. Stanzioni, che lo conobbe e fu suo competitore, lo crede inferiore al padre nell'abilità e lo descrive come ostentatore solenne del suo sapere”.

⁶⁰ S. Ticozzi, *Dizionario dei pittori dal rinnovamento delle belle arti fino al 1800*, Milano 1818, I, p. 278.

⁶¹ G. Sigismondo, *Descrizione della città di Napoli e suoi borghi*, Napoli 1788-1789, ed. cons. ristampa anastatica Bologna 1989; G. M. Galanti, *Breve descrizione di Napoli e del suo contorno*, ed. cons. a cura di M. R. Pellizzari, Cava dei Tirreni 2000; D. Romanelli, *Napoli antica e moderna*, Napoli 1815; F. Marzullo, *Guida del*

pittore, quasi sempre fallace. Luigi D’Afflitto ad esempio, nel 1834, per la prima volta attribuì a Girolamo l’*Immacolata*, la *Madonna del Carmine*, l’*Apparizione di Cristo e della Vergine a San Francesco* collocate su tre degli altarini della navata di Santa Maria la Nova,⁶² che il De Dominicis aveva lasciato nell’anonimato e che nel secolo successivo sarebbero state restituite rispettivamente ad Ippolito Borghese, a Teodoro e Giovan Luca d’Errico e Marco Mele.⁶³ Lo stesso autore, dopo aver menzionato la *Madonna di Loreto* imparatesca dei Santi Severino e Sossio, assegnò con cautela al pittore partenopeo il “quadro compagno colla Nascita di Gesù Cristo con molte figure espressive”,⁶⁴ tuttora conservato nel vano di passaggio tra la navata e la sagrestia della chiesa, di fronte alla tela lauretana, ma di difficile agnizione a causa delle disperate condizioni in cui versa.⁶⁵ Luigi Catalani riferì a Francesco Imparato la “Triade con la Beata Vergine e sotto san Francesco e san Nicola vescovo di Mira” della chiesa di San Domenico Soriano⁶⁶ e identificò la mano di Girolamo nella “pittura bellissima” raffigurante la “Vergine con gloria di angeli all’intorno e sotto le anime del purgatorio, con due monaci francescani genuflessi in atto di adorazione”, della cappella de Gallis allo Spirito Santo [fig. 121]. Quest’ultima proposta, in seguito confermata dai documenti, fu l’unica acquisizione di rilievo negli scritti di metà Ottocento.⁶⁷ Sempre il Catalani, forse in parte condizionato dal De Dominicis, reputò inferiore ad altre opere dell’artista l’*Assunta* di Santa Maria la Nova e considerò suoi i dipinti degli altarini della stessa chiesa, raffiguranti la *Sacra Famiglia*, la *Vergine fra i due san Filippo* e il *Salvatore*.⁶⁸ Il Catalani, per primo, nominò anche quello che oggi si considera il capolavoro giovanile dell’Imparato, la *Madonna di tutti i santi* della chiesa dei Bianchi allo Spirito Santo, riferendolo però ad Andrea Sabatini.⁶⁹ Forse il solito *lapsus* nella lettura della firma originò nel volume della *Storia dei monumenti del Reame delle due Sicile*, curato dal Corsi, l’ascrizione dell’*Assunta* nel soffitto di Santa Maria la Nova a Francesco Imparato, al quale vennero riconosciute anche l’*Immacolata* e l’*Apparizione di Cristo e della Vergine a san Francesco* sugli altari della navata nella stessa chiesa.⁷⁰ A Francesco Imparato furono attribuiti persino i dipinti laterali nel cappellone di San Pietro da Verona della chiesa omonima, tele documentate di Carlo Mercurio.⁷¹ Giuseppe De Simone si soffermò sulle pale d’altare del Gesù Nuovo e, in particolare, sulla *Visione di Sant’Ignazio a la Storta*: “Il quadro di Sant’Ignazio, sopra l’altare, è di Girolamo Imparato, pittor valentissimo, fiorito verso la fine del XVI secolo con rinomanza e fortuna grandissima. In quest’opera usò bellissime tinte, meno accese di quelle che in altre di lui veggiamo. Il campo è un

forestiere per le cose più rimarchevoli della città di Napoli, Napoli 1823, pp. 217, 220, 222. Negli stessi anni Giovan Battista Grossi riportò notizie su Girolamo Imparato, riprese da Bernardo De Dominicis, nella biografia di Francesco Curia (G. B. Grossi, *Biografia degli uomini illustri del Regno di Napoli*, VII, Napoli 1820, p. 78). Per le guide più tarde vedi appresso.

⁶² L. D’Afflitto, *Guida per i curiosi e per i viaggiatori che vengono alla città di Napoli*, Napoli 1834, pp. 199-200.

⁶³ Cfr. i nn. 22, 24, 26 del *Repertorio delle opere espunte, di bottega e danneggiate dai rifacimenti*.

⁶⁴ L. D’Afflitto, *Guida per i curiosi*, cit., pp. 225-228.

⁶⁵ Il Leone de Castris ha considerato l’*Adorazione dei pastori* dei Santi Severino e Sossio “prossima allo stile del Lilio” (P. Leone de Castris, *Pittura del Cinquecento a Napoli. 1573-1606*, cit., p. 191 nota 30).

⁶⁶ L. Catalani, *Le chiese di Napoli. Descrizione storica ed artistica*, Napoli 1853, II, p. 29. L’opera estranea all’Imparato fu riconosciuta a Girolamo Imparato da Franco Strazzullo (F. Strazzullo, *Postille alla “Guida Sacra della città di Napoli” del Galante*, Napoli 1962, p. 12).

⁶⁷ L. Catalani, *Le chiese di Napoli*, cit., II, p. 35. G. D’Addosio, *Documenti inediti di artisti napoletani del XVI e XVII secolo*, in «Archivio Storico per le Province Napoletane», V (n. s.), 1919, p. 393. Per i nuovi documenti sulla “cona” de Gallis cfr. *Regesto documentario* doc. n. 52.

⁶⁸ L. Catalani, *Le chiese di Napoli*, cit., II, pp. 117, 126-127.

⁶⁹ Ivi, p. 40. In precedenza Luigi Catalani aveva trattato degli Imparato nel *Discorso sui monumenti patrii*, Napoli 1842, p. 74.

⁷⁰ V. Corsi, *Storia dei monumenti del Reame delle due Sicilie*, Napoli 1845, II, pp. 160-161. L’*Apparizione di Cristo e della Vergine a San Francesco* spetta a Marco Mele. Cfr. il n. 22 del *Repertorio delle opere espunte, di bottega e danneggiate dai rifacimenti*.

⁷¹ V. Corsi, *Storia dei monumenti*, cit., II, p. 258. Sui dipinti di Carlo Mercurio vedi G. Cosenza, *La chiesa e il convento di S. Pietro Martire*, in «Napoli Nobilissima», IX, 1900, p. 59.

vago paesello, occupato in alto dalle soavissime figure della Triade, onde spandesi una gran luce, e sotto sta genuflesso il santo rapito in dolcissima estasi”⁷².

Una fugace menzione dell’Imparato comparve anche nel *Cicerone* di Jacob Burckhardt, che, nella generale condanna senza appelli del manierismo - essendo la pittura “notevolmente degenerata dopo la morte di Raffaello” - giudicò i napoletani Simone Papa, Belisario Corenzio, il “giovane” Santafede e l’Imparato artisti i quali “presentano nel loro insieme il quadro d’una scuola che per quanto degenerata, non è toccata dall’imitazione michelangiolesca”, ragione per cui i quadri di Marco Pino gli erano apparsi addirittura “ripugnanti”.⁷³

Nelle *Aggiunzioni alle Notizie del Bello, dell’Antico e del Curioso di Carlo Celano* di Giovan Battista Chiarini, uscite tra il 1856 e il 1860, sfociarono i non pochi errori e i pasticci riscontrati negli scritti anteriori, come ad esempio il riferimento a Francesco Imperato dell’*Immacolata* di Santa Maria la Nova e dei quadri laterali del cappellone di San Pietro da Verona in San Pietro Martire.⁷⁴ Sviluppando alcune osservazioni del Catalani, l’autore si cimentò in uno dei primi tentativi di distinzione degli interventi nel soffitto del Duomo, precisando che all’Imparato si dovessero riconoscere i due ovali della “crociera”, raffiguranti l’*Apparizione di Gesù agli Apostoli* e l’*Incontro di Cristo con la Madre Maria*, ma che “non richiamano alcuna attenzione”.⁷⁵

Rimasero sconosciute agli scrittori napoletani le osservazioni che, nel 1861, Giovanni Spano affidava alla sua *Guida della città e dintorni di Cagliari* sul magnifico polittico imparatesco custodito nella chiesa del Carmine del capoluogo sardo [figg. 91-97]: “Chi non vi scorgesse un’epigrafe sotto l’ultimo spartimento a destra Hieronimus Imperatus Neapolitanus faciebat 1594, scambierebbe questa impareggiabile tavola con una dei migliori caposcuola italiani, e l’avrebbe annoverata fra le opere di Rafaele, e di Tiziano. Se il Lanzi avesse potuto vedere questo dipinto, quali elogi non avrebbe compartito ad un sì grande artista!”.⁷⁶

La *Guida Sacra* del Galante determinò un accrescimento ulteriore e sempre più difficoltoso del catalogo del pittore. Infatti vennero riconosciuti all’Imparato dipinti certamente non suoi come il *San Francesco* di Santa Maria delle Grazie a Caponapoli, la *Santa Caterina* di Santa Maria della Libera e la *Madonna del Carmine con i santi Francesco d’Assisi e Francesco di Paola* collocata nella distrutta chiesa di San Giuseppe Maggiore.⁷⁷

Carlo Tito Dalbono, invece, accostò la *Vergine tra due santi* sull’altare maggiore di Santa Maria della Salute alla maniera dell’“Imparato vecchio”.⁷⁸

Nel 1876 a Napoli venne allestita l’*Esposizione Nazionale di Belle Arti*, “l’ultimo trionfo” del De Dominicis, come scrisse alcuni anni dopo Benedetto Croce, “essendo state le opere esposte

⁷² G. De Simone, *Le chiese di Napoli descritte ed illustrate con tavole litografiche*, Napoli 1845, I, p. 154. Ripetitive sono le guide di Erasmo Pistolesi (*Guida metodica di Napoli e suoi contorni per vedere con nuovo metodo la città*, Napoli 1845), del De Lauzieres e D’Ambra (*Descrizione della città di Napoli e delle sue vicinanze divisa in XXX giornate*, a cura e spese di G. Nobile, Napoli 1855-1857) e quelle di Stanislao D’Aloe (*Naples ses Monuments et ses curiosités*, Napoli 1847, ed. cons. Napoli 1860).

⁷³ J. Burckhardt, *Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens*, Basel 1855, ed. It. cons. *Il Cicerone. Guida al godimento delle opere d’arte in Italia*, Firenze 1963, p. 1087.

⁷⁴ G. B. Chiarini, *Aggiunzioni alle Notizie del Bello, dell’Antico e del Curioso di Carlo Celano*, ed. cons. a cura di A. Mozzillo, A. Profeta, F. P. Macchia, Napoli 1970, II pp. 1276, 1373.

⁷⁵ Ivi, I, p. 398. Su quanto osservato dal Catalani cfr. L. Catalani, *Le chiese di Napoli*, cit., I, pp. 11-12.

⁷⁶ G. Spano, *Guida della città e dintorni di Cagliari*, Cagliari 1861, pp. 164-166.

⁷⁷ G. A. Galante, *Guida sacra della città di Napoli*, Napoli 1872, ed. cons. a cura di N. Spinosa, Napoli 1985, pp. 53, 191, 206, 213. L’attribuzione del primo dei tre dipinti, trafugato anteriormente al giugno 1977 (cfr. Neg. N. III95M della Soprintendenza al Polo Museale di Napoli), fu ripresa da C. Padiglione, *Memorie storico artistiche della chiesa di S. Maria delle Grazie Maggiore*, Napoli 1855, pp. 249-250; il secondo, purtroppo oggi irrintracciabile, spetta a Luigi Rodriguez (cfr. G. Previtali, *La pittura del Cinquecento*, cit., p. 145 nota 73, e Neg. S. G. Napoli 4247, Soprintendenza al polo museale di Napoli), mentre l’ultimo, tralasciato dagli studiosi, va identificato col dipinto da poco restaurato, oggi conservato nella chiesa di San Giuseppe al rione Luzzatti (G. A. Galante, *Guida sacra*, cit., p. 213), riferibile a Giovann’Antonio D’Amato. Cfr. Neg. N. 33209/M, Soprintendenza al Polo Museale di Napoli. Sulle vicissitudini della chiesa di San Giuseppe Maggiore cfr. I. Ferraro, *Napoli. Atlante della città storica*, cit., p. 83.

⁷⁸ T. Dalbono, *Nuova Guida di Napoli e dintorni*, Napoli 1876, p. 348. Il dipinto è estraneo al linguaggio dell’Imparato.

battezzate nel catalogo secondo i criteri di costui”.⁷⁹ Nella mostra si espose un’*Annunciazione della Vergine*, creduta dell’Imparato, di proprietà del “signor Luigi Razzi”.⁸⁰ Ed in forma di appunti intorno alla mostra furono pubblicati nel 1878 i *Ritorni sull’arte antica napoletana* di Dalbono, il quale condannò la pittura dell’Imparato affermando: “Il Curia è maestro di un Imparato, e di un Imparato osservammo in questa mostra altra Nunziata dipinta. La scuola qui si vide anche più aperta; gli svolazzi che il Curia aveva preso da Raffaello passano ai seguaci con minore eleganza e più esagerazione, per una ragione chiarissima, cioè che l’allievo non giunge a superare il maestro e lo scemeggia senza progredire”.⁸¹

* * *

A partire dagli ultimi decenni dell’Ottocento le profonde critiche mosse da più parti al “falsario” De Dominicis, determinarono la necessità di riscrivere la storia dell’arte napoletana su basi solide e storicamente fondate. In questo clima presero il via le estese ricerche archivistiche condotte da diversi studiosi partenopei; fra questi, primariamente, Gaetano Filangieri e Giambattista D’Addosio. Dai documenti emersero molte informazioni relative ad imprese condotte dall’Imparato in un arco cronologico compreso fra il 1573 e il 1607;⁸² le testimonianze d’archivio restituirono anche i nomi di diversi suoi collaboratori (Giovann’Angelo e Giovann’Antonio d’Amato), ma nessuna di queste confermò la storicità del Francesco Imparato dedominiciano.

Nel 1899 Giuseppe Ceci rese noto in *Napoli Nobilissima* un manoscritto del 1696 circa, conservato nella Biblioteca Nazionale di Firenze, intitolato *Notizie di vita ed opere di diversi pittori*, contenente una serie di appunti raccolti in parte da Filippo Baldinucci e in parte dal Marmi, in cui tra i pittori operanti “lodevolmente nella città e regno di Napoli” risulta nominato anche l’Imparato.⁸³

Il tentativo di ricostruire la storia del Monte di Pietà, fatto dal Morelli e dal Conforti, si ridusse ad alcuni dati messi insieme alla rinfusa: costoro, sulla base di un documento erroneamente interpretato, attribuirono a Girolamo Imparato la *Deposizione* sull’altare maggiore della cappella e riferirono la *Resurrezione* a Fabrizio Santafede.⁸⁴ In seguito, il Molajoli, attraverso la corretta valutazione di quanto riportato nei Libri del Banco di Pietà, contenenti le ‘conclusioni’ delle assemblee dei procuratori del Monte, avrebbe appurato che la *Deposizione* spetta a Fabrizio Santafede, mentre la *Resurrezione* [fig. 171], lasciata incompiuta dall’Imparato, cui era stata commissionata nel 1603, fu affidata al Santafede dopo la morte dell’artista nel 1607.⁸⁵

⁷⁹ B. Croce, *Sommario critico della storia dell’arte nel Napoletano: Il Falsario*, in «Napoli Nobilissima», I, 1892, p. 140.

⁸⁰ *Esposizione Nazionale di Belle Arti in Napoli, catalogo generale dell’arte antica*, Napoli 1877, pp. 119-120.

⁸¹ C. T. Dalbono, *Ritorni sull’arte antica napoletana*, Napoli 1878, p. 26.

⁸² G. Filangieri, *Documenti per la storia, le arti e le industrie delle provincie napoletane*, VI, Napoli 1891, pp. 6-7; G. B. D’Addosio, *Documenti inediti di artisti napoletani del XVI e XVII secolo*, in «Archivio Storico per le Province Napoletane», XXXVII, 1912, pp. 599-600; Idem, *Documenti inediti*, cit., XXXVIII, 1913, p. 237; Idem, *Documenti inediti*, cit., III (n. s.), 1917, p. 231; Idem, *Documenti inediti*, cit., V (n. s.), 1919, pp. 393-394.

⁸³ F. Baldinucci, A. F. Marmi, *Notizie di vite e opere di diversi pittori*, ms. della Biblioteca Nazionale di Firenze, 1696 ca., in G. Ceci, *Scrittori della storia dell’arte napoletana anteriori a De Dominicis*, in «Napoli Nobilissima», VIII, 1899, p. 164.

⁸⁴ M. Morelli, L. Conforti, *La Cappella del Monte di Pietà nell’edificio omonimo del Banco di Napoli*, Napoli 1899, pp. 33-34.

⁸⁵ *Documenti estratti dall’Archivio storico del Banco di Napoli, dai giornali copia-polizze del Monte e Banco della Pietà. Artisti napoletani o che operarono in Napoli tra la fine del sec. XVI e la prima metà del sec. XVIII*, in «Rassegna economica», X, 2, 1940, p. 84; B. Molajoli, *Opere d’arte del Banco di Napoli. La cappella del Monte di Pietà. La galleria d’arte*, Napoli 1953, pp. 16-17, 40; E. Nappi, *Documents of the «Archivio Storico» of the «Banco di Napoli» in Monte di Pietà*, a cura di G. Alisio, Ercolano 1987, p. 150 docc. nn. 16, 17, 22, 23, 24. Questi documenti svelarono anche la vera data di morte dell’Imparato (luglio-agosto 1607), che il De Dominicis aveva fissato intorno al 1620 (B. De Dominicis, *Vite de’ pittori*, cit., p. 853).

Wilhelm Rolfs nel 1910 individuò l'origine dell'equivoco del Tutini sull'autore dell'*Assunta* di Santa Maria la Nova nell'errata lettura della firma.⁸⁶ Lo studioso tedesco apprezzò dipinti imparateschi come la *Madonna di Loreto* ai Santi Severino e Sossio e i due quadri del Gesù Nuovo; inoltre restituì a Francesco Curia l'*Annunciazione* del Museo Nazionale [fig. 143], proveniente dalla cappella Orefice della chiesa di Monteoliveto, attribuita per la prima volta all'Imparato negli inventari del Museo Nazionale redatti dal Salazar.⁸⁷

Nel 1915 il giovane Roberto Longhi aprì il suo articolo su Battistello Caracciolo con una rilevante sintesi sulla cultura figurativa napoletana dell'ultimo Cinquecento,⁸⁸ di cui ammirò soltanto Francesco Curia, ritenuto “un Parmigianino e un Pontormo di Napoli”, l'unica eccezione all'interno di una pittura “che produce qualcosa di infinitamente analogo al connubio del tutto ibrido” tra le idee artistiche del centro Italia e l’“antico realismo” fiammingo “che fuori d'Italia suole contrassegnarsi come Romanismo”. Lo studioso, nell'esaminare l'ambiente partenopeo in cui si formò Battistello prima della svolta caravaggesca, stroncò la pittura dell'Imparato sostenendo: “Né varrebbe la pena di fermarsi troppo sull'Imparato che, se non mi inganno, attua con molta più debolezza un altro surrogato di stile tolto dalle variazioni coloristiche barocchesche, annacquate a Napoli nelle produzioni di Pomarancio vecchio: e per chi sa come non si trattasse nel Barocchetto di una superficiale per quanto deliziosa falsificazione dell'impressionismo cromatico, che non mirava alle profonde distillazioni del vecchio Tiziano, ma all'imprevisto realistico tolto di su le screziature naturali, appar chiaro che ci si trova di fronte a divagazioni più che a realtà artistiche”.⁸⁹

In seguito Roberto Longhi, il primo ad individuare le componenti barocchesche del linguaggio imparatesco, dovette maturare un diverso parere sul pittore; infatti Ferdinando Bologna ha ricordato la sua “ammirazione generica, e per giunta prevalentemente verbale, però altamente motivata, verso i Curia e gli Imperato”, risalente ai primi anni cinquanta.⁹⁰

Le notizie desunte dai documenti pubblicati tra la fine dell'Ottocento e la prima metà del Novecento, assieme ad un'attenta analisi delle fonti costituirono l'ossatura della voce *Girolamo Imperato* curata da Giuseppe Ceci nell'*Allgemeines Lexicon der Bildenden Künstler*, di Ulrich Thieme e Felix Becker. Il Ceci fu il primo studioso ad operare un collegamento tra i dipinti conosciuti del pittore e i documenti, pubblicandone anche altri rintracciati da Bartolomeo Capasso nel fondo Banchieri Antichi dell'Archivio di Stato di Napoli,⁹¹ ma in seguito trascurati dalla critica. Lo studioso segnalò tre opere fino a quel momento mai menzionate negli scritti napoletani: il polittico della chiesa del Carmine di Cagliari [figg. 91-97], l'*Immacolata* di Monteleone (Vibo Valentia) [fig. 151] e il *Gesù fra i dottori* della chiesa di Santa Maria a La Vid [fig. 81], nella provincia di Burgos, parte di un retablo eseguito in collaborazione con Fabrizio Santafede, Wenzel Cobergher e Giovan Battista Cavagna (1591-1592) [figg. 78-80], reso noto in Italia da un libro del Martí y Monsó agli albori del Novecento.⁹² Nella stesso volume il Ceci dedicò un profilo

⁸⁶ W. Rolfs, *Geschichte der Malerei Neapels*, cit., p. 210.

⁸⁷ Ivi, p. 210. D. Salazar, *Inventario Generale del Museo Nazionale*, Napoli 1870, n. 84256, citato da I. di Majo, *Francesco Curia*, cit. p. 131.

⁸⁸ R. Longhi, *Battistello*, in «L'Arte», XVIII, 1915, ed. cons. in *Scritti giovanili. 1912-1922*, Firenze 1961, p. 178. Sulla valorizzazione di questo passo longhiano, vedi S. Causa, *Teodoro D'Errico il Fiammingo: note in margine ad una mostra recente*, in «Bollettino d'Arte», LXXXII, 101-102, 1997, p. 35; Idem, *Battistello Caracciolo*, cit., p. 13.

⁸⁹ R. Longhi, *Battistello*, cit., p. 178.

⁹⁰ F. Bologna, *Prefazione* a C. Vargas, *Teodoro d'Errico*, cit., p. 7.

⁹¹ G. Ceci, ad vocem *Imparato Girolamo*, cit., p. 582; sui i documenti trovati dal Capasso cfr. quanto riportato in G. Ceci, *Per la biografia degli artisti del XVI e XVII secolo. Nuovi documenti. I. Architetti – II Scultori*, Trani 1907, pp. 3-5.

⁹² Il polittico di Cagliari, già descritto dallo Spano nel 1861 (vedi *supra*), era stato menzionato anche nella *Guida per le città di Cagliari, Oristano ed Iglesias*, Cagliari 1872, p. 106 (espressamente citata dal Ceci). Sul retablo di Burgos: Martí y Monsó, *Estudios Historico-Artísticos relativos principalmente á Valladolid, basados en la investigacion de diversos archivos*, Valladolid-Madrid 1901, p. 317. A proposito dell'*Immacolata* di Vibo Valentia vedi appresso.

anche a Francesco Imparato;⁹³ tuttavia fu proprio lo studioso partenopeo a dubitare fortemente dell'autenticità storica di questo pittore. Ecco quanto scrisse ad Alfonso Frangipane in una lettera pubblicata parzialmente nel 1925 nella rivista cosentina «Brutium»: “Dei due pittori Imparato[...] è accertata l'esistenza del secondo il cui periodo di attività, per le testimonianze contemporanee finora raccolte, andò dal 1573 al 1621 [la data di morte, errata, è assunta dal De Dominici]. Di Francesco non ho trovato ricordi in carte d'archivio, né negli scrittori napoletani anteriori al De Dominici, tranne che nel Tutini che lo confonde con Girolamo attribuendo al primo le pitture della chiesa di S. Maria la Nova che sono certamente del secondo. Unica fonte e Lei sa quanto poco attendibile, per le notizie su Francesco è il De Dominici. Secondo lui questi fu padre di Girolamo e dovrebbe però lavorare qualche decennio prima e qualche decennio dopo la metà del Cinquecento. La figura di Francesco è dunque indeterminata, e ad aumentare i dubbi si aggiunga il fatto che Girolamo, quando firmava le sue opere segnava soltanto 'Imperatus'. Perché non vi era stato altro pittore dello stesso cognome, o per orgoglio”.⁹⁴ Precedentemente lo studioso calabrese aveva richiesto al collega napoletano notizie intorno a Francesco Imparato dopo il ritrovamento dell'*Immacolata* della chiesa delle Clarisse di Vibo Valentia [figg. 151-153], siglata *Imparatus faciebat 1606*.⁹⁵

Nella prima metà del Novecento emersero da più parti radicali demolizioni della pittura “tardomanierista” napoletana: si passò dalla definizione di “bassa cultura artistica” data da Aldo De Rinaldis - che condannò Curia, Borghese, Forli, Imparato e Azzolino come “tardi e disfatti epigoni della pittura manieristica cinquecentesca venuta a Napoli di Roma e di Toscana, rinvigorita appena per qualche pimento veneto od emiliano di raccatto”⁹⁶ - a quella di “sporadica esistenza provinciale” formulata dall'Ortolani. Quest'ultimo, indicando il soffitto di Santa Maria la Nova quale uno dei “massimi esempi della pittura napoletana sul fare del Seicento”, sostenne che quello napoletano si dovesse considerare “manierismo due volte, sia per l'eclettismo che gli fu proprio, sia perché questo, di metodico e critico ch'era, divenne a Napoli occasionale e confusionario, perdendo in grande povertà e monotonia di espressioni quell'alto criterio dello stile ch'esso aveva, anzi, esasperato intellettualmente”.⁹⁷

Tuttavia, a differenza del De Rinaldis, Sergio Ortolani ebbe grande stima di Francesco Curia, la cui opera gli apparve “impressa del vigore d'una personalità originale”. Sempre a proposito del Curia lo studioso ritenne che la sua arte costituisce “l'annuncio d'un patetico nuovo d'un sentimentalismo che si purifica nel dramma, che s'accentua nel raptus della fantasia, nell'istantaneo della luce”, a suo modo di vedere una sorta di anticipazione della pittura napoletana del Seicento. Diversamente “possiamo dimenticare la parte che v'ebbero [nella pittura partenopea del XVII secolo] Imparato e Santafede. Il loro venetizzare, in effettoni luministici rimane esteriore, barocco: il moto è finto, il dualismo chiaroscurale 'applicato'; resteranno nei discepoli i residui d'un formalismo di maniera”.⁹⁸

⁹³ G. Ceci, ad vocem *Imparato Francesco*, in U. Thieme, F. Becker, *Allgemeines Lexicon der Bildenden Künstler*, XVIII, Leipzig 1924, p. 581.

⁹⁴ A. Frangipane, *Girolamo Imparato e le sue pitture in Calabria*, cit., p. 2. Per tutta la prima metà del Novecento si continuò a confondere Francesco e Girolamo Imparato. Nel 1915 la Bessone Aurelj, attingendo unicamente alle *Vite* del De Dominici, dedicò un breve profilo biografico ai due pittori (A. M. Bessone Aurelj, *Dizionario dei pittori*, Città di Castello 1915, p. 316). Nella *Guida del Touring Club Italiano* del 1927 l'*Assunta* di Santa Maria la Nova fu assegnata a Francesco Imparato (L. V. Bertarelli, *Guida del Touring Club Italiano, Napoli e Dintorni*, Milano 1927, ed. cons. Milano 1938, p. 134).

⁹⁵ Il dipinto in questione era stato assegnato a Francesco Imparato da G. B. Marzano, *Scritti vari*, Laurenzana di Borrello 1913, ed. cons. in G. B. Marzano, *Scritti*, IV, Vibo Valentia 1940, p. 215. La stessa attribuzione fu ripresa da P. Tarallo, *Raccolta di notizie e documenti della città di Monteleone di Calabria*, Monteleone 1926, ed. cons. Vibo Valentia 1997, pp. 279-280. Il corretto riferimento a Girolamo comparve in A. Frangipane, *Inventario degli oggetti d'arte d'Italia*, II, *Calabria, provincie di Catanzaro, Cosenza e Reggio Calabria*, Roma 1933, p. 118.

⁹⁶ A. De Rinaldis, *La pittura del Seicento*, cit., p. 1.

⁹⁷ S. Ortolani, C. Lorenzetti, M. Biancale, *La pittura napoletana dei secoli XVII*, cit., p. 13.

⁹⁸ Ivi, p.20.

Qualche anno prima anche ad Adolfo Venturi Francesco Curia era sembrato la sola figura di grande maestro che Napoli avesse avuto nel periodo in discussione.⁹⁹ Per l'autore della *Storia dell'Arte Italiana* Girolamo Imparato, come Fabrizio Santafede, innestò sopra il "tronco raffaellesco" le "forme dell'arte veneta, desunte in particolare da Palma il Giovane".¹⁰⁰ Lo storico dell'arte modenese tuttavia insistette inopportuno su questa componente, centrale per l'evoluzione pittorica del solo Santafede: il Venturi ravvisò il "venetismo" in opere come l'*Assunta* di Santa Maria la Nova, "vagamente ispirata all'Assunta di Tiziano in Santa Maria Gloriosa" e persino nell'*Annunciazione* dell'allora Museo Nazionale, da lui ritenuta ancora dell'Imparato, nonostante le pertinenti e tralasciate osservazioni del Rolfs.¹⁰¹ Considerevole, però, risultò il riconoscimento all'Imparato dell'*Annunciazione* nel soffitto di Santa Maria la Nova [fig. 143], di cui pubblicò anche una riproduzione fotografica.¹⁰²

Questi ultimi critici trascurarono le pagine d'apertura del saggio battistelliano del Longhi, in cui, come si è visto, per la prima volta venivano additati i caratteri baroccheschi della pittura imparatesca. Tale cultura fu rilevata nella produzione dell'artista napoletano da Raffaello Causa che, nel 1952, gli attribuì la *Madonna col putto* della Quadreria dei Gerolamini,¹⁰³ restituita in seguito da Ferdinando Bologna a Francesco Vanni, uno dei principali seguaci del Barocci.¹⁰⁴ Il Causa, nel 1957, in un breve profilo dell'arte napoletana, definì felicemente quella dell'Imparato una pittura "sottilmente tramata di refluenze barocchesche".¹⁰⁵ Tuttavia, lo studioso concluse il suo saggio ancora con un giudizio negativo sul Cinquecento napoletano: "Il vecchio secolo si chiudeva con un bilancio pressoché fallimentare per la vita artistica cittadina; sarebbe spettato al nuovo di rivolgerne le sorti e portarle al segno più alto della lunga storia napoletana".¹⁰⁶

* * *

Un'inversione di rotta per una comprensione più profonda delle peculiarità culturali della produzione pittorica meridionale del tardo Cinquecento avvenne, negli stessi anni, grazie alle illuminanti osservazioni di Ferdinando Bologna contenute nel catalogo della mostra *Opere d'arte nel Salernitano dal XII al XVIII secolo*, uscito nel 1955, e quelle espresse nel saggio su *Roviale Spagnuolo e la pittura napoletana del Cinquecento*, scritto tra il 1952 e il 1954 ma pubblicato soltanto nel 1959. Lo studioso finalmente puntualizzò le specificità linguistiche del maestro: "Girolamo Imparato e Ippolito Borghese guardarono essenzialmente il barocchismo del Vanni e del Salimbeni".¹⁰⁷ Il Bologna ribadì l'attribuzione al Curia dell'*Annunciazione*, esposta dal 1957 nella nuova Pinacoteca di Capodimonte, fino ad allora insistentemente ritenuta opera di Girolamo Imparato.¹⁰⁸

Frattanto il "tardomanierismo" napoletano rimontava lentamente la china per una più adeguata valutazione critica anche con Bruno Molajoli, che lamentò quanto sui pittori "manieristi" napoletani avesse pesato per troppo tempo "il disinteresse della critica moderna, o addirittura l'indiscriminata condanna, che li ha esclusi da quello stesso processo di revisione filologica e storica, grazie al quale, dopo l'assorbente attenzione dedicata al Rinascimento, gli studi recenti hanno restituito alla luce di una penetrante comprensione i valori dell'arte barocca. Ma ora che si va diffondendo un sempre più acuto e aderente chiarimento dei motivi che impegnano la valutazione del Manierismo su un piano storico ed estetico, fuori ormai dall'errato concetto di

⁹⁹ A. Venturi, *Storia dell'Arte Italiana*, Milano 1932, IX, V, p. 735.

¹⁰⁰ Ivi, p. 750.

¹⁰¹ Ivi, p. 742. L'*Annunciazione* fu riferita all'Imparato anche da A. O. Quintavalle, *La pinacoteca del Museo Nazionale di Napoli*, Roma 1939, p. 25.

¹⁰² A. Venturi, *Storia dell'Arte*, cit., pp. 742, 744.

¹⁰³ R. Causa, *Il Mostra di restauri*, Napoli 1952, p. 7.

¹⁰⁴ F. Bologna, *Roviale Spagnuolo*, cit., p. 98 nota 67; P. Leone de Castris, in *La quadreria dei Gerolamini*, Napoli 1986, p. 60.

¹⁰⁵ R. Causa, *Pittura napoletana dal XV al XIX secolo*, Bergamo 1957, p. 26.

¹⁰⁶ Ibidem.

¹⁰⁷ F. Bologna, *Roviale Spagnuolo*, cit., p. 98 nota 57.

¹⁰⁸ F. Bologna, *Opere d'arte nel salernitano*, cit., p. 52; Idem, *Roviale Spagnuolo*, cit., p. 98 nota 67.

decadenza affermato in passato, sarà possibile e necessario riguardare a questi pittori napoletani, per riconoscere come essi siano strettamente legati ad un movimento culturale, di cui si è sottovalutata sinora la sostanza e l'impegno. Basterà rivedere, senza preconcetti, la posizione di un Francesco Curia, di un Marco Pino da Siena, di un Cavalier d'Arpino, per risalire attraverso le loro complesse personalità alle innervature più sensibili della crisi manieristica, ch'era venuta maturando in una intellettualistica ripresa di stile, intorno alla metà del sec. XVI, e che s'era riverberata in un moto culturale di larga estensione anche fuori d'Italia. A Napoli, per quei tramiti, sul finire del secolo, ritroviamo attivi i fermenti più vari; e vi si attuava una partecipazione naturale e molteplice con tutto quanto costituiva il vivo alimento d'idee che si permutava tra Roma e Venezia, tra Siena e Bologna".¹⁰⁹

Com'è stato anticipato, lo studioso chiari, mediante una corretta lettura dei documenti, il ruolo avuto da Girolamo Imparato nel contesto del Monte di Pietà, restituendo la *Deposizione* dell'altare maggiore al Santafede e all'Imparato la prima "stesura" della *Resurrezione* commissionatagli sin dal 1603, lasciata incompiuta ed ultimata dal Santafede dopo la sua morte. Il dipinto manifesterebbe l'impronta imparatesca nella "più frammentata composizione", nelle "figure della zona superiore" oltre che nelle "forme sfatte ed ombrate" assunte dai riflessi del manierismo senese.¹¹⁰

Determinante fu, a partire dagli anni sessanta, l'apporto degli studi condotti fuori Napoli, che arricchirono il *corpus* imparatesco di opere esterne al territorio campano. Va ricordato il volume di Alfonso Pérez Sánchez sulla pittura italiana in Spagna che contribuì, rispetto al suddetto libro del Martí y Monsó, ad una più ampia conoscenza del polittico castigliano di Santa Maria a La Vid (Burgos).¹¹¹ Michele D'Elia, nel catalogo della *Mostra dell'arte in Puglia dal tardo antico al Rococò*, trattando del gallipolino Gian Domenico Catalano, colse l'occasione per rendere note le due tele dell'Imparato conservate nella chiesa del Gesù di Lecce: il *San Girolamo* e l'*Annunciazione* [figg. 116, 157], in precedenza ricordate solo negli scritti locali.¹¹² Dopo pochi anni, Maria Stella Calò occupandosi delle stesse opere, ed in particolare dell'*Annunciazione*, mise in evidenza quanto il pittore fosse stato interessato, assieme ad Ippolito Borghese, oltre che al barocchismo, circolante a Napoli grazie al Vanni e al Salimbeni, ai "nobili esempi" offerti dal Curia sul finire del Cinquecento¹¹³. In questo stesso periodo, Renata Serra si soffermò sull'influenza esercitata dal polittico cagliaritano di Girolamo su pittori sardi quali Francesco Pinna e Bartolomeo Castagnola.¹¹⁴

L'arte del Cinquecento nel regno di Napoli di Mario Rotili fornì un quadro sintetico della produzione artistica del secolo in esame. Nonostante il permanere di vecchi equivoci, come quello sull'esistenza di Francesco Imparato "del quale ci resta sicuramente sua" - senza specificare su quali basi - "solo la pala con la Vergine e i Santi della chiesa di S. Maria della Salute a Napoli", il Rotili ebbe il merito di attribuire a Girolamo Imparato la *Circoncisione* della collezione del Banco di Napoli [fig. 159],¹¹⁵ già assegnata a Belisario Corenzio dal Molajoli che pure ne aveva riconosciuto il carattere barocco, tipico del maestro napoletano.¹¹⁶

Mentre la storiografia generale aveva taciuto quasi del tutto o condannato indiscriminatamente il Cinquecento meridionale (come era accaduto, ad esempio, nel libro del Freedberg, il quale,

¹⁰⁹ B. Molajoli, *Opere d'arte del Banco di Napoli*, cit., p. 17.

¹¹⁰ Ivi, pp. 16-18.

¹¹¹ A. Pérez Sánchez, *Pittura italiana del S. XVII en España*, Madrid 1965, p. 52.

¹¹² *Mostra dell'arte in Puglia dal tardo antico al Rococò*, catalogo della mostra (Bari 1964) a cura di M. D'Elia, Roma 1964, p. 139; vedi anche M. D'Elia, P. D'Elia, *Considerazioni sulla pittura del primo Seicento in Puglia*, in *Scritti in onore di Roberto Pane*, Napoli 1969-1971, pp. 380-381.

¹¹³ M. S. Calò, *La pittura del Cinquecento e del primo Seicento in terra di Bari*, Bari 1969, pp. 129-130.

¹¹⁴ R. Serra, *Su taluni aspetti del manierismo nell'Italia meridionale. Francesco Pinna, pittore cagliaritano della Maniera tarda*, in «Annali delle facoltà di Lettere Filosofia e Magistero dell'Università di Cagliari», XXX, 1966-1967, pp. 424-426.

¹¹⁵ M. Rotili, *L'arte del Cinquecento nel regno di Napoli*, Napoli 1972, p. 25. L'attribuzione del dipinto di Santa Maria della Salute a Francesco Imparato forse fu ripresa da T. Dalbono, *Nuova Guida di Napoli*, cit., p. 348. Vedi supra.

¹¹⁶ B. Molajoli, *Opere d'arte del Banco di Napoli*, cit., pp. 25, 44.

sprezzantemente, aveva considerato “provinciali” le scuole di Napoli e Messina),¹¹⁷ Giovanni Previtali, nel 1972, col saggio comparso nella *Storia di Napoli*, ripreso ed ampliato nel libro einaudiano del 1978, evidenziò la “giusta collocazione storica” dell’arte pittorica meridionale del Cinquecento; lo si è accennato in apertura (sia pure in relazione alla sola fine del secolo).¹¹⁸ Lo studioso longhiano propose addirittura d’individuare in questo disinteresse “quasi totale” per l’arte di “un intero secolo di pittura ‘rinascimentale’”, uno degli aspetti di quella che gli “storici politici e gli economisti sono soliti chiamare ‘questione meridionale’”.¹¹⁹ Il suo lavoro stimolò un interesse crescente per il periodo in esame, avviando così l’esplorazione di una produzione artistica di qualità troppo a lungo trascurata e misconosciuta.

Nel 1976, Maria Pia Di Dario Guida nel catalogo della mostra cosentina *Arte in Calabria* pubblicò l’*Annunciazione* della parrocchiale di Castiglione Cosentino (Cs) [fig. 66], la più antica opera firmata e datata (1591) conosciuta fino a quel momento di Girolamo e, perciò, “preziosa per ricostruirsi in mente quale potette essere il cursus del maestro”.¹²⁰ Nel definire la cultura dell’Imparato, la studiosa riprese le ipotesi del Previtali circa un suo probabile apprendistato condotto presso Marco Pino, e del successivo avvicinamento a Teodoro d’Errico; in una fase matura, poi, il pittore avrebbe manifestato “una diversa accezione barocca, non più tenera alla Teodoro d’Errico, ma plastica e fortemente chiaroscurata alla Francesco Vanni” di cui sarebbe espressione l’*Immacolata* di Vibo Valentia, l’altra opera imparatesca esposta nella mostra cosentina.¹²¹ La Di Dario Guida, opportunamente, si preoccupò di differenziare il barocchismo d’Ippolito Borghese, “riassorbito in un risentito e vibrante plasticismo”, da quello di un Imparato, per il quale la stessa componente culturale “inserendosi con impercettibile e naturale trapasso nella maniera patetica di Marco Pino e in quella ‘tenera’ di Teodoro d’Errico arriva a risultati di assai più colta e sottile bellezza formale”.¹²²

Gli anni settanta si chiusero con un altro apprezzamento significativo per il pittore napoletano, questa volta proveniente da Francesco Abbate che giudicò l’Imparato, dopo Francesco Curia, “l’altro notevole [...] esponente dell’ultimo manierismo napoletano [...], fortemente legato alla ‘cultura di Haarlem’ di cui sviluppa però maggiormente il colorire ‘dolce e pastoso’ di tipo correggesco”. Riferendosi a capolavori quali la bellissima *Annunciazione* di Nola, restituita al pittore dal Previtali sin dal 1975, e la pala di analogo soggetto del Gesù di Lecce, lo studioso definì l’Imparato interprete di “una pittura raffinata e cantabile, dove però non mancano anche evidenti intonazioni pietistiche; tutti elementi che lo pongono in stretta consonanza con l’urbinate Federico Barocci”.¹²³

Nei primi anni ottanta, Vincenzo Pugliese, nel mettere in risalto la straordinaria qualità pittorica dell’*Annunciazione* del Gesù di Lecce [fig. 116] - “uno dei prodotti più rappresentativi [...] dell’intera stagione ‘tardomanierista’ napoletana” -,¹²⁴ precisò ulteriormente le peculiarità della “sigla barocca” dell’Imparato: “giacché se il cangiantismo prezioso, lo sfaldamento dei piani e

¹¹⁷ S. J. Freedberg, *Painting in Italy. 1500 to 1600*, Harmondsworth 1971, ed. It. cons. *La pittura in Italia dal 1500 al 1600*, Bologna 1988. Ignorando i risultati già consistenti raggiunti dalla critica negli anni precedenti (mi riferisco specialmente agli scritti del Bologna), Freedberg riservò alla pittura napoletana dell’ultimo quarto del XVI secolo una breve nota, infarcita dei secolari errori dedominicani (p. 810, nota 39).

¹¹⁸ La prima parte del saggio del 1972 spetta a Francesco Abbate (F. Abbate, *La pittura napoletana fino all’arrivo di Vasari (1544)*). Cfr. F. Abbate, G. Previtali, *La pittura napoletana del ’500*, in *Storia di Napoli*, V, 2, Cava dei Tirreni 1972, pp. 829-911; G. Previtali, *La pittura del Cinquecento a Napoli*, cit..

¹¹⁹ G. Previtali, *Il Vasari e l’Italia Meridionale* in *Il Vasari storigrafo e artista*, Atti del Convegno Internazionale nel IV centenario della morte (Arezzo-Firenze 1974), Firenze 1976, pp. 691-699; Idem, *Teodoro d’Errico e la ‘Questione meridionale’* in «Prospettiva» 3, 1975, pp. 17-34, il passo citato è a p. 19.

¹²⁰ *Arte in Calabria, ritrovamenti, restauri, recuperi*, catalogo della mostra (Cosenza 1976) a cura di M. P. Di Dario Guida, Cava dei Tirreni 1976, p. 123.

¹²¹ Ivi, pp. 123-124. Si tratta della stessa opera ritrovata dal Frangipane, vedi *supra*.

¹²² Ibidem.

¹²³ F. Abbate, *Pittura e scultura tra Riforma e Controriforma*, in *Cultura materiale, arti e territorio della Campania*, XXII, in «La voce della Campania», VII, 30 settembre 1979, p. 357. Sull’*Annunciazione* della chiesa dell’Annunziata di Nola cfr. G. Previtali, *Teodoro d’Errico*, cit., p. 33.

¹²⁴ V. Pugliese, *Restauri in Puglia 1971-1981*, I, Fasano 1983, pp. 124-126, 124.

gli inconfondibili panneggi scheggiati e cartacei si collegano direttamente all'artista urbinata, la tipologia allungata dei personaggi, che in altri quadri dell'Imperato risulta più marcata come pure l'estremo gioco del mobilismo luminoso, [...] sono invece indizi di un'attenzione più ramificata ad altri fatti artistici del momento".¹²⁵ Il riferimento era alla cultura barocca svolta dal Cesari, da Andrea Lilio, da Francesco Vanni e Ventura Salimbeni. Fra tutti, fu in particolare quest'ultimo a far avvertire la sua presenza nel meridione d'Italia attraverso le stampe, realizzate fra gli anni ottanta e novanta del XVI secolo. In un altro intervento, Vincenzo Pugliese collegò i quadri imparateschi della chiesa del Gesù di Lecce alla complessa dinamica della committenza gesuita nel capoluogo salentino. I padri della Compagnia di Gesù, così come accadde in altri ordini religiosi, per garantirsi immagini attraenti ed insieme conformi ai contenuti dottrinali del proprio apostolato, si preoccuparono di importare dipinti da Napoli, città in cui operavano pittori di fiducia in grado di far fronte a questa esigenza.¹²⁶ Lo studioso si soffermò in particolar modo sull'"ascetico e allucinato" *San Girolamo* [fig. 157], risalente all'ultima fase di attività, evidenziandone la sensibilità particolare con cui è trattato lo sfondo paesistico, "avvertito insolitamente con una dignità pari al soggetto principale, se non pittoricamente superiore". Si tratterebbe del "quadro più eccentrico e nordico" del maestro, sensibile in questa fase al vedutismo del fiammingo Paolo Bril. Pugliese pubblicò anche l'impressionante *Compianto sul Cristo morto* conservato nella chiesa della confraternita del Carmine di Gallipoli [fig. 156], datandolo per ragioni stilistiche agli stessi anni del *San Girolamo*.¹²⁷

Al 1985 risale l'ultimo intervento del Previtali sull'argomento. Partendo dalla considerazione dell'impresa di collaborazione con Teodoro d'Errico (il soffitto di Donnaromita) lo studioso rilevò il comune interesse dei due pittori per "le composizioni mosse, volanti, per le atmosfere luminescenti e turbinose". In linea con quanto scritto in precedenza, lo storico dell'arte riconobbe all'Imperato una "tenuta qualitativa nazionale", e la conferma, a suo dire, sarebbe derivata dallo scambio di attribuzione con Francesco Vanni di una *Madonna col Bambino e San Gennaro* [fig. 122], tipica della produzione matura di Girolamo, andata all'asta a Milano qualche mese prima.¹²⁸

* * *

Dal 1984 determinante è stato l'apporto degli studi sul Cinquecento meridionale condotti da Pierluigi Leone De Castris. Nel caso specifico dell'Imperato, il rinvenimento di opere giovanili del pittore, come le due tavole napoletane della chiesa di Santa Patrizia [figg. 12, 17], l'analisi attenta di altri dipinti già conosciuti riferibili al primo periodo, e la valorizzazione del passo dedominiciano in cui si parla della collaborazione fra Silvestro Buono e l'Imperato nell'*Assunta* di San Pietro in Vincoli (datata 1571) [fig. 1], hanno consentito allo studioso d'ipotizzare convincentemente una formazione di Girolamo in relazione con la bottega di Buono e del socio Giovan Bernardo Lama.¹²⁹ Anche per il Leone de Castris la maturazione artistica del pittore

¹²⁵ Ivi, p. 125.

¹²⁶ V. Pugliese, *Pittura napoletana in Puglia I*, in *Seicento napoletano Arte, costume e ambiente*, a cura di R. Pane, Milano 1984, pp. 207-208.

¹²⁷ Ivi, pp. 210-213.

¹²⁸ L'intervento cui si fa riferimento è una lezione tenuta presso l'Istituto Universitario Suor Orsola Benincasa il 5 marzo 1985, nell'ambito di un corso di perfezionamento in Discipline Storiche su «Il Seicento a Napoli». Il testo ricavato dalla registrazione, arricchito dalle note e dalle fotografie dallo stesso Previtali fu pubblicato nel 1991. G. Previtali, *La pittura a Napoli tra Cinquecento e Seicento*, Napoli 1991, pp. 18-19. Nello stesso periodo il bel dipinto venduto all'asta milanese fu riferito all'Imperato, su segnalazione di Ferdinando Bologna, da P. Leone de Castris, *La pittura del Cinquecento nell'Italia meridionale*, cit., p. 514 nota 31. Lo stesso Bologna citò il quadro in *Battistello e gli altri. Il primo tempo della pittura caravaggesca a Napoli*, in *Battistello Caracciolo e il primo naturalismo a Napoli*, catalogo della mostra (Napoli 1991) a cura di F. Bologna, Napoli 1991, p. 171 nota 50. Si veda anche P. Leone de Castris, *Pittura del Cinquecento a Napoli*, cit., p. 148, 171 nota 38.

¹²⁹ P. Leone de Castris, in *Il patrimonio artistico del Banco di Napoli, catalogo delle opere*, Napoli 1984, pp. 12-14; Idem, in *La quadreria dei Gerolamini*, cit., p.154; Idem, *La pittura del Cinquecento nell'Italia meridionale*, in *La Pittura in Italia. Il Cinquecento*, a cura di G. Briganti, II, Milano 1988, ed. accresciuta (I ed. Milano 1987),

sarebbe stata profondamente segnata dall'incontro con la maniera "tenera" di Teodoro d'Errico, mentre lo sviluppo baroccesco potrebbe essere stato favorito dalla conoscenza del Lilio e del Vanni nel corso degli anni novanta: "il decennio più felice per Imparato". Più tardi, in corrispondenza dell'ultima attività (1601-1607), il rapporto con gli artisti operanti nel cantiere della Certosa di San Martino, discesi da Roma, unitamente al contatto con Belisario Corenzio e Luigi Rodriguez, avrebbero determinato l'incupirsi della "freschezza" e dell'"immaginazione" del maestro napoletano.¹³⁰

Lo studioso ha accresciuto in maniera consistente il catalogo imparatesco con la segnalazione di numerosi inediti napoletani, fra i quali l'*Annunciazione* conservata nella chiesa della Nunziatella [fig. 64], la *Pietà* e la *Madonna con tre Santi* di Santa Patrizia (già citate), l'*Assunzione* della congrega dell'Assunta ai Gerolamini [fig. 109], la *Gloria dell'Immacolata* dell'Arciconfraternita dei Bianchi allo Spirito Santo [fig. 33]; e poi, ancora, le due cone della Cattedrale di Calvi (Ce) [fig. 107], la *Madonna del Rosario* di Meta di Sorrento (Na) [fig. 126] e la *Trinità* del Museo dell'Abbazia di Montecassino [fig. 149].¹³¹

Dalla seconda metà degli anni ottanta, sulla scia delle ricerche inaugurate dal Previtali, si è intensificato l'interesse della critica per Girolamo Imparato. Nel 1986 Carmela Vargas pubblica lo sconosciuto *Battesimo di Cristo* della chiesa di Santa Maria delle Grazie a Massalubrense [fig. 75]. La studiosa, dopo aver accennato al problema della formazione dell'Imparato, da collocare "nell'ambito pittorico Buono-Lama" (un contesto che avrebbe comportato un legame "con la cultura fiamminga romana fin dagli anni '30-'40 del secolo"),¹³² si sofferma sul rapporto dell'artista con Dirck Hendricksz, che avrebbe condizionato una fase già avanzata, comunque prima della "personale" svolta baroccesca degli anni novanta, legata ai modi di Francesco Vanni e di Ventura Salimbeni. Tuttavia anche dopo la collaborazione con il maestro fiammingo, l'Imparato "non dovette più accantonare le acquisizioni di carattere generale derivategli da quel contatto".¹³³

Le relazioni intercorse fra i due artisti vengono approfondite dalla Vargas nel volume dedicato a Teodoro d'Errico, uscito nel 1988. L'incontro sarebbe avvenuto in un momento in cui il napoletano aveva già una personalità compiuta ed autonoma, al punto da poter esercitare persino un certo influsso sullo stesso Hendricksz, se è vero che questi poté assumere dall'Imparato una diversa nozione di spazio in cui è privilegiata "un'impostazione in gran parte didascalica", basata su di una "chiara leggibilità dei personaggi sempre collocati in posizione predominante", differente da quello "manierato, elegante e saturo" della pittura romano farnesiana.¹³⁴ Per l'impresa di collaborazione del soffitto di Santa Maria Donnaromita (1587-1589) la studiosa valorizza un importante documento dell'Archivio di Stato di Napoli, pubblicato sin dal 1975, ma sfuggito alla critica precedente, che consente di precisare la parte spettante al d'Errico, all'Imparato e agli altri collaboratori.¹³⁵ La Vargas dimostra, inoltre, che l'Hendricksz, negli anni 1600-1605, entrò di nuovo in rapporto con la pittura dell'Imparato, non perdendo però la sua specifica fisionomia.¹³⁶ Infine, la studiosa distingue convenientemente il barocchismo di cui è espressione la pittura dell'artista olandese sin dal nono decennio del XVI secolo, da quello del maestro partenopeo degli anni novanta, "avvenimento diverso ed autonomo",¹³⁷ dato che il fiammingo si limitò solo ad effettuare "prelievi culturali dal Barocci" senza assumere però le "scheggiature volumetriche" e le "sfaldature cangianti" che costituiscono gli aspetti più peculiari della "sigla baroccesca" di fine secolo.

pp. 497-498, 514 nota 31, 741-742; Idem, in *Opere d'arte nel Palazzo Arcivescovile di Napoli*, Napoli 1990, pp. 52-53.

¹³⁰ In particolare vedi P. Leone de Castris, *La pittura del Cinquecento nell'Italia meridionale*, cit., p. 498.

¹³¹ Ivi, pp. 498, 741-742.

¹³² C. Vargas, *Inediti di Cardisco, Negroni, Ierace e Imparato a Massalubrense*, cit., pp. 75-76.

¹³³ Ibidem.

¹³⁴ C. Vargas, *Teodoro d'Errico*, cit., p. 43.

¹³⁵ Ivi, pp. 111-116, 159-160 doc. 8.

¹³⁶ Ivi, pp. 135-136.

¹³⁷ Ivi, pp. 85-88.

Nuccia Barbone Pugliese, nel 1987, si concentra sul ruolo basilare esercitato da Marco Pino sulla pittura di Fabrizio Santafede ma anche di Girolamo Imparato, autori entrambi di repliche da celebri opere del pittore toscano durante gli anni giovanili.¹³⁸

Poco dopo, negli *Scritti in ricordo di Giovanni Previtali*, Serenita Papaldo pubblica un articolo sulla complessa iconografia di un'ancona molisana, restituita qualche tempo prima dal Leone de Castris all'Imparato, l'*Allegoria del Battesimo* della chiesa parrocchiale di Sant'Elia a Pianisi (CB) [fig. 155], in precedenza presentata dalla Mortari come opera di ignoto napoletano della fine del Cinquecento.¹³⁹

Nel 1991, la *Pittura del Cinquecento a Napoli. 1573-1606. L'ultima maniera* di Pierluigi Leone de Castris dedica un denso capitolo ai "barocceschi" Girolamo Imparato e Giovan Angelo D'Amato, "due pittori in sostanza ancora poco noti ma di notevole valore". Pur non mutando l'impostazione degli studi compiuti negli anni precedenti, in questa sede quanto era stato discusso in estrema sintesi risulta più ampiamente sviluppato. Così vengono precisati i caratteri "alla Buono" della produzione più antica del pittore, ma anche l'interesse che, sebbene "modesto", il giovane ebbe per Marco Pino.¹⁴⁰ Lo studioso sottolinea l'importanza delle incisioni tratte dalle opere del Barocci, come pure il ruolo svolto da Teodoro d'Errico, la presenza del Lilio e del Baglione nel cantiere della Certosa di San Martino e, ancora, dei quadri del Vanni e del Viviani nel nucleo originario della Quadreria dei Gerolamini, per la propagazione meridionale del barocchismo, decisivo per la maturazione artistica dell'Imparato e di Giovann'Angelo d'Amato.¹⁴¹ Per la prima volta viene indagato il rapporto esistente fra i due pittori che, stando ai documenti già noti, collaborarono a più riprese a cominciare dal 1577. È avanzata anche una datazione dei dipinti imparateschi, particolarmente ardua per l'attività più antica, definita "ventennio oscuro". Ancora una volta il Leone de Castris arricchisce notevolmente il *corpus* dell'Imparato, ascrivendogli il *San Girolamo* della Cassa di Risparmio di Prato [fig. 69], la *Madonna delle grazie con due santi* della Curia di Pozzuoli, la piccola *Deposizione* di una raccolta privata, il *San Giovanni a Patmos* della Casa della Serva di Dio [fig. 67] e la *Trinitas Terrestris* di San Giuseppe dei Ruffi a Napoli [fig. 161].¹⁴²

Al convegno *La congregazione dell'Oratorio di San Filippo Neri nelle Marche del '600*, tenutosi a Fano nell'ottobre del 1994, Olga Melasecchi, in base ad un carteggio fra padre Antonio Talpa, dell'Oratorio di Napoli, e i padri dello stesso ordine di San Severino Marche, conservato nell'archivio degli Oratoriani di Roma, attribuisce all'Imparato la *Madonna della Vallicella* della chiesa napoletana dei Gerolamini [fig. 108].¹⁴³ In realtà, come vedremo, le testimonianze documentarie utilizzate dalla studiosa non fanno riferimento a Girolamo, bensì al suo principale collaboratore, Giovann'Angelo d'Amato.

Nel 1991 Stefano Causa rende noto l'unico disegno finora rintracciato di Girolamo Imparato: si tratta di un foglio preparatorio per la *Trinità terrestre* di San Giuseppe dei Ruffi a Napoli,

¹³⁸ N. Barbone Pugliese, *La 'Madonna del suffragio' di Sant'Antonio a Manduria e gli inizi di Fabrizio Santafede*, in «Prospettiva», 50, 1987, pp. 59-62.

¹³⁹ S. Papaldo, *Simbologie battesimali controriformate: l'Allegoria di Sant'Elia a Pianisi*, in «Prospettiva», 57-60, 1989-1990, *Scritti in ricordo di Giovanni Previtali*, II, pp. 131-138; L. Mortari, *Molise. Appunti per una storia dell'arte*, Roma 1984, pp. 111, 212; P. Leone de Castris, *La pittura del Cinquecento nell'Italia meridionale*, cit., pp. 498, 510, 742.

¹⁴⁰ P. Leone de Castris, *Pittura del Cinquecento a Napoli*, cit., pp. 21-30, 142, 148.

¹⁴¹ Ivi, p. 141.

¹⁴² Ivi, pp. 142-149, 170-171 note 40-42, 46, 48. In appendice il libro di Leone de Castris riporta, per ognuno dei maggiori artisti attivi a Napoli alla fine del Cinquecento, un utilissimo regesto dei documenti conosciuti, ampliato da nuove testimonianze d'archivio rintracciate dallo stesso studioso. Non compaiono cambiamenti sostanziali, rispetto a quanto scritto in precedenza, in P. Leone de Castris, *La pittura del Cinquecento in Storia e Civiltà della Campania*, III, *Il Rinascimento e l'Età Barocca* a cura di G. Pugliese Carratelli, Napoli 1994, pp. 224-226. In questi stessi anni si segnalano le voci biografiche dedicate al pittore redatte da R. Lattuada, ad vocem *Imparato Girolamo*, in *Dizionario della pittura e dei pittori*, II, Torino 1990, p. 857 e C. Vargas, ad vocem *Imparato Girolamo*, in *The Dictionary of Art*, XV, New York 1996, p. 147.

¹⁴³ O. Melasecchi, *Una perduta Madonna della Vallicella di Felice Damiani per l'Oratorio di San Severino*, in *La Congregazione dell'Oratorio di San Filippo Neri nelle Marche del '600*, Atti del Convegno (Fano 1994), a cura di F. Emanuelli, Fiesole 1996, pp. 397-416.

custodito nel Gabinetto Disegni e Stampe del Museo di Copenhagen [fig. 163].¹⁴⁴ Lo studioso illustra le affinità della tela a cui si lega la prova grafica pubblicata con l'*Adorazione dei pastori* del Gesù Nuovo e l'*Allegoria dei Sette Sacramenti* di Sant'Elia a Pianisi, dipinti nei quali il pittore "mostra di aderire con maggiore consapevolezza al gusto baroccesco".¹⁴⁵

In un saggio successivo, dedicato a Carlo Sellitto, Stefano Causa coglie le analogie compositive tra il *San Bruno orante* del Musée des Beaux-Arts di Strasburgo, che propone di attribuire al "giovane" Sellitto, e il *San Girolamo* della chiesa del Gesù di Lecce di Girolamo Imparato.¹⁴⁶ Riprendendo uno spunto del Previtali, che aveva parlato di "rete leggera delle pieghe rigide, schiacciate e come scricchiolanti di Pietro Bernini" a proposito dell'*Assunta* di Santa Maria la Nova, lo storico dell'arte ritiene "possibile" il rapporto tra l'Imparato e lo scultore toscano, negli anni del suo non breve soggiorno napoletano.¹⁴⁷ Ancora il Causa, nella più tarda monografia su Battistello Caracciolo, ritorna sullo scambio esistente fra i due artisti che lavorarono "gomito a gomito" nella cappella Fornaro al Gesù Nuovo e al Monte di Pietà nei primi anni del Seicento: l'Imparato "banditore tra i più estrosi e inventivi della maniera correggesca a larga diffusione di Federico Barocci" avrebbe creato con l'*Assunzione della Vergine* del 1603 per il soffitto di Santa Maria la Nova l'"antefatto stilistico" del ben noto altorilievo in marmo del Battistero di Santa Maria Maggiore a Roma, raffigurante il medesimo soggetto, eseguito tra il 1607 e il 1610 da Pietro Bernini al ritorno da Napoli [figg. 137-138].¹⁴⁸ Il "sottovalutato" confronto è stato ribadito più di recente dal Causa junior in uno scritto dedicato ad alcune delle principali opere d'arte custodite nel complesso monumentale del Suor Orsola Benincasa. Qui si conserva un'imparatesca *Immacolata col Bambino fra gli angeli* [fig. 129] in cui lo studioso identifica le peculiarità della cultura baroccesca dell'artista.¹⁴⁹

Anche Maria Cali nel secondo dei due volumi sulla pittura del Cinquecento della collana *Storia dell'arte in Italia*, dedica il giusto risalto alla personalità dell'Imparato, evidenziandone brevemente i suoi contatti con Marco Pino, Teodoro d'Errico e con il "correggismo" del Curia, fino alla personale versione del linguaggio baroccesco.¹⁵⁰

Negli stessi anni giunge lapidario il giudizio di Andrea Zezza, al quale Girolamo Imparato è apparso un "artista incostante, capace di improvvisi guizzi di fantasia nelle opere migliori, come di opere spente e deludenti".¹⁵¹ Lo stesso studioso, nella monografia dedicata a Marco Pino, accenna a possibili ma non precisati legami esistenti tra il giovane Imparato e il maestro senese.¹⁵²

Francesco Abbate, nel 2001, respinge la ricostruzione della fase giovanile dell'artista proposta da Pier Luigi Leone de Castris, espungendo dal suo catalogo dipinti ritenuti "non esaltanti" quali la *Pietà* e la *Madonna e santi* della chiesa di Santa Patrizia [figg. 12, 17] e dubitando della paternità imparatesca della "splendida" *Madonna di tutti i santi* della chiesa dei Bianchi allo Spirito Santo [fig. 35], un'opera "dal colore sontuoso e brillante" che "se fosse veramente dell'Imparato ne indicherebbe una fase intensamente neoveneta, nel suo panneggiare tintorettesco". In linea con gli studi del Previtali, sviluppati principalmente dal Leone de Castris, al pittore partenopeo lo studioso longhiano riconosce il ruolo di personalità "trainante" nel panorama del tardo manierismo napoletano. Abbate definisce "magico" l'ultimo decennio del Cinquecento per l'Imparato, "quello in cui si scalano i suoi capolavori"; tra i tanti lo studioso descrive la *Deposizione* della chiesa dei Santi Severino e Sossio [fig. 105], una tavola che da sola "basterebbe [...] per fissare definitivamente la fama di un grande pittore".¹⁵³

¹⁴⁴ S. Causa, *Un disegno del tardomanierismo napoletano*, in «Paragone», 494, 1991, pp. 75-76.

¹⁴⁵ Ivi, p. 75.

¹⁴⁶ S. Causa, *Il giovane Sellitto*, in «Dialoghi di Storia dell'Arte», 1, 1995, p. 157.

¹⁴⁷ Ivi, pp. 157, 162 nota 14.

¹⁴⁸ S. Causa, *Battistello Caracciolo*, cit., pp. 13, 14, 127 note 52-56.

¹⁴⁹ S. Causa, *Passaggiate a Suor Orsola. Le opere del museo e non solo: una presa di contatto*, in *Museo Storico Universitario. Istituto Suor Orsola Benincasa*, Roma 2004, pp. 58-59.

¹⁵⁰ M. Cali, *La pittura del Cinquecento*, II, Torino 2000, pp. 615, 620.

¹⁵¹ A. Zezza, *L'Italia meridionale*, in *La pittura italiana*, a cura di C. Pirovano, *Il Cinquecento*, II, Milano 2000, p. 536.

¹⁵² A. Zezza, *Marco Pino. L'opera completa*, Napoli 2003, pp. 237, 248, 256 nota 53, 274.

¹⁵³ F. Abbate, *Storia dell'arte nell'Italia meridionale. Il Cinquecento*, Roma 2001, pp. 217-218.

Nel 2003 i due dipinti leccesi di Imparato sono stati esposti a Caen in una mostra tematica intitolata *Il Barocco nella visione gesuitica da Tintoretto a Rubens*. Il catalogo dell'esposizione ospita due scarse schede sulle opere.¹⁵⁴

Nella recente edizione delle *Vite* del De Dominici le note di commento, dovute ad Ippolita di Majo, prospettano un problematico accrescimento del catalogo dell'artista: ad esempio gli viene assegnata la modesta *Immacolata Concezione* collocata sull'altare maggiore della chiesa del convento dei Cappuccini di Castiglione Cosentino, un'opera non "sfigurata dalle ridipinture", come sostenuto dalla studiosa, ma decisamente estranea al tempo, alla cultura e alla qualità delle opere imparatesche.¹⁵⁵

Infine va ricordata la voce *Imparato Girolamo* del *Dizionario Biografico degli Italiani*, curata da Susanna Falabella, che si limita ad una ricostruzione asciutta ma informata del percorso imparatesco, basata sostanzialmente sugli studi degli ultimi anni, in particolare del Leone de Castris.¹⁵⁶

¹⁵⁴ A. Cassiano, in *Il Barocco nella visione gesuita da Tintoretto a Rubens*, catalogo della mostra (Caen 2003), a cura di A. Tapié, Caen 2003, pp. 207-209, 288, 388.

¹⁵⁵ I. di Majo, in B. De Dominici, *Vite de' pittori*, cit., pp. 843-853. Il dipinto citato è lo scomparto principale di un polittico; ai lati sono raffigurati i santi Bonaventura, Antonio da Padova, Francesco di Paola e Francesco d'Assisi. Per la cronologia più avanzata di quell'opera basterà riflettere sul semplice dato che il convento di Castiglione fu fondato nel 1610 (*Castiglione ieri e oggi. Riscoperta di un paese attraverso le immagini*, a cura di L. Marsico, Cosenza 1998, pp. 36, 45). Dunque, anche negli ultimi anni nel catalogo dell'Imparato sono confluite opere di altra mano. Tra queste ricordo la *Madonna col Bambino e San Francesco*, trafugata dalla Biblioteca Comunale di Aversa nel 1995, in antico conservata nel locale convento di San Domenico (G. Parente, *Origini e vicende ecclesiastiche della città di Aversa. Frammenti storici*, Napoli 1858, II, p. 211, dove è considerata opera di uno "scolare del Barocci"; G. della Volpe, *Pittura del Cinquecento e del Seicento in diocesi di Aversa (1595-1656)*, tesi di dottorato di ricerca, Seconda Università degli studi di Napoli, XVII ciclo, a. a. 2003-04, pp. 173-174). L'opera è stata accostata al maestro napoletano da P. Giannattasio, *La Santissima Trinità dei Cappuccini di Aversa e l'Immacolata di Fabrizio Santafede*, in «Bollettino d'Arte», LXXXVI, 118, 2001, p. 66, che la dice proveniente dalla chiesa della Trinità dei Cappuccini.

¹⁵⁶ S. Falabella, ad vocem *Imparato Girolamo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXII, Roma 2004, pp. 283-286.

CAPITOLO II

NELLA CERCHIA DI GIOVAN BERNARDO LAMA: LA FORMAZIONE E LA PRIMA ATTIVITÀ DELL'IMPARATO

1. LE ORIGINI

Scarsi sono i dati biografici conosciuti di Girolamo Imperato. Il 3 dicembre del 1603, comparso come testimone al processo intentato da Tiberio de Petruccio ai figli di Andrea d'Onofrio per il mancato pagamento di una partita di seta, "Geronimo Imperato de Napoli pictore commorans alla piazza del'Ulmo" dichiarò di avere anni "quingenta cinque in circha".¹⁵⁷ Se si volesse prestar fede a tale dichiarazione ne ricaveremmo che l'artista dovette nascere poco prima del 1550.¹⁵⁸ Non sono note le relazioni di parentela con i celebri Ferrante e Francesco Imperato; sappiamo però che il pittore - lo attesta Giulio Cesare Capaccio - appartenne agli Imperato ascritti al seggio napoletano del Popolo, di cui faceva parte la famiglia dello speziale. Infatti l'erudito cilentano, trattando di alcuni dei principali esponenti di quella "piazza", dopo essersi soffermato su Giuseppe Imperato, "avvocato illustre, auditor della squadra delle galere di Napoli, gentiluomo, ch'io soglio chiamar imperador di virtuosi", e su "quei segnalati homini, Ferrante nella materia di semplici cognito a tutta Europa" e "Francesco suo figlio virtuosissimo giuriconsulto", nominò anche "quell'Imperato famoso pittore che nel colorire non invidiò a Raffaele".¹⁵⁹ A Napoli esisteva anche un ramo nobile della famiglia Imperato, i marchesi di Spineto, facente parte della nobiltà fuori seggio.¹⁶⁰ Gli antenati di Girolamo forse erano originari di Agerola (Na), località al confine tra le attuali province di Napoli e Salerno, a mezza via fra Gragnano (Na) e la costa di Amalfi: sembrerebbe provarlo il testamento di Orazio Imperato (1604), un congiunto del pittore, probabilmente un fratello, che volle essere tumulato "dentro l'ecclesia di Santo Augustino de Napoli ne la sepultura de Santo Antonio de le persone d'Agerola".¹⁶¹

¹⁵⁷ Per la trascrizione parziale del processo vedi *Regesto documentario*, doc. n. 87. La "piazza de l'Ulmo" si trovava nelle vicinanze di via Sedile di Porto. Cfr. C. Celano, *Notizie del bello*, cit., II, pp. 1233, 1296; G. Filangieri, *Documenti per la storia*, cit., VI, p. 674.

¹⁵⁸ La cautela è d'obbligo per testimonianze documentarie del genere, contenenti spesso indicazioni non rispondenti al vero. Nell'edizione della *Breve descrizione della città di Napoli e del suo contorno* del Galanti, uscita a Napoli nel 1829, si dice che l'Imperato nacque nel 1557: G. Maria Galanti, *Breve descrizione della città di Napoli e del suo contorno*, (I ed. Napoli 1792), ed. riformata dall'abate L. Galanti, Napoli 1829, p. 240. La notizia non compare nella prima edizione. L'autore tralascia la fonte da cui è ripresa tale data, che pertanto non sembra avere fondamento. Il testo in questione risulta molto legato alle *Vite* del De Dominici, dove però manca qualsiasi riferimento cronologico sulla nascita del pittore; il biografo riporta soltanto la data di morte, avvenuta a suo dire nel 1620 (B. De Dominici, *Vite de' pittori*, cit., p. 853), tredici anni dopo quella reale, accertata da un documento dell'estate del 1607. Cfr. *Regesto documentario*, doc. n. 94.

¹⁵⁹ G. C. Capaccio, *Il Forastiero*, cit., pp. 792-793. A proposito del giudizio del Capaccio vedi quanto detto nel capitolo I.

¹⁶⁰ Notizie sugli Imperato si ritrovano in F. Zazzera, *Della nobiltà dell'Italia*, Napoli 1615, I, p. 188, e più diffusamente nel II tomo, s. l. e s. pp. Gli Imperato divennero marchesi di Spineto nel 1617: cfr. G. Campanile, *Notizie di nobiltà*, Napoli 1672, p. 189. Sulla famiglia Imperato cfr. N. Faraglia, *Fabio Colonna linceo*, in «Archivio Storico per le Province Napoletane», X, 1885, pp. 721-724 e soprattutto E. Stendardo, *Ferrante Imperato. Collezionismo e studio della natura a Napoli tra Cinque e Seicento*, Napoli 2001, pp. 13-14, con ulteriore bibliografia. Alla studiosa sembra essere sfuggito l'importante passo del Capaccio. Nobili vengono considerati anche gli Imperato di Castellammare di Stabia, originari di Agerola (Na): cfr. G. Celoro Parascandolo, *Castellammare di Stabia*, Napoli 1965, p. 275.

¹⁶¹ Il testamento contiene disposizioni a favore dell'artista e del suo collaboratore Giovann'Angelo D'Amato. Cfr. *Regesto documentario*, doc. n. 89. Per il momento non sono in grado di stabilire se Girolamo sia un discendente di quel Giovan Bernardino Imperato, pittore e doratore che si impegnò nel 1537 con l'intagliatore in pietra Giovan Marino Vitale a fare le dorature e le pitture nella cappella dei Marinai di Cava dei Tirreni. Cfr. G. Filangieri, *Documenti*, cit., VI, p. 136; G. Ceci, *Imperato Giovan Bernardino*, in U.

Girolamo Imparato, documentato per la prima volta nel 1573, dovette formarsi nella città partenopea, verosimilmente a partire dalla metà degli anni sessanta, in stretto contatto con Giovan Bernardo Lama e Silvestro Buono. La notizia di un suo legame con i due maestri è tramandata da Bernardo De Dominicis il quale, accennando alla sua giovinezza, afferma che il pittore, prima di rendersi “discepolo di Francesco Curia”, si era “invaghito de’ bei colori usati da Giovan Bernardo Lama, e da Silvestro il Bruno”.¹⁶² Si potrebbe obiettare che le *Vite* dedominiciane non sono una fonte troppo affidabile per la storia delle arti del tardo Cinquecento, tuttavia - come vedremo - lo stile dei dipinti imparateschi più antichi, unitamente ad alcuni dati documentari oggi disponibili, sembrerebbero dar ragione al biografo.

Giovanni Previtali fu il primo ad affrontare il problema della formazione dell’artista, tuttora una delle questioni più dibattute della pittura napoletana della fine del XVI secolo. Attribuendo all’Imparato la *Circoncisione* della chiesa dei Gesuiti di Nola [fig. 41], replica di quella celebre di Marco Pino un tempo sul maggiore altare del Gesù Vecchio di Napoli [fig. 40], lo studioso avanzò l’ipotesi di un suo possibile discepolato nella bottega del maestro senese. E infatti Previtali si chiedeva se tale dipinto fosse da considerare “un disegno del vecchio maestro messo in opera dal giovane napoletano, oppure una pala rimasta incompiuta e da lui portata a termine”, per concludere che in entrambi i casi si sarebbe trattato di “una indicazione non dubbia di contatti assai stretti, che potrebbero anche essere quelli di una prima formazione di Girolamo nella celebre bottega del senese”.¹⁶³ Eppure lo studioso, riprendendo il passo del De Dominicis sull’*Assunta* di San Pietro in Vincoli di Silvestro Buono [fig. 1] - che secondo lo scrittore settecentesco sarebbe stata completata dall’Imparato -, non escludeva un’altra possibilità, quella di un avviamento dell’artista presso la bottega di Giovan Bernardo Lama e, appunto, di Silvestro Buono.¹⁶⁴ Infine, Previtali restituiva al pittore la *Madonna delle Grazie con i santi Sebastiano e Giuseppe* e l’*Immacolata fra i santi Giovanni Battista e Giovanni Evangelista* della chiesa napoletana di Santa Maria della Sapienza [figg. 21, 27], due tavole in seguito ricondotte dal Leone de Castris, assieme ad altri dipinti, alla sua attività giovanile.¹⁶⁵

La prima delle ipotesi è stata ripresa da Nuccia Barbone Pugliese la quale, nel sottolineare l’importanza assunta da Marco Pino nell’ambiente partenopeo, specialmente per i pittori locali che esordirono agli inizi dell’ottavo decennio (Santafede e Imparato), ha sostenuto che la *Circoncisione* della chiesa del Gesù di Nola [fig. 41] si debba identificare con l’opera di analogo soggetto commissionata nel 1579 all’artista toscano da padre Giovan Battista Graziano.¹⁶⁶ In base al ragionamento della Barbone Pugliese la decisione dei gesuiti nolani di far eseguire in un secondo momento la pala all’Imparato, essendo venuta meno per motivi sconosciuti la disponibilità di Marco, sarebbe stata una circostanza significativa, indice “di una stretta frequentazione da parte del giovane pittore dei modi del Pino”.¹⁶⁷

Thieme - F. Becker, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler*, XVIII, Leipzig 1924, p. 582. Lo stesso personaggio risulta documentato come “indoratore” insieme a Giovan Tommaso Villamania nei lavori della Galea “Capitana” nel 1547, nei quali fu impegnato anche Matteo Lama, padre di Giovan Bernardo. Cfr. U. Prota Giurleo, *La «capitana» del Regno e il valore dei napoletani a Lepanto*, in U. Prota Giurleo, *Scritti inediti e rari*, Napoli 1988, p. 83; P. Leone de Castris, *Pittura del Cinquecento a Napoli. 1540-1573*, cit., p. 180 nota 21.

¹⁶² B. De Dominicis, *Vite de’ pittori*, cit., p. 844.

¹⁶³ G. Previtali, *La pittura napoletana dalla venuta di Vasari*, p. 878; Idem, *La pittura del Cinquecento a Napoli*, Torino, 1978, pp. 112-113.

¹⁶⁴ G. Previtali, *La pittura del Cinquecento a Napoli*, cit., p. 143 nota 60.

¹⁶⁵ G. Previtali, *La pittura napoletana dalla venuta di Vasari*, cit., p. 905 nota 60; Idem, *La pittura del Cinquecento a Napoli*, cit., p. 144 nota 68. Sulla cronologia dei due quadri cfr. quanto si dirà in seguito.

¹⁶⁶ L’ipotesi si fondava sulla constatazione che padre Graziano era stato procuratore del Noviziato dei Gesuiti. Cfr. N. Barbone Pugliese, *La ‘Madonna del suffragio’*, cit., pp. 61, 69 note 22, 26-28. Dai dati a nostra disposizione emerge che Giovan Battista Graziano fu procuratore del Noviziato napoletano e non di quello di Nola (cfr. capitolo III). Il documento pubblicato dal Filangieri è interamente trascritto in A. Zezza, *Marco Pino*, cit., pp. 365-366, e p. 314 in cui la proposta della Barbone Pugliese è giustamente respinta.

¹⁶⁷ N. Barbone Pugliese, *La ‘Madonna del suffragio’*, cit., p. 61.

Una proposta più persuasiva sugli inizi del maestro è stata avanzata negli stessi anni da Pier Luigi Leone de Castris.¹⁶⁸ La valorizzazione del passo dedominicano sulla tavola di San Pietro in Vincoli, l'identificazione di pale d'altare eseguite negli anni settanta, in particolare le due appartenute alla chiesa partenopea di Santa Patrizia [figg. 12, 17], e la datazione agli inizi del nono decennio dei quadri della Sapienza [figg. 21, 27], hanno consentito allo studioso di riconoscere nella prima produzione dell'Imparato componenti culturali derivanti dalla pittura di Giovan Bernardo Lama e di Silvestro Buono. Contemporaneamente Carmela Vargas, nel collocare la formazione dell'artista "nell'ambito pittorico Buono-Lama", ha precisato efficacemente che tale contesto aveva comportato per gli sviluppi più antichi dell'Imparato un legame "con la cultura fiamminga romana fin dagli anni '30-'40 del secolo".¹⁶⁹

Più di recente, la diversità esistente fra i dipinti del primo periodo identificati dal Leone de Castris e quelli certi dell'artista, successivi al 1590, ha indotto Francesco Abbate a considerare queste opere un "insieme" eterogeneo "tanto per stile che per qualità"; pertanto tali lavori sarebbero da ascrivere ad un'altra personalità.¹⁷⁰ Come avremo modo di constatare in seguito, è innegabile che le pale di Santa Maria della Sapienza e di Santa Patrizia appartengano allo stesso autore della *Circoncisione* di Nola e dei documentati scomparti minori del soffitto di Santa Maria Donnaromita. Si tratta di opere dalle quali emerge in modo coerente l'evolversi di un artista che, muovendo dagli insegnamenti del Lama e dai contatti con la pittura fiamminga affermatasi a Napoli durante i decenni centrali del Cinquecento, si sarebbe accostato molto presto a Teodoro d'Errico, per poi approdare intorno al 1590 ad un linguaggio estroso e sofisticato, nato dalle "divagazioni" e dalle "variazioni coloristiche baroccesche" (R. Longhi).

Lo studio del periodo iniziale di Girolamo Imperato non può prescindere, a mio avviso, da un'adeguata considerazione della complessa personalità di Giovan Bernardo Lama, un maestro piuttosto celebre ai suoi tempi, la cui bottega nel corso della seconda metà del secolo dovette essere frequentata da un buon numero di pittori (Buono, Imperato, Giovann'Angelo D'Amato, Pompeo Landolfo, il modesto Aniello Laudisiello). Ben noti sono gli elogi tributati all'artista da poeti e letterati contemporanei come Bartolomeo Maranta, Ascanio Persio, Giulio Cesare Capaccio, Giovan Battista Rinaldi, Giovan Domenico Bevilacqua, Paolo Pacelli, Giovan Battista del Tufo, tutti d'accordo nell'esaltarne l'opera pittorica, in special modo le sue doti di ritrattista ma anche le competenze di intagliatore in rame, miniatore, orafo, scultore in creta e in stucco. Non va trascurato, inoltre, che il pittore compare finanche nel *Candelaio* di Giordano Bruno a discutere con Bonifacio degli "dei gentili" e a teorizzare "con ironia sul concetto di realismo nell'arte di ritrarre".¹⁷¹

Dalle fonti e dai documenti noti sembrerebbe filtrare un dato storico inequivocabile, quello di un autentico protagonismo di Giovan Bernardo nella capitale del Viceregno, solo in parte scalfito dalle presenze di Marco Pino, suo autentico rivale,¹⁷² e dell'affollata colonia di pittori fiamminghi costituitasi dopo il 1570. L'artista riuscì a conquistare il favore dell'alta aristocrazia napoletana e

¹⁶⁸ P. Leone de Castris, in *Il patrimonio artistico del Banco di Napoli*, cit., pp. 12-14; Idem, in *La quadreria dei Gerolamini*, cit., p. 154; Idem, *La pittura del Cinquecento nell'Italia meridionale*, cit., pp. 472-498, 514 nota 31, 741-742; Idem, in *Opere d'arte nel Palazzo Arcivescovile di Napoli*, cit., p. 52; Idem, *Pittura del Cinquecento a Napoli, 1573-1606*, cit., pp. 141-142; Idem, *La pittura del Cinquecento in Storia e civiltà della Campania*, cit., pp. 224-226; Idem, *Pittura del Cinquecento a Napoli. 1540-1573*, cit., p. 246.

¹⁶⁹ C. Vargas, *Inediti di Cardisco, Negroni, Ierace e Imperato*, cit., pp. 74-75.

¹⁷⁰ F. Abbate, *Storia dell'arte nell'Italia meridionale. Il Cinquecento*, cit., p. 217.

¹⁷¹ Sulla fortuna del Lama cfr. A. Borzelli, *Intorno al pittore napoletano del Cinquecento Gian Bernardo Lama*, Napoli 1939; A. Zezza, *Giovan Bernardo Lama: ipotesi per un percorso*, in «Bollettino d'Arte», LXXVI, 70, 1991, pp. 1, 20 nota 1, ma soprattutto P. Leone de Castris, *Pittura del Cinquecento a Napoli. 1540-1573*, cit., pp. 241-244, dal quale ho ripreso le citazioni. Sulle comparse del "pittore" "Giovan Bernardo" nel *Candelaio* cfr. P. Sabbatino, *Giordano Bruno e la "mutazione" del Rinascimento*, Firenze 1993, pp. 57, 67.

¹⁷² Giulio Cesare Capaccio ci informa di un vero e proprio scontro verificatosi nell'ambiente partenopeo tra la "pittura più vaga" e il "colorir delicato" di Giovan Bernardo Lama e il "chiaroscuro con certa forza ancor che alle volte ruvida" di Marco Pino. Cfr. G. C. Capaccio, *Il Secretario*, Roma 1589, ed. cons. Venezia 1607 (in questa Quinta Editione accresciuto et emendato), p. 251; Idem, *Il Forastiero*, cit., p. 4. Sul problema cfr. P. Leone de Castris, *Pittura del Cinquecento a Napoli. 1573-1606*, cit., p. 21; Idem, *Pittura del Cinquecento a Napoli. 1540-1573*, cit., p. 241.

dei grandi monasteri cittadini ad essa collegati, come denotano ancora oggi i capoaltari delle chiese monastiche della Sapienza, di San Gregorio Armeno, del Gesù delle Monache, e le pale d'altare di Donnaromita e Santa Patrizia.¹⁷³

Nel gennaio del 1567 risulta documentato a bottega da Giovan Bernardo Lama il “nipote” Silvestro Buono, un artista che secondo il Bologna precede il Lama nel “tempo e nella qualità”, la cui produzione assunse in Italia meridionale il “risalto di un vero e proprio fenomeno romanistico”.¹⁷⁴ Recenti ritrovamenti documentari vorrebbero Silvestro nato intorno al 1551, data coincidente con quella letta dagli studiosi nella *Pietà* della chiesa di Santa Maria delle Grazie di Avellino, per lungo tempo considerata espressione dell'attività giovanile del pittore.¹⁷⁵ La scoperta ha comportato la datazione agli ultimi tre decenni del secolo dei dipinti conosciuti dell'artista.¹⁷⁶

Buono e Lama sin dall'ottavo decennio dovettero costituire una bottega comune, favorita dal legame di parentela,¹⁷⁷ lo confermano alcuni documenti in cui i due appaiono associati, e soprattutto una serie di pale d'altare eseguite in collaborazione, dopo il 1580. Tra queste possiamo rammentare l'*Annunciazione* della chiesa dell'Annunziata a Sant'Agnello (Na) (1582), la *Madonna del Rosario* di Santa Patrizia a Napoli (1589-91) (oggi in deposito nella basilica di Santa Maria del Buonconsiglio a Capodimonte) e la notevole *Incoronazione della Vergine* dell'altare maggiore nella Collegiata di Solofra (1594).¹⁷⁸

Dalle opere più antiche del Buono affiorano sensibili affinità con quanto l'Imparato dipinse nel corso degli anni settanta, in particolare l'attenzione riservata ad una pittura fortemente permeata da componenti fiamminghe. Questo stesso indirizzo fu senz'altro condiviso dal capobottega, Giovan Bernardo Lama, per il quale il Bologna non mancò di evidenziare tangenze con il manierismo nordico di Maarten van Heemskerck, di Michiel Coxie, di Jan Metsijs e di Lambert

¹⁷³ Per l'attività del Lama cfr. A. Zezza, *Giovan Bernardo Lama*, cit., pp. 1-30; P. Leone de Castris, *Pittura del Cinquecento a Napoli. 1540-1573*, cit., pp. 250-260, 278-280 note 37-68 con bibliografia precedente.

¹⁷⁴ F. Bologna, *Roviale Spagnuolo*, cit., pp. 71, 72 nota 23. Il documento del 1567 che attesta la presenza di Silvestro Buono nella bottega del Lama è stato pubblicato da P. Leone de Castris, *Pittura del Cinquecento a Napoli. 1540-1573*, cit., pp. 246, 327, 332.

¹⁷⁵ R. Causa, *III Mostra di restauri*, catalogo della mostra (Napoli 1953-54), Napoli 1953, pp. 12-13; F. Bologna, *Roviale Spagnuolo*, cit., p. 70; G. Previtali, *La pittura del Cinquecento a Napoli*, cit., p. 35; V. De Martini, *Inediti cinquecenteschi in Irpinia*, in «Bollettino d'Arte», LXX, 29, 1985, pp. 101-104; N. Barbone Pugliese, *Due tavole di Silvestro Buono a Brienza*, in «Napoli Nobilissima», XXIV (n. s.), 1985, p. 96; P. Leone de Castris, *La pittura del Cinquecento nell'Italia meridionale*, cit., pp. 491, 658; R. Naldi, *Un 'San Giacomo Maggiore', ed altro, per Silvestro Buono*, in «Prospettiva», 57-60, 1989-1990, *Scritti in ricordo di Giovanni Previtali*, II, pp. 50, 52; P. Leone de Castris, *Pittura del Cinquecento a Napoli. 1540-1573*, cit., pp. 246, 276 nota 12, riproduzione a p. 242.

¹⁷⁶ Spetta ad Andrea Zezza il ritrovamento del succitato documento: cfr. A. Zezza, *La data della Pietà dei cappuccini di Avellino e un riesame della cronologia di Silvestro Buono*, relazione letta alla giornata di studi *Gli anni napoletani di Giovanni Previtali*, (Napoli, Università degli Studi Federico II, febbraio 1999), in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», s. IV, quad. 1-2, 2000, pp. 191-199. Lo studioso ha dimostrato che la data 1551 del dipinto irpino è frutto di un rifacimento di restauro; non convince però il tentativo di avanzarne la datazione agli inizi dell'ultimo decennio del secolo (“in prossimità o in coincidenza col 1591”, p. 196). Le somiglianze della pala con opere più antiche, quali il *Compianto* di Capodimonte [fig. 9] o la *Pietà* di Brienza (1571-73 ca.) [fig. 14], impongono un arretramento della sua esecuzione ad almeno un decennio prima. Potrebbe essere orientativa a tal proposito la circostanza storica della fondazione del convento di Avellino (non trascurata dallo Zezza, pp. 195, 199 nota 18), avvenuta fra il 1580 e il 1584 (A. Massaro, *I cappuccini in Avellino*, Napoli 1980, pp. 11-12).

¹⁷⁷ L'artista, come emerge da alcune fonti seicentesche, era “nipote” del Lama. Andrea Zezza ha precisato che Buono sposò la figlia di una sorella di Giovan Bernardo (cfr. A. Zezza, in B. De Dominicis, *Vite de' pittori*, cit., p. 854).

¹⁷⁸ Per i documenti e le opere in questione rimando a P. Leone de Castris, *Pittura del Cinquecento a Napoli. 1540-1573*, cit., pp. 241-281, 327, 332-334; A. Zezza, *La data della Pietà di Avellino*, cit., pp. 191-200. Ai documenti conosciuti relativi a Silvestro Buono ne aggiungo uno del 23 febbraio 1586: in tale data il pittore Giovan Tommaso de Fusco ricevette 10 ducati dai governatori degli Incurabili di Santa Maria del Popolo, per “l'opera” che stava realizzando “nella Casa Santa da sottoporre a giudizio di Silvestro Buono” (Archivio di Stato di Napoli, Banchieri Antichi, d'ora in avanti ASN, BA, Banco Incurabili, 86).

Lombard.¹⁷⁹ Pier Luigi Leone de Castris ha sottolineato l'importanza rappresentata dal soggiorno meridionale di artisti fiamminghi per la maturazione del linguaggio di Silvestro Buono, da quello probabile nel 1535 di Jan Vermeyen, incaricato di documentare con disegni, e poi con arazzi, la vittoria di Tunisi dell'imperatore Carlo V, a quello certo di Jan Stephan van Calcar, ricordato persino dal Vasari che ebbe modo di conoscerlo durante il suo soggiorno a Napoli, città in cui il fiammingo si spense precocemente.¹⁸⁰ Lo studioso ha ipotizzato ragionevolmente che proprio la pittura del Calcar - "campione d'un flandro-romanismo d'impeccabile rigore descrittivo e di tangibile eleganza cromatica" - dovette essere decisiva per la formazione di Silvestro Buono.¹⁸¹ Poco rimane della produzione dei pittori d'oltralpe di stanza a Napoli tra il quinto e il settimo decennio del Cinquecento, a causa della dispersione delle opere o per la distruzione della gran parte dei contesti in cui operarono. Esistono tuttavia alcune tracce che documentano l'attività nella capitale del Vicereame di artisti poco noti come Paul Schephers, autore fra il 1566 e il 1572 degli affreschi della cupola dei Santi Severino e Sossio, di Enrico de Enrico (Hendrick van der Broeck), a cui furono pagati nel 1568 le decorazioni della cappella Giordano, probabilmente realizzate in collaborazione con Giovann'Angelo Criscuolo, nello stesso edificio sacro.¹⁸² I documenti restituiscono diversi nomi di pittori provenienti dalle Fiandre ai quali non è stato ancora possibile collegare nessun dipinto; si pensi al misterioso Sebastiano Auser di Anversa, attivo in città negli anni quaranta, o ancora, ma in una fase decisamente più avanzata, a Guglielmo Prevost (o Provost) che vi appare documentato dal 1572.¹⁸³ Alcuni di questi artisti dovettero stabilire contatti significativi con Giovan Bernardo Lama: la conferma proviene oltre che dalle evidenze stilistiche delle sue opere e di quelle dei napoletani formati presso di lui (Buono, Imparato), anche dalle testimonianze d'archivio. Sappiamo ad esempio che proprio negli anni in cui l'Imparato verosimilmente frequentava la sua bottega, Enrico di Malines (Hendrick van der Broeck) si impegnava nel gennaio del 1567 con Maria di Capua, monaca di San Gaudioso

¹⁷⁹ È merito del Bologna l'aver colto nella formazione del Lama anche gli agganci con "i postumi della cultura romana del 1540, attraverso le opere più avanzate di Leonardo da Pistoia": F. Bologna, *Roviale Spagnuolo*, cit., p. 70 nota 23, lettura in seguito confermata e approfondita da P. Leone de Castris, *Pittura del Cinquecento a Napoli. 1540-1573*, cit., p. 250, che ha evidenziato nella sua pittura legami col Vasari, con i "modi... robusti e lacrimevoli" introdotti in Italia meridionale dallo spagnolo Luis de Vargas, sottolineandone il possibile apporto derivato dall'apprendistato col padre, Matteo Lama, collaboratore del De Mio (su questi aspetti vedi pure A. Zezza, *Giovan Bernardo Lama*, cit., pp. 3-6).

¹⁸⁰ P. Leone de Castris, *Pittura del Cinquecento a Napoli. 1540-1573*, cit., pp. 168-172, 244-246. Su Jan Cornelisz Vermeyen cfr. N. Dacos in *Fiamminghi a Roma. 1508-1608. Artisti dei Paesi Bassi e del Principato di Liegi a Roma durante il Rinascimento*, catalogo della mostra (Bruxelles - Roma 1995), a cura di N. Dacos e B. W. Meijer, Milano 1995, pp. 305-306; su Jan Stephan van Calcar vedi J. Habert, in *Le Siècle de Titien*, catalogo della mostra (Paris 1993), Paris 1993, pp. 537-538; Idem, *Calcar au Louvre*, in *Hommage à Michel Laclotte. Études sur la peinture du Moyen Âge et de la Renaissance*, Milano-Paris 1994, pp. 357-73; N. Dacos, *Jan Stephan van Calcar en Italie: Rome, Florence, Venise, Naples*, in *Napoli, l'Europa. Ricerche di Storia dell'Arte in onore di Ferdinando Bologna*, a cura di F. Abbate e F. Sricchia Santoro, Roma 1995, pp. 145-148.

¹⁸¹ P. Leone de Castris, *Pittura del Cinquecento a Napoli. 1540-1573*, cit., pp. 168-172, 244-246. Accanto alle indubbie componenti nordiche, rilevate da tutta la critica, sono state evidenziate nella pittura di Buono tangenze con la cultura toscana di un Vasari da P. Leone de Castris, *Pittura del Cinquecento a Napoli. 1540-1573*, cit., p. 244. Sugli aspetti toscani insistono, forse eccessivamente, con confronti estesi al Bronzino, all'Allori e al Salviati G. Previtali, *La pittura del Cinquecento a Napoli*, cit., pp. 69, 76; R. Naldi, *Un 'San Giacomo Maggiore'*, cit., p. 52; A. Zezza, *La data della Pietà dei Cappuccini*, cit., pp. 193-194.

¹⁸² P. Leone de Castris, *Pittura del Cinquecento a Napoli. 1540-1573*, cit., pp. 172-176, 184 note 67-70, 284. Il riconoscimento degli affreschi dei Santi Severino al van der Broeck è accolto con cautela da A. Zezza, *Marco Pino*, cit., pp. 237, 254 nota 39.

¹⁸³ P. Leone de Castris, *Pittura del Cinquecento a Napoli. 1540-1573*, cit., p. 168; Idem, *Pittura del Cinquecento a Napoli. 1573-1606*, cit., pp. 31, 75 nota 11, con riferimenti bibliografici. Sul Provost cfr. i nuovi documenti resi noti da S. De Mieri, *Aggiunte a Francesco Curia (ed alcune osservazioni su una recente monografia)*, in «Confronto», 3-4, 2004, pp. 176-177, nota 49. Più in generale sulla presenza dei fiamminghi in Italia meridionale C. Vargas, *Teodoro d'Errico*, cit., passim; Eadem, *Cornelis Smet tra i "Paesani" fiamminghi*, «Mélanges de l'École Française de Rome», 103, 2, 1991, pp. 629-680; P. Leone de Castris, *Su Aert Mijntens e la colonia dei pittori fiamminghi a Napoli*, «Prospettiva», 93-94, 1999, *Omaggio a Fiorella Sricchia Santoro*, II, pp. 69-78.

in Napoli, a “sequitare lo friso et ornamento” che era stato “principiato da messer Giovan Bernardo Lamo pittore”, e a realizzare “a sicco” alcune storie cristologiche sulle pareti della chiesa;¹⁸⁴ nel 1577 Cornelis Smet dipinse una perduta *Madonna del Rosario* per la confraternita omonima di Auletta (Sa), sottoposta al giudizio del Lama e di Marco Pino;¹⁸⁵ nel 1581 Silvestro Buono cedette a Wenzel Coberghe, documentato a Napoli per la prima volta nel 1580 nella bottega di Smet, la realizzazione di una *Madonna del Rosario* destinata ad una località non conosciuta.¹⁸⁶ Questa sorta di osmosi fra la bottega del Lama e gli artisti discesi dalle Fiandre incise profondamente sulla formazione dell’Imparato, al punto che la sua prima produzione, come vedremo, poco si discosta dal sapore nordico delle opere eseguite dal compagno Silvestro Buono.

2. L’ASSUNZIONE DI MARIA DELLA CHIESA DI SAN PIETRO IN VINCULIS A NAPOLI (1571)

Il De Dominicis narra della collaborazione tra “Silvestro Bruno” (Buono)¹⁸⁷ e Francesco Imparato, ovvero Girolamo, nell’*Assunta* della chiesa di San Pietro in Vincoli [fig. 1], oggi conservata nell’istituendo museo diocesano di Napoli in Santa Maria Donnaregina. L’episodio, ripreso dal manoscritto di Massimo Stanzione, è riportato una prima volta nelle notizie su Francesco Imparato: “Intanto occorse che, dovendo partir da Napoli Silvestro, detto il Bruno, per fare un’opera a fresco, e non avendo tempo di finir l’Assunta che faceva per una cappella di San Pietro in Vincoli, perciocché un signore seco lo conducea, lasciò la commissione a Francesco di finirla, e così egli diede compimento a quell’opera che ben si distingue per la forza de’ suoi colori”;¹⁸⁸ poi nella *Vita di Silvestro Bruno* dove, all’inizio di un elenco delle “opere di Silvestro, che son tenute in più stima” diffusamente descrive “la tavola che si vede esposta nella Chiesa di San Pietro in Vincoli presso seggio di Porto, e propriamente nella prima cappella entrando in chiesa a man diritta, ove vedesi dipinta l’Assunzione della Beata Vergine, con gli apostoli intorno al suo sepolcro, quella bellissima, nella gloria dei celesti spiriti che la sollevano al Cielo, e questi nobilissimamente situati, con belle posture e con arie di volti che spirano divozione ed ammirazione ne’ circostanti. Dice il citato cavalier Massimo che, mentre Silvestro era quasi nel fine di quest’opera, gli convenne partire con un signore per la Calabria, che alcuni vogliono fosse

¹⁸⁴ G. Filangieri, *Documenti*, cit., IV, pp. 477-480. Il contratto notarile (rogato da Aniello della Porta) descrive in dettaglio l’iconografia degli affreschi realizzati da Enrico di Malines: “la prima historia sia del Battesimo de Christo [...] allo quatro seguente quando Cristo fu tentato nel deserto [...] Il terzo quatro che seguita quando Christo entrò in Hierusalem sopra l’asino [...] et allo quarto quatro che seguita in decta banna sinistra l’historia della Cena de Christo con l’Apostoli [...] Et allo primo quatro della banna destra quando s’entra in decta ecclesia sia l’historia quando Pilato si lavò le mani de Christo [...] lo secondo quatro che seguita quando inchiodaro Christo in croce [...] lo terzo quatro che seguita [...] l’historia del Giuditio universale” (cito dalla trascrizione del Filangieri). Sul documento vedi anche P. Leone de Castris, *Pittura del Cinquecento a Napoli. 1540-1573*, cit., pp. 172, 259, 332.

¹⁸⁵ Il documento, trovato da G. Filangieri (*Documenti*, cit., VI, p. 450), è interamente trascritto in C. Vargas, *Cornelis Smet*, cit., pp. 659-660; cfr. pure P. Leone de Castris, *Pittura del Cinquecento a Napoli. 1573-1606*, cit., pp. 31, 336; Idem, *Pittura del Cinquecento a Napoli. 1540-1573*, cit., p. 332. Ai documenti noti su Smet aggiungo una polizza del 15 marzo 1585: “Alla Signora Lucretia della Tolfa ducati trenta e per lei a mastro Cornelio Smet pittore dissero ce li paga in parte de ducati 90 per lo prezzo d’una cona che detto magnifico Cornelio in questo di li ha promesso fare et consignare per tutto lo mese di giugno prossimo venturo [...]” (ASN, BA, Grimaldi, 168).

¹⁸⁶ P. K. Ioannu, *Documenti inediti sulle arti a Napoli tra Cinque e Seicento*, in «Ricerche sul ’600 napoletano». *Saggi e documenti 2001*, Napoli 2002, p. 38. In generale sul rapporto esistente tra la bottega del Lama e i fiamminghi cfr. C. Vargas, *Cornelis Smet*, cit., pp. 635-636, 651-652.

¹⁸⁷ Sul problema della confusione dei nomi Silvestro Buono e “Silvestro Morvillo detto il Bruno” operata dal biografo rimando a F. Sricchia Santoro e A. Zezza, in B. De Dominicis, *Vite de’ pittori*, cit., pp. 374-375, 854.

¹⁸⁸ Ivi, p. 710. L’episodio è ribadito a p. 711, dove più sinteticamente ricorda “le belle teste che [Francesco] fece all’Assunta di Silvestro il Bruno, che la lasciò imperfetta, dovendo andar fuori”.

il marchese di Fuscaldo signor di Paola, laonde, *dovendo dare l'ultima mano a due degli apostoli mentovati*, gli raccomandò alla diligenza, e virtù di Francesco Imparato, celebre pittore e suo grande amico, che li compì con tutta perfezione e bellezza, *facendovi esquisitamente le teste, non terminate da quello, così somiglianti a quella maniera che non dà luogo all'occhio di ricercare la diversità dello stile* [corsivo mio], per la qual cosa ne venne lodato dal suddetto cavaliere, come nella memoria di lui sta registrato. In questa tavola volle Silvestro che vi fosse notato l'anno che la dipinse, che fu nel 1571".¹⁸⁹

Quanto sostenuto dal De Dominicis a proposito del dipinto di San Pietro in Vinculis fu accolto costantemente dagli scrittori sette-ottocenteschi¹⁹⁰ fino ad approdare agli studi del Previtali, che vi scorgeva una "impostazione compositiva e caratteri grafici propri della corrente Buono-Lama combinati con una maniera di panneggiare alla Imperato".¹⁹¹ In seguito, il Leone de Castris vi ha colto - accanto al "realismo devoto" di Silvestro Buono nella Vergine, negli angeli e in alcuni apostoli - una "più pungente e sommaria sottolineatura espressiva" nelle figure dei santi "che potrebbe essere davvero ascrivibile al giovane Imparato".¹⁹²

È difficile stabilire quanto l'aneddoto dedominiciano possa essere fondato, tuttavia non appare privo di una qualche veridicità, dal momento che, nella zona inferiore della tavola, si individuano realmente i modi di un diverso pittore. Il modellato sodo e la tornitura delle forme del gruppo della Vergine e degli angeli [fig. 2], la struttura disegnativa, la conformazione geometrica delle ampie e metalliche falde dei panneggi dell'intera composizione, il modo di illuminarne le creste, appaiono confrontabili con opere di poco successive di Silvestro come la *Madonna del Rosario* di Massalubrense (1574) [fig. 5], la *Vergine col Bambino e i due santi Giovanni* nel Duomo di Sorrento (1575) [fig. 6] e persino con la più tarda *Madonna del Rosario* di Taurano [fig. 7], in cui si osservano angeli dalle simili vesti svolazzanti.¹⁹³ In basso invece, accanto all'intensità ritrattistica del giovane che fissa l'osservatore a sinistra e al vecchio apostolo barbuto che lo precede [fig. 4] (simile al San Bonaventura del *Compianto* di Capodimonte, [fig. 9]),¹⁹⁴ tipici del Buono, compaiono negli altri santi tipologie dall'espressività più accentuata, teste dal modellato più asciutto, dovute ad un altro artista, fortemente legato alla maniera del Lama. Tornano in mente profili di figure altrettanto espressive dipinte da quest'ultimo in pale d'altare databili tra il settimo e l'ottavo decennio, come l'*Andata al Calvario* della Congrega della Disciplina della Croce, oggi esposta a Capodimonte, ma soprattutto la *Disputa di Gesù nel tempio* di Santa Maria della Sapienza e la *Deposizione* di San Giacomo degli Spagnoli¹⁹⁵ [fig. 8]. Anche l'affollamento dei personaggi nello spazio, troppo

¹⁸⁹ B. De Dominicis, *Vite de' pittori*, cit., pp. 857-858.

¹⁹⁰ L'opera non risulta mai menzionata nelle fonti seicentesche. Dopo la pubblicazione delle *Vite* il riferimento dell'*Assunta* a Silvestro Buono e a Francesco Imparato comparve in O. Giannone, *Giunte sulle Vite de' pittori napoletani*, cit., pp. 54-55; L. D'Aflitto, *Guida per i curiosi*, cit., p. 18; L. Catalani, *Le chiese di Napoli*, cit., II, p. 153; A. De Lauzières R. D'Ambra, *Descrizione della città di Napoli e delle sue vicinanze*, cit., p. 1164. A partire dal Chiarini, invece, la pala fu assegnata a Silvestro Buono e a Girolamo Imparato, G. B. Chiarini, *Aggiunzioni alle Notizie del Bello*, cit., p. 1296; G. A. Galante, *Guida Sacra*, cit., p. 195; A. Venturi, *Storia dell'Arte Italiana*, cit., p. 743 nota 2.

¹⁹¹ Il Previtali non escludeva che l'intervento di Francesco Imparato, ricordato dal De Dominicis, potesse essere interpretato come una "ridipintura modernizzante, da parte dell'Imperato maturo, di un dipinto più antico". Cfr. G. Previtali, *La pittura del Cinquecento a Napoli*, cit., p. 143 nota 60.

¹⁹² P. Leone de Castris, *Pittura del Cinquecento a Napoli. 1540-1573*, cit., pp. 246, 277 nota 25. Si veda inoltre quanto riportato dallo stesso autore in *La pittura del Cinquecento nell'Italia meridionale*, cit., pp. 491, 658 e in *Pittura del Cinquecento a Napoli. 1573-1606*, cit., pp. 21, 23, 141. La collaborazione fra Buono e Imparato per il dipinto di San Pietro in Vinculis è accolta anche da C. Vargas, *Inediti di Cardisco, Negroni, Ierace e Imparato*, cit., pp. 74, 79 nota 51.

¹⁹³ Su questi dipinti si veda P. Leone de Castris, *La pittura del Cinquecento a Napoli. 1543-1573*, cit., pp. 246-247; A. Zezza, *La data della Pietà dei cappuccini*, cit., p. 193.

¹⁹⁴ Questo confronto è avanzato già in P. Leone de Castris, *Pittura del Cinquecento a Napoli. 1540-1573*, cit., p. 246, fig. a p. 245.

¹⁹⁵ Per i dipinti citati si veda A. Zezza, *Giovan Bernardo Lama*, cit., pp. 3-4, 6, e P. Leone de Castris, *Pittura del Cinquecento a Napoli. 1540-1573*, cit., p. 250.

angusto e costipato, quasi un “incastrato di pezzi prefabbricati”,¹⁹⁶ ricorda sensibilmente prodotti devozionali di Giovan Bernardo, come la già citata *Deposizione* di San Giacomo degli Spagnoli [fig. 8]. Il paesaggio “romanista” retrostante [fig. 4], cosparso di rovine antiche, ricorre sovente sia in opere del Lama che di Silvestro Buono, basti pensare al *Compianto* della chiesa dei Santi Andrea e Marco a Capuana, una tavola così intrisa di umori nordici che si direbbe dipinta da un fiammingo *tout-court*;¹⁹⁷ mentre il motivo della collina con la fortezza, in alto a destra, si rivede variato sullo sfondo della maestosa *Pietà* di Capodimonte [fig. 9]. Insieme al “realismo devoto” e alla “preziosità di superfici e materiali”, già caratteristici del Buono, nella pala di San Pietro in Vinculis si scorge dunque la compresenza di una diversa mano. Non è facile stabilire se si tratti realmente di una collaborazione del collega Girolamo Imperato. La difficoltà risiede nella constatazione che il passaggio tra questi suoi probabili interventi (le teste di alcuni apostoli) e le opere certe, eseguite nel corso degli anni settanta, non risulta affatto piano. Con estrema cautela si potrebbe soltanto osservare che una certa durezza e incisività nella resa dei volti di alcuni santi [fig. 3], il modo sommario di dipingere dettagli anatomici come le mani (si veda ad esempio l’apostolo collocato in primo piano a destra [fig. 1]) potrebbero trovare un qualche riscontro nella Vergine della *Pietà* di Termini [fig. 10], forse il dipinto più antico dell’Imparato, eseguito con ogni probabilità verso la metà dell’ottavo decennio.

Come si è detto, sia il Previtali che il Leone de Castris nel riprendere il parere del De Dominici, anche se in maniera distinta, hanno parlato della tavola napoletana come di un’opera di collaborazione fra Buono e Imperato.¹⁹⁸ Non potrà essere trascurato però che il biografo, di fronte all’arduo quesito filologico posto dalla pala, limitò fortemente l’intervento del secondo pittore, specificando che esso comportò soltanto il completamento di due teste di apostoli (“dovendo dare l’ultima mano a due degli appostoli”), finendo per riconoscerci un carattere tutto sommato unitario (“facendovi... le teste, così somiglianti a quella maniera, che non dà luogo all’occhio di ricercare la diversità dello stile”) che va sostanzialmente confermato. L’*Assunta* di San Pietro in Vinculis sembrerebbe essere stata realizzata dal Buono a stretto contatto col Lama, in un momento in cui non aveva ancora raggiunto una sua autonomia dal maestro. Sul pittore che collaborò con lui nel dipingere le teste di alcuni apostoli preferisco lasciare il problema aperto, in attesa che l’identificazione di opere imparatesche databili intorno al 1570 consenta di confermare o respingere il pur ghiotto suggerimento dedominiciano. Quanto riportato nelle *Vite* con insolita insistenza non sarà privo di significato: è evidente che Bernardo De Dominici, forse in base alla conoscenza delle opere antiche dell’artista (per esempio gli affreschi Poderico del 1573), dovette accorgersi che la formazione dell’Imparato era avvenuta a stretto contatto con Buono e Lama.

¹⁹⁶ La definizione, molto felice, fu utilizzata in relazione alla *Deposizione* di San Giacomo degli Spagnoli da G. Previtali, *La pittura del Cinquecento a Napoli*, cit., p. 72.

¹⁹⁷ L’opera è attribuita a Silvestro Buono dal Leone de Castris, *Pittura del Cinquecento a Napoli. 1540-1573*, cit., p. 246; si veda anche A. Zezza, *La data della Pietà dei cappuccini*, cit., p. 196.

¹⁹⁸ Vedi *supra*.

3. I DISTRUTTI AFFRESCHI DELLA CASA NAPOLETANA DEI PODERICO (1573)

Non sono state finora rintracciate opere imparatesche databili all'inizio dell'ottavo decennio; che gli esordi dell'artista si collochino intorno alla data del dipinto di San Pietro in Vinculis (1571) è confermato da due pagamenti del maggio 1573, ricevuti dall'Imparato da Ottavio Poderico "in conto della pittura" realizzata "nella loggia del giardino" della sua "casa" a Napoli.¹⁹⁹ Presumibilmente il giovane pittore aveva già dato buona prova di sé per poter essere chiamato a dipingere nella residenza di un'importante famiglia partenopea: i Poderico, infatti, appartenevano al seggio di Montagna ed erano considerati tra le casate più aristocratiche della città, facendo risalire le proprie origini a Sant'Agnello (VI secolo), uno degli antichi protettori di Napoli, i cui resti si veneravano nella chiesa a lui dedicata sulla collina di Caponapoli.²⁰⁰ Ottavio e Antonio Poderico, figli di Giovan Antonio e Lucrezia di Montefalcione, avevano ereditato dalla madre la Baronìa di Montefalcione, per secoli appartenuta all'omonima famiglia di origine normanna.²⁰¹ La dimora era ubicata nei pressi del monastero di San Gregorio Armeno: ciò si arguisce da alcuni documenti pubblicati da Franco Strazzullo, dai quali ricaviamo che i due fratelli, dopo una lite con le monache benedettine per le spese dell'ampliamento del vico della Campana, situato alle spalle della chiesa, il 7 settembre del 1582 giunsero ad un compromesso con la badessa Beatrice Carafa, impegnandosi a "far serrare di calce, pietre e pozzulana tutte le finestre del suppinno seu guardaroba della casa [...] quanto tiene tutta la grandezza del muro, ita che così serrate e fabbricate debbiano stare perpetuamente e da esso in nessun modo e tempo si possa havere aspetto dalla banda del monastero" e promettendo di contribuire per la loro parte all'"ampliacione [...] della strada".²⁰²

Sin dalla prima metà del Cinquecento Napoli fu interessata da una considerevole espansione dell'edilizia civile, favorita soprattutto dal trasferimento in città di molte famiglie nobili regnicole che, pur possedendo estesi feudi nelle province, garantivano così la propria presenza nella capitale, sede di un potere sempre più centralizzato, in modo da non destare alcun sospetto nei nuovi regnanti spagnoli. Lo stato di "latente anarchia" insito nella feudalità meridionale aveva infatti cagionato non poche difficoltà alla dinastia aragonese (basti ricordare le congiure dei baroni nella seconda metà del XV secolo); i tempi nuovi esigevano che i feudatari vivessero stabilmente in città, "facendo corona al vicere".²⁰³ Accanto alle nuove costruzioni molti furono gli antichi edifici che, come quello appartenuto ai Poderico, nel già congestionato centro cittadino, stretto nella morsa delle dilaganti strutture conventuali, vennero ampliati e adeguati alle rinnovate esigenze.²⁰⁴

I Poderico sopraelevarono un palazzo più antico e commissionarono una serie di interventi decorativi per gli ambienti interni e per la loggia che affacciava sul giardino ornato da fontane: lo si apprende da una serie di inedite polizze di banco da me rintracciate. Tra la primavera e l'estate del 1573 Ottavio Poderico effettuò diversi pagamenti presso il Banco Ravaschieri e Spinola a favore di Giovan Battista Passaro "fabricatore", di Francesco Gagliardo per le "pietre della

¹⁹⁹ Cfr. *Regesto documentario*, docc. nn. 2 e 3.

²⁰⁰ Sulla famiglia Poderico cfr. S. Mazzella, *Descrittione del Regno di Napoli*, Napoli 1597, ed. cons. Napoli 1601, p. 667; C. De Lellis, *Discorsi delle famiglie nobili del Regno di Napoli*, Napoli 1671, III, pp. 135-146; B. Candida Gonzaga, *Memorie delle famiglie nobili delle province meridionali d'Italia*, Napoli 1883, VI, p. 142. Sulla discendenza dei Poderico da Sant'Agnello cfr. R. Naldi, *Nati da santi. Una nota su idea di nobiltà e arti figurative a Napoli nel primo Cinquecento*, in «Ricerche di Storia dell'arte», 53, 1994, pp. 9-10.

²⁰¹ C. De Lellis, *Discorsi delle famiglie*, cit., p. 144; B. Aldimari, *Memorie storiche di diverse famiglie nobili, così napoletane come forastiere*, Napoli 1691, pp. 109-110; G. Campanile, *Notizie di nobiltà*, cit., pp. 152, 348, 364.

²⁰² F. Strazzullo, *Edilizia e urbanistica a Napoli dal '500 al '700*, Napoli 1968, pp. 179-183.

²⁰³ G. Galasso, *Alla periferia dell'impero. Il Regno di Napoli nel periodo spagnolo (secoli XVI-XVII)*, Torino 1994, pp. 28-29.

²⁰⁴ Ivi, pp. 129-130, 140, 161-168. Sul fenomeno del trasferimento a Napoli delle famiglie feudali e in generale sulle peculiarità dei palazzi nobiliari del tempo cfr. G. Labrot, *Palazzi napoletani. Storie di nobili e cortigiani 1520-1750*, Napoli 1993, pp. 34-36, 129-130, 140, 161-162, 166-168.

fabbrica”, di mastro Paolo Sagese per “pietre di Sorrento”, “piperni” e “lavoratura d’essi”.²⁰⁵ Un tal “mastro Andrea arigiolatore” e Bartolomeo Fiorentino “amatatore” eseguirono la pavimentazione delle stanze, della loggia e del giardino,²⁰⁶ mentre “mastro” Pietro Sales realizzò le fontane del giardino, per le quali il committente acquistò “canoli” dall’organista Giustino di Palma e “70 matoni [...] colorati de azurro bono” dal succitato “mastro Andrea arigiolatore”.²⁰⁷ La fabbrica fu interessata da importanti lavori di decorazione, come documentano i pagamenti versati a “mastro Giovan Domenico Sagese auropellaro [...] per tanti panni de coyro d’argento et oro et pelle rossa, hanno servito per la guarnitione della sala” e quelli riscossi dallo sconosciuto Battista Santillo, responsabile degli affreschi delle “camere”.²⁰⁸ Purtroppo la documentazione risulta incompleta, pertanto non è possibile precisare ulteriormente le caratteristiche di questi interventi. Non sappiamo, ad esempio, se l’Imparato partecipò anche all’affresatura degli ambienti interni o se si occupò solamente delle pitture della loggia.

Di questi affreschi, così come di tutti i cicli documentati per case e palazzi privati napoletani negli stessi anni, non rimane alcuna traccia:²⁰⁹ vennero distrutti nella prima metà del Settecento, come

²⁰⁵ Ottavio Poderico versò 11 ducati a Giovan Battista Passaro “fabricatore” il 17 aprile 1573 “per lo prezzo de 115 pesi di calce che ha comprate per la fabrica della casa sua” (ASN, BA, Ravaschieri e Spinola, 52); altri pagamenti in favore del Passaro, rispettivamente di 15 e 25 ducati, sono registrati nello stesso giornale copiapolizze il 18 aprile e il 7 maggio (Ravaschieri e Spinola, 52). Francesco Gagliardo “tagliamonte” ottenne 6 ducati il 7 maggio “per pietre della fabbrica” (Ravaschieri e Spinola, 52). Il 7 maggio Mastro Silvestro del Biondo “massese” venne pagato (15 ducati) genericamente “per le opere che ha fatto e ha da fare nelle case sue” (Ravaschieri e Spinola, 52). Il 9 maggio mastro Paolo Sagese ottenne ducati 29,3 per pietre di Sorrento, piperni e “lavoratura d’essi” (Ravaschieri e Spinola, 52). Sul Passaro, originario di Cava di dei Tirreni, e su Paolo Sagese cfr. G. Filangieri, *Documenti*, cit., VI, pp. 256, 403; per il napoletano Francesco Gagliardo G. Filangieri, *Documenti*, cit., V, p. 265.

²⁰⁶ I pagamenti furono effettuati sempre da Ottavio Poderico. Questi, il 18 aprile, versò 5 ducati a “mastro” Bartolomeo Fiorentino per “lo rigiolame che ha fatto et havrà da fare nelle camere delle sue case” (Ravaschieri e Spinola, 52); il 5 giugno 6,5 ducati a mastro Andrea “arigiolatore dissero sono per lo prezo di 600 regiole che li ha pintate con li mattoni” (Ravaschieri e Spinola, 53); il 30 giugno 9 ducati a Bartolomeo Fiorentino matonatore in conto delle opere de amatonata che have fate et have da fare con rigiole e senza in le case sue di Napoli e ducati 4 sono per lo prezzo de mille mattoni sottili che bisognano per amatonare lo giardino e la loggia delle sue case” (Ravaschieri e Spinola, 53); il 26 agosto 6 ducati a mastro Andrea carrogliatore in conto di 140 palmi di canaletti e di 70 matoni che li ha da fare colorati tutti de azurro bono, quali hanno a servire per la fontana che ha fatta in sua casa de Napoli et ha promesso l’uno e l’altro darceli fatti per li 5 del mese che entra” (Ravaschieri e Spinola, 53); il 4 settembre ducati 2,2 a Bartolomeo Fiorentino “arigiolatore” (Ravaschieri e Spinola, 53).

²⁰⁷ Il 2 giugno l’organista Giustino de Palma ebbe ducati 5,3 “per ultimo e final conto con lui de tutti li canoli... de piombo che li ha fati per la fontana che fa fare alla casa sua di Napoli” (Ravaschieri e Spinola, 53); il 15 giugno Pietro Sales ottenne 10 ducati “in conto del travaglio che ha preso et haurà da pigliare allo fare delle fontane che fa fare nel giardino delle case sue di Napoli” (Ravaschieri e Spinola, 53); il 24 agosto Pietro Sales ricevette 10 ducati come “final pagamento... per la fattura delle fontane fatte nel giardino delle sue case di Napoli” (Ravaschieri e Spinola, 53). Un altro pagamento significativo fu effettuato il 10 giugno per mastro Antonio de Gioya “ferraro” che ricevette 10 ducati “in conto del prezzo delle cancellate de ferro che have da fare alle fenestre che rispondeno al giardinello delle case sue di Napoli” (Ravaschieri e Spinola, 53). Per la polizza a favore di mastro Andrea “arigiolatore” vedi la nota precedente. Notizie su Giustino de Palma sono reperibili in G. Filangieri, *Documenti*, cit., VI, p. 240.

²⁰⁸ Il pagamento è di 6 ducati e risale al 3 giugno (Ravaschieri e Spinola, 53). Battista Santillo “pittore” ottenne 20 ducati da Ottavio Poderico il 16 maggio 1573 “a bon conto della pittura che ha fata e fa nella camera della casa sua (Ravaschieri e Spinola, 53). Altri pagamenti furono riscossi dallo stesso pittore nei mesi successivi: 23 giugno ducati 8 “in conto delle pitture che ha fate et havrà da fare nelle case sue di Napoli” (Ravaschieri e Spinola, 53); 20 luglio ducati 7,3 “in parte de l’opere fate in casa sua” (Ravaschieri e Spinola, 53); 8 agosto 6 ducati “in conto delle opere che ha fate et ha da fare nelle camere delle case sue di Napoli et tari 4 per tanto oro che ha comprato delli suoi per ponerlo in detta opra” (Ravaschieri e Spinola, 53); 21 agosto 15 ducati “a compimento e final pagamento de quanto dovea haver da lui de tutte le pitture fatte in sua casa de Napoli: per tutto il tempo passato insino al presente di, tal che del tutto resta quieto e sodisfatto” (Ravaschieri e Spinola, 53). Su Battista Santillo vedi appresso in questo stesso paragrafo.

²⁰⁹ Sulla perdita dei cicli ad affresco di destinazione privata si veda P. Leone de Castris, *Pittura del Cinquecento a Napoli. 1573-1606*, cit., passim; Idem, *Pittura del Cinquecento a Napoli. 1540-1573*, cit., passim;

conferma il De Dominici che ebbe modo di vedere le “varie storie, e favole dipinte” che Imparato “fece non so a chi signore” in “una stanza, con alcuni gabinetti[...] in un palagio nel vicolo detto degli Impiccati”, poco prima del suo rifacimento.²¹⁰ Il vico degli “Impiccati” o degli “mpisi”, nome settecentesco del vico Alessandrino, si trovava proprio alle spalle del convento di San Gregorio Armeno, dove, come si è detto, era situata la “casa” dei Poderico, e sfociava nell’attuale piazzetta Nilo;²¹¹ ne consegue che gli affreschi menzionati nelle *Vite* sono proprio quelli per i quali l’Imparato e Battista Santillo riscossero pagamenti tra la primavera e l’estate del 1573. Dalla preziosa menzione dedominiciana si deduce che Girolamo dovette essere responsabile almeno di una parte delle decorazioni interne del “palagio”.²¹² Nel percorso dell’artista il perduto ciclo di casa Poderico rivela diversi aspetti interessanti: si tratta dell’unica opera di destinazione privata, con soggetto profano, di cui si abbia notizia; costituisce il solo caso noto di decorazione ad affresco in tutta la sua carriera. Questa tecnica, poco praticata dai maestri napoletani, non era estranea alla bottega di Giovan Bernardo Lama, come dimostrano a tutt’oggi alcuni cicli riferibili a questo maestro e al nipote Silvestro Buono.²¹³ Risulta piuttosto interessante però la notizia della collaborazione fra Girolamo e Battista Santillo, un pittore certamente legato a Giovan Bernardo Lama. Da un documento rintracciato dal Filangieri scopriamo infatti che lo sconosciuto frescante,

G. Labrot, *Palazzi napoletani*, cit., pp. 166-169. Per questo stesso periodo si possono aggiungere ulteriori dati documentari (tratti dal fondo Banchieri Antichi dell’ASN) su perduti cicli pittorici che ornavano case private di Napoli e dintorni, quasi sempre dovuti a pittori poco noti: 14 ottobre 1564, 4 ducati a Giovan Domenico di Napoli “pittore” da Giovanni de Miro dello Freddo “in conto delle pitture fatte nella intempiatura della sua casa de Napoli” (ASN, BA, Ravaschieri, 35); 15 settembre 1573, 10 ducati a “Parino Zannicoli” (Perino Zannoli, vedi appresso) da Giovan Francesco Orefice per la “pittura che ha fatta in casa sua” (Serra e Vivaldo, 55); il 28 marzo del 1576, 6 ducati, in parte di 12, a Decio Tramontano da Indaco Mormile per l’affresatura della sua cappella nella “massaria di Capo di Chio” (Citarella e Rinaldo, 62); 4 aprile 1582, 20 ducati ai pittori Ottavio Biccharij e Michelangelo Guarinj per la pittura da essi fatta nel Palazzo di Carlo di Loffredo di Treviso a Pozzuoli (Banchiere non specificato, 78); 21 gennaio 1589, 10 ducati a Nicola Barbarisi da Cesare d’Avalos d’Aragona per pitture in una “camera dell’appartamento maggiore” del suo palazzo (Citarella e Rinaldo, 100); 2 giugno 1589, 24 ducati a Cesare Castellano e Ottavio Uccaso (?) per la pittura della “galleria e Cappella” del principe di Sulmona (Citarella e Rinaldo, 100); 9 ottobre 1589, 10 ducati a Cesare Castellano da Giovan Battista de Loffredo “in conto de ducati 40... per i quali promette et se obliga a pintare la sala del suo castello de Cardito” (Citarella e Rinaldo, 104); 10 dicembre 1594, 4 ducati a Vincenzo e Ottavio de Liguoro da Giovan Cola Carpentieri “a compimento di ducati 29 per saldo e final pagamento delle intempiature et Istorie di pittura fatta in sua casa, sincome appare per obliganza fatta in curia di notar Giovan Antonio Ceparo” (Olgiatti, 184); 10 aprile 1595, ducati 1,1 a “Pietro Jacomo Stanzone pittore” da Scipione de Maio “per saldo e compimento de ducati 20 per la pittura a lui fatta esso e soi compagni al palazzo di Porta nova” (Centurione e Gentile, 120); I luglio 1603, 10 ducati a “Cornelio Assen depintore” dal “Prencipe grande admiraglio” per “la depinture che ha da pengere nella sua casa de Vico consistente in camere sale et loggia et cortiglio” (Turbolo, 152); 8 marzo 1603, 17 ducati a Giovan Domenico della Lama dal marchese di “Casadarbore” “a compimento di ducati 25... et sono per final pagamento de tutta la pittura et figure che ha fatte a sue spese al ultimo camerino nelli mezanini della sua casa grande a Capuana” (Spinola e Lomellino, 144); 17 luglio 1603, 15 ducati a “mastro Ottavio Bicare pittore” da Ottavio Carafa di Giovan Battista “in parte di ducati trenta per lo prezzo convenuto fra loro de una sala nela casa sua, ne la quale haverrà da incartare nela tempitura co la pittura et ancho lo friso intorno la sala quale ha da essere di palmi otto in circa de altezza at in tanti quadri de istorie et grottischi quanto ge ni potranno venire” (Turbolo e Caputo, 152);

²¹⁰ B. De Dominici, *Vite de’ pittori*, cit., p. 847.

²¹¹ Sulla ubicazione del vico degli Impiccati si veda N. Carletti, *Topografia universale della città di Napoli*, Napoli, 1776, p. 114; I. Ferraro, *Napoli, Atlante della città storica. Centro antico*, Napoli, 2002, p. 312.

²¹² È possibile che il pittore avesse lavorato in questi ambienti in una fase immediatamente precedente a quella che le polizze ci consentono di seguire (aprile - settembre 1573). Il carattere estremamente lacunoso del fondo archivistico dei Banchieri Antichi nell’Archivio di Stato di Napoli non consente però di verificare tale ipotesi.

²¹³ Si pensi al vasto ciclo, spettante prevalentemente al Lama e a suoi modesti collaboratori, che decora gli ambienti del monastero del Gesù delle Monache, o agli affreschi della Cappella Turbolo nel Cappellone di San Giacomo della Marca in Santa Maria la Nova, ricordati come opera di Silvestro Buono già da Bernardo De Dominici (*Vite de’ pittori*, cit., p. 857); P. Leone de Castris, *Pittura del cinquecento a Napoli. 1540-1573*, cit., pp. 247, 260.

assieme al bolognese “Perino Zannoli”, nel 1579 esegui i perduti affreschi nella navata della chiesa napoletana dello Spirito Santo “conforme al disegno fatto per lo magnifico Giovan Bernardo della Lama”.²¹⁴ Potrebbe essere questa dei lavori in casa Poderico una prova documentaria indiretta del discepolato di Girolamo presso il Lama? In ogni caso, la collaborazione fra l’Imparato e il Santillo risulta un’importante testimonianza sulla frequentazione, nei primi anni settanta, da parte del giovane artista napoletano della stretta cerchia di Giovan Bernardo. Il ricordo dedominicano di tali affreschi è particolarmente rilevante: lo scrittore delle *Vite* dovette riconoscervi un linguaggio pittorico molto vicino ai modi del Lama e di Buono. Fu questo che probabilmente consentì al De Dominici, acuto e sottile osservatore, di sostenere che l’Imparato, prima di farsi “discepolo di Francesco Curia”, si era “invaghito de’ bei colori usati da Giovan Bernardo Lama e Silvestro Buono” e forse gli aveva permesso di identificare la sua mano - ma questa è un’ipotesi più ardita - nell’*Assunta* di San Pietro in Vinculis.

4. LA PIETÀ DI SANTA CROCE A TERMINI (MASSALUBRENSE)

Perduti gli affreschi Poderico, come pure le altre opere documentate agli anni 1576-77, non rimane che considerare i lavori riconosciuti dalla critica al periodo più antico dell’Imparato. Prima di passare all’analisi di questi dipinti, propongo di ricondurre all’esiguo catalogo giovanile del maestro la notevole *Pietà* su rame della chiesa di Santa Croce nel casale di Termini [fig. 10], presso Massalubrense, “così detto per l’altezza del loco, dal quale si vede l’uno e l’altro mare, quasi termine del Golfo di Napoli e di quello di Salerno”.²¹⁵ Finora sfuggita agli studi, la pala è quanto rimane del più antico arredo dell’edificio, documentato sin dal tardo Quattrocento ma ricostruito nelle forme attuali, un’angusta navata con altari laterali, nel corso del primo Seicento. Le visite pastorali dell’antica diocesi di Massalubrense, a partire da quella di Monsignor Nepita del 1685, riferirono curiosamente il dipinto a Massimo Stanzione.²¹⁶

La composizione rielabora il ben noto disegno di Michelangelo conservato all’Isabella Stewart Gardner Museum di Boston, mediato da copie pittoriche o da interpretazioni a stampa come quelle del Bonasone e del Beatrizet.²¹⁷ Tale invenzione ebbe una certa fortuna in ambito napoletano, come documenta la copia eseguita, forse nel corso degli anni sessanta, da Giovan Bernardo Lama per la cappella degli Amodio in San Giovanni Maggiore [fig. 11], e li ricordata a

²¹⁴ Il 19 febbraio del 1579 Zannoli Perino “bolognese” insieme a Battista Santillo di Napoli convennero coi governatori dell’Arciconfraternita dello Spirito Santo in Napoli “di pintare le doi facciate della nave della detta chiesa da l’uno cornicione all’altro sopra le cappelle conforme al disegno fatto per lo magnifico Giovan Bernardo della Lama [...] et questo per tutta la mità del mese di maggio [...]. Nella quale opera essi pittori in solidum promettano lavorare di continuo con quattro mastri. Et questo per prezzo et ad ragione de ducati otto per ciascuna fenestra tanto della fenestra sfondata quanto del loco dove venerà l’Apostolo”. Cfr. G. Filangieri, *Documenti*, cit., VI, p. 532 (il contratto fu rogato dal notaio Cristoforo Cerlone). Ho rintracciato due inedite polizze di banco riguardanti questo stesso ciclo di affreschi: 10 aprile 1579 “A li signori mastri delo Spirito Santo ducati trenta, et per loro a Battista Santillo e Perrino Zannoli pittori dissero a compimento de ducati cento et duie in conto de la pittura fanno in detta ecclesia”; 18 aprile 1579 “A li signori mastri del Spirito Santo ducati vinti, et per loro a mastro Battista Santillo et Perrino Zandoli pittore dissero a compimento de ducati cento trenta in conto de la pittura fanno in quella ecclesia, et per detto Battista a Tholomeo de Rinaldo” (ASN, BA, Ravaschieri, 79).

²¹⁵ G. B. Persico, *Descrittione della città di Massa Lubrense*, Napoli 1644, p. 39.

²¹⁶ R. Filangieri di Candida, *Storia di Massalubrense*, Napoli 1910, p. 437. Finora non ho potuto controllare le Visite pastorali di Massalubrense a causa del riordino in corso nell’archivio diocesano di Sorrento, dove attualmente sono conservate.

²¹⁷ Sul disegno di Michelangelo e sulle numerose repliche pittoriche e a stampa cfr. C. De Tolnay, *Michelangelo, The final period last judgment frescos of the Pauline Chapel last Pietàs*, Princeton, 1971, V, pp. 61-64, figg. 159, 340-358. Sulle stampe del Bonasone e del Beatrizet si veda E. Borea, *Stampe da modelli fiorentini del Cinquecento*, in *Il primato del disegno*, Firenze 1980, p. 269 e *The illustrated Bartsch, Italian masters of the sixteenth century*, New York 1995, XXVIII, pp. 271-272.

partire dal D'Engenio.²¹⁸ Il rame massese mostra di allontanarsi dal prototipo che appare notevolmente semplificato, avendo il pittore ripreso soltanto il gruppo centrale, privo del motivo degli angeli impegnati nel sorreggere le braccia del Cristo, presente invece nella replica fedele del Lama. Non appare difficoltoso riconoscere nel Cristo una tipologia affine all'analogia figura della *Pietà con i santi Nicola ed Eusebio* appartenuta alla chiesa napoletana di Santa Patrizia [fig. 12], mentre il languore espressivo della Madonna palesa un aspetto già tipico dell'Imparato. Meglio di qualsiasi altro dipinto imparatesco, la *Pietà* di Termini manifesta legami stringenti con la cultura artistica di Giovan Bernardo Lama, per una certa durezza del modellato e per il tono eccessivamente patetico e lacrimevole, che rivela una chiara familiarità con i suoi celebri *Compianti*, in particolare quello della chiesa napoletana di San Giacomo degli Spagnoli [fig. 8]. Ma il dipinto può essere fruttuosamente confrontato con le simili rappresentazioni, altrettanto drammatiche, di Silvestro Buono: mi riferisco a pale d'altare databili agli anni settanta, in special modo alla *Deposizione* della congrega dei Santi Marco e Andrea a Capuana e alla *Pietà coi santi Bonaventura e Francesco* del Museo di Capodimonte [fig. 9].²¹⁹ Anche l'utilizzo di colori freddi ma intensi e la maniera seguita nel lumeggiare i panneggi denunciano analogie con lo stile del Buono. L'Imparato mostra di aver assimilato una sensibilità tutta fiamminga nel modo di levigare i corpi, modellati come nell'avorio, nell'analisi sottile e pungente del magnifico profilo di Cristo, nell'indagine dei singoli elementi attraverso una luce algida; si osservi ad esempio il legno della croce del quale restituisce minutamente la trama delle venature, un dettaglio realistico da "arte senza tempo". L'effetto finale è quello di una pittura che, non molto diversamente dalle contrite composizioni del Lama, riesce ad assecondare le istanze devozionali della chiesa post-tridentina, grazie alla capacità di trasmettere un profondo e toccante sentimento religioso.

Il rame di Termini manifesta una spiccata cura per il paesaggio, di cui l'Imparato fu uno dei più alti interpreti in ambito partenopeo. Un cielo cupo e funereo, dove si addensano nuvole disposte concentricamente intorno allo squarcio di luce soprannaturale, incombe sul Golgota, immaginato ai piedi di un dirupo di rocce scheggiate dalle quali spunta la vegetazione spontanea; al lato opposto si ergono un rudere dell'antichità classica e una Gerusalemme celeste, pietrificata e incantata. La tipologia del paesaggio, sebbene già molto personale, trova i suoi confronti più diretti negli sfondi "romanistici" dell'*Assunta* di San Pietro in Vinculis [figg. 1, 4], della *Pietà* di Capodimonte [fig. 9], del *Compianto* dei Santi Marco e Andrea a Capuana di Silvestro Buono. È chiaro l'interesse condiviso con il collega napoletano per la pittura fiamminga, maturato quasi certamente sin dagli anni sessanta a contatto con le opere di diversi artisti d'oltralpe affluiti nel Vicereame come Jan van Calcar e, forse, con la frequentazione e la conoscenza diretta di personalità quali Paolo Scheffer, Hendrick van der Broeck, Cornelis Smet, e chissà quanti altri maestri nordici, in grado di far maturare esiti così profondamente romanistici e parafiamminghi nei giovani pittori meridionali.²²⁰ Questi artisti costituirono una vera e propria alternativa al manierismo toscano-romano rappresentato da Marco Pino, ristabilitosi a Napoli dal 1570 dopo un secondo soggiorno romano,²²¹ e verso il quale, in una fase più avanzata della sua attività, l'Imparato non avrebbe mancato di rivolgere la sua attenzione.

Nel panorama della pittura napoletana del tardo Cinquecento il quadro massese presenta una peculiarità, quella di essere realizzato su rame, un supporto piuttosto raro per opere destinate agli

²¹⁸ La proposta di identificare il dipinto, attualmente conservato nella chiesa del Buonconsiglio di Capodimonte, con quello della cappella Amodio è di A. Zezza, *Giovan Bernardo Lama*, cit., pp. 5, 26 nota 19. Il dipinto fu assegnato al Lama da P. Leone de Castris, *La pittura del Cinquecento nell'Italia meridionale*, cit., p. 513 nota 18; Idem, *Pittura del Cinquecento a Napoli. 1540-1573*, cit., pp. 250-259, 279 nota 48. Ancora nel corso del terzo decennio del secolo successivo, a Napoli il medesimo modello fu ripreso da Giovan Bernardino Azzolino nella tela attualmente esposta nel Museo Diocesano di Vallo della Lucania (P. Leone de Castris, *Pittura del Cinquecento a Napoli. 1573-1606*, cit., p. 319 nota 43, fig. a p. 314).

²¹⁹ Sul dipinto di Capodimonte cfr. F. Bologna, *Roviale Spagnuolo*, cit., p. 73 nota 23; per quest'opera, oltre alla bibliografia citata nelle note precedenti, cfr. P. Leone de Castris, *Museo Nazionale di Capodimonte. Dipinti dal XIII al XVI secolo. Le collezioni borboniche e post-unitarie*, Napoli 1998, pp. 116-117. Sulla tavola della confraternita dei Santi Marco e Andrea a Capuana vedi *supra*.

²²⁰ Sui fiamminghi in Italia meridionale cfr. quanto detto nelle pagine precedenti.

²²¹ Per l'ultimo periodo napoletano di Marco Pino cfr. A. Zezza, *Marco Pino*, cit., pp. 193-257.

altari,²²² essendo generalmente utilizzato per quadri di piccolo formato di carattere privato. La realizzazione di dipinti su rame, che consente di esaltare la preziosità dei colori, non appare isolata nella produzione dell'Imparato: penso al *San Giovanni in Patmos* della Casa della Serva di Dio a Napoli [fig. 67] e all'*Immacolata* passata diversi anni fa sul mercato antiquariale.²²³ La scelta sembrerebbe provare ulteriormente i profondi legami con gli artisti fiamminghi, che dovettero diffondere l'uso di quel supporto nel contesto partenopeo.

In Santa Croce di Termini, nel 1578, venne fondato l'altare di patronato della famiglia Amitrano, sul quale fu collocato nello stesso anno un quadro raffigurante la *Vergine fra i santi Antonio di Padova e Michele Arcangelo*.²²⁴ Tale circostanza potrebbe indicare un possibile *terminus ante quem* di una fase in cui la chiesa, elevata a parrocchia sin dal 1566, si dotò di nuovi arredi sacri. La pala imparatesca, collocata sull'altare maggiore, potrebbe essere stata eseguita intorno al 1575, datazione confermata dalle somiglianze che corrono con la *Pietà* di Santa Patrizia, una tavola che difficilmente sarà stata realizzata oltre la seconda metà degli anni settanta. Un'altra testimonianza indiretta per l'antichità dell'opera nel percorso di Girolamo proviene dalla presenza nella stessa area geografica di lavori giovanili di Silvestro Buono: la *Madonna del Rosario* nella chiesa dell'Annunziata a Massa Lubrense (1574) [fig. 5] e la *Madonna col Bambino fra i santi Giovanni Battista e Giovanni Evangelista* della cattedrale di Sorrento (1575) [fig. 6]. La diffusione di tali dipinti nel territorio è senz'altro sintomatica dell'apprezzamento locale per prodotti appartenenti ad un medesimo filone culturale e, conseguentemente, per artisti provenienti dallo stesso ambito. In particolare, Girolamo stabilì un rapporto privilegiato con la città di Massalubrense, dove approdarono diversi suoi lavori: nel 1588 vi giunse una dispersa *Pietà* per la cattedrale di Santa Maria delle Grazie, nel 1592 il *Battesimo di Cristo* per la cappella Pisano nella stessa chiesa [fig. 75] e nel 1599 una perduta cona destinata a Santa Maria della Sanità, eseguita assieme a Giovann'Angelo D'Amato.²²⁵

5. OPERE PERDUTE PER LA PROVINCIA. LA PIÙ ANTICA COLLABORAZIONE CON GIOVANN'ANGELO D'AMATO (1577)

La ricostruzione dell'attività di Girolamo Imperato nell'ottavo decennio è resa assai problematica dall'assenza di dipinti databili con certezza a questi anni. Ciononostante, le poche testimonianze d'archivio sinora rintracciate ci consentono di stabilire che il pittore dovette affermarsi nel mercato artistico partenopeo intorno al 1575 ca., riuscendo ad ottenere apprezzamento anche al di fuori del contesto cittadino.

Da un'inedita polizza del Banco Citarella, risalente al 13 aprile 1576, ricaviamo che l'Imparato ricevette 16 ducati da un certo Donato de Marco da Montenegro, vassallo di "Anton Vincenzo Bujo" (de Bucchis),²²⁶ per una cona la cui destinazione non risulta specificata. Lo stesso documento ricorda che il de Marco, precedentemente a quella data, aveva ricevuto un pagamento da "huomini de Alfedena": si potrebbe pertanto ipotizzare che il dipinto in questione poté essere inviato nella località abruzzese, feudo dei de Bucchis non lontana da Castel di Sangro, dove però

²²² Nella zona del Napoletano non conosco altri casi anteriori ai celebri *Miracoli di San Gennaro* della Cappella del Tesoro di San Gennaro, dipinti dal Domenichino fra il 1638 e il 1641. Cfr. *Civiltà del Seicento a Napoli*, catalogo della mostra (Napoli 1984-85), Napoli 1985, I, pp. 508-509, con bibliografia.

²²³ Vedi i nn. 11 e 42 del *Repertorio delle opere autografe*.

²²⁴ R. Filangieri, *Storia di Massalubrense*, cit., p. 437.

²²⁵ Anche per queste opere rinvio alla trattazione che se ne farà nei capitoli successivi (III e IV).

²²⁶ Cfr. *Regesto documentario*, doc. n. 4. La forma Bujo è una corruzione di de Bucchis. Anton Vincenzo de Bucchis fu feudatario di Alfedena, come attesta il *Repertorio dei Quinternioni, Provincia di Abruzzo citra ed ultra* (ff. 5-6) dell'Archivio di Stato di Napoli citato da L. Giustiniani, *Dizionario geografico-ragionato del Regno di Napoli*, Napoli 1797, I, p. 110. Il de Bucchis, marito di Beatrice della Tolfa, nel 1579 cedette il feudo, insieme alla vicina Mantenegro (l'attuale Montenegro Val Cocchiara, in provincia di Isernia), al figlio Ludovico. Notizie sulla famiglia si ritrovano in C. De Lellis, *Famiglie nobili del Regno di Napoli*, cit., 1654, I, p. 364.

non si conservano dipinti cinquecenteschi.²²⁷ Non stupisce una commissione da parte di Anton Vincenzo de Bucchis, proprietario di una notevole collezione di antichità menzionata già nel 1563 dal Goltzius e in seguito, nel 1592, dallo Schrader.²²⁸

Purtroppo è andato perduto il polittico realizzato in collaborazione fra Girolamo e Giovann'Angelo d'Amato su richiesta di Colantonio Dulcetto, inviato sul finire del 1577 a "Castelvetere". Quasi certamente la località è da identificare con Castelvetere in Val Fortore, un centro al confine tra la Campania e il Molise, appartenuto all'antica provincia di Capitanata. Dalla descrizione dell'iconografia riportata dal documento di allogazione si può ipotizzare che l'opera fosse stata eseguita per la chiesa matrice del paese, dedicata a San Nicola, e documentata con questo titolo sin dal 1102.²²⁹ Il trittico rappresentava infatti un *San Nicola di Bari con il fanciullo* nello scomparto centrale, i *santi Biagio e Urbano* in quelli laterali, un *Cristo con i dodici apostoli* e due *storie di San Nicola* nella predella e, infine, un *Cristo affiancato dalla Vergine e da San Giovanni* nella cimasa.²³⁰ A Castelvetere in Val Fortore non rimane alcuna traccia del complesso, così come risulta perduto il dipinto realizzato per la stessa chiesa a distanza di pochi anni, nel 1581, da Cornelis Smet, raffigurante "un Christo nudo posto sotto il torchio".²³¹

A differenza dell'Imparato, si conoscono opere di Giovann'Angelo D'Amato databili con certezza alla seconda metà degli anni settanta; mi riferisco a una serie di quadri custoditi in chiese della costiera amalfitana, luogo di origine del pittore.²³² Difatti ci è pervenuto lo smembrato polittico della chiesa della Maddalena di Atrani, documentato al 1576, di cui rimane sull'altare maggiore lo scomparto centrale con l'*Assunzione della Maddalena*.²³³ Nella tavola, di qualità davvero modesta, emerge una parlata provinciale in cui "gli sforzi di mimesi del 'realismo' di Buono e Lama non riescono [...] a nascondere una secchezza disegnativa dovuta ad una probabile, originaria frequentazione della cerchia estrema del toscano Leonardo da Pistoia e specie del suo seguace

²²⁷ Il probabile invio nel 1576 della cona ad Alfedena anticipa di un decennio circa il fenomeno della propagazione negli Abruzzi di opere eseguite a Napoli alla fine del Cinquecento da artisti come Giovan Bernardo Lama, Silvestro Buono, Dirk Hendricksz, Aert Mijntens (ancor prima del soggiorno aquilano), Fabrizio Santafede. Sul tema si veda M. Pasculli Ferrara, *Un Silvestro Buono sopravvissuto ai moderni restauri architettonici e un Giovan Bernardo Lama da salvare*, in «Napoli Nobilissima», XXVIII, 1989, pp. 161-172; R. Cannatà, *Pittura meridionale del tardo Cinquecento in Abruzzo: dipinti di Teodoro d'Errico, Silvestro Buono, Giovan Bernardo Lama, Aert Mytens e Giuseppe Cesari*, in «Bollettino d'arte», LXXVIII, 77, 1993, pp. 79-92; F. Battistella, *Un altro dipinto del Tanzio in terra d'Abruzzo*, in «Rivista Abruzzese», XLVIII, 3, 1995, pp. 167, 180; P. Leone de Castris, *Crocifissione su tela di Giovan Bernardo Lama. Chiesa di Santa Maria del Carmine Loreto Aprutino*, in *Documenti dell'Abruzzo teramano*, VI, I, *Dalla valle del Fino alla valle del medio e alto Pescara*, Pescara 2003, pp. 500-502; S. De Mieri, *Adorazione dei Magi di Fabrizio Santafede. Chiesa di Santa Maria della Misericordia. Bellante*, in *Documenti dell'Abruzzo Teramano*, VII, 1, in corso di stampa.

²²⁸ B. Capasso, *Notizie dei Musei e collezioni di Antichità e di oggetti di Belle Arti formate in Napoli dal Secolo XV al 1860*, estratto dalla «Rassegna Italiana», IX, fasc. 6, 1901, p. 7 nota 1, in cui è riportata la lunga lista di proprietari di collezioni di antichità a Napoli, redatta dal Goltzius nel 1563 (*Iulius Caesar*, Bruges 1563) dove compare anche Anton Vincenzo de Bucchis. La collezione, passata a Tiberio de Bucchis, venne descritta anche da L. Schrader, *Monumentorum Italiae. Quae hoc nostro saeculo et a Christianis posita sunt*, Helmaestadii 1592, pp. 243v, 248v. Cfr. P. Leone de Castris, *Pittura del Cinquecento a Napoli. 1540-1573*, cit., p. 24 nota 23; I. M. Iasiello, *Il collezionismo di antichità nella Napoli dei viceré*, Napoli 2004, pp. 107-108. .

²²⁹ In tale anno l'edificio risulta citato in una bolla di papa Pasquale II: cfr. A. Meomartini, *I comuni della provincia di Benevento. Storia - cronaca - illustrazioni*, Benevento 1970, p. 376. La distruzione durante l'ultima guerra mondiale delle Visite pastorali della Diocesi di Benevento, a cui apparteneva Castelvetere, non consente di verificare la collocazione del polittico, presumibilmente esposto sull'altare maggiore.

²³⁰ Si veda il *Regesto documentario*, doc. n. 6.

²³¹ G. Filangieri, *Documenti*, cit., VI, p. 452. Cfr. anche N. Barbone Pugliese, *Sulle tracce di Cornelis Smet tra Napoli e la provincia*, in «Bollettino d'Arte», LXXVII, 73, 1992, pp. 101-104.

²³² M. Camera, *Memorie storiche diplomatiche dell'antica città e ducato di Amalfi cronologicamente ordinate e continuate sino al secolo XVIII*, Salerno 1876, I, p. 662, lo dice nativo di Maiori.

²³³ *Ibidem*. Gli altri pezzi del polittico sono un *Sant'Andrea* e un *San Sebastiano*, collocati nell'incorniciatura marmorea settecentesca dell'altare maggiore, e una *Resurrezione* datata 1576, conservata nella sacrestia della chiesa. Sul polittico si veda P. Leone de Castris, *Pittura del Cinquecento a Napoli. 1573-1606*, cit., pp. 149, 175 nota 50 con rinvii bibliografici.

lucano Antonio Stabile”.²³⁴ Negli stessi anni, la *Madonna del Rosario* della chiesa di Santa Maria a Mare di Maiori [fig. 15], interpretazione personale e semplificata del dipinto di analogo soggetto di Silvestro Buono a Massa Lubrense [fig. 5],²³⁵ dimostra che il pittore, sin dagli anni giovanili, dovette frequentare la bottega napoletana di Giovan Bernardo Lama, dove forse conobbe il futuro socio Imparato.

Gli ultimi anni settanta coincisero con una crescita culturale sbalorditiva per il D’Amato, evidentemente dovuta alla collaborazione col più celebre collega partenopeo. Si passa dalla rigidità compositiva della *Circoncisione* nella chiesa di Santa Maria a Mare di Maiori,²³⁶ una delle più antiche derivazioni dalla *Circoncisione* di Marco Pino al Gesù Vecchio di Napoli,²³⁷ al livello più sostenuto della *Madonna della Cintola con i santi Agostino e Scolastica* [fig. 16] conservata nella chiesa di Santa Maria a Mare di Maiori, in cui compare un modellato più morbido e delicato. L’evoluzione del D’Amato, testimoniata da questa pala d’altare, è una prova del contatto avvenuto con l’Imparato sul finire degli anni settanta, del resto provato dalla documentata impresa di Castelvete (1577), che avrebbe consentito al pittore, assieme ad altri stimoli provenienti dall’ambiente “internazionale” della capitale vicereale, di approdare a quell’autentico *exploit* manieristico rappresentato dal bel *San Michele Arcangelo* dell’altare maggiore del Duomo di Ravello [fig. 111], firmato e datato 1583, concordemente ritenuto il suo capolavoro.²³⁸

Risulta arduo precisare in dettaglio i caratteri della società esistente fra l’Imparato e il d’Amato; questa dovette essere temporanea, forse limitata ad alcuni momenti di più intensa attività del primo, ed avere peculiarità non dissimili da altre società partenopee dell’epoca, come quella fra Michele Curia e Cesare Turco.²³⁹

In assenza del polittico di Castelvete è impossibile stabilire le spettanze dei singoli artisti nella sua esecuzione, non specificate dal contratto; si può tuttavia ipotizzare che, tra i due, Girolamo avesse avuto un ruolo di maggior impegno nell’organizzazione del complesso e che al D’Amato fossero state riservate le parti minori, quali la predella e la cimasa.

Non si hanno notizie di altre collaborazioni fra i due artisti nel corso degli anni ottanta; stando ai documenti, queste ripresero nei primi anni dell’ultimo decennio del secolo, un periodo in cui Giovann’Angelo risulta stabilmente documentato a Napoli ed impegnato in imprese di spicco, in *primis* la realizzazione del *Martirio di Santa Caterina* della cappella dei Ruffo in San Domenico Maggiore e la *Madonna della Vallicella* collocata sull’altare maggiore della prima chiesa dei Gerolamini di Napoli [fig. 108].²⁴⁰ Anche in anni precedenti il pittore era riuscito però ad assicurarsi lavori importanti nella capitale, come indica un inedito pagamento di 5 ducati ricevuto l’11 maggio del 1579 da Giovan Antonio Gambacorta, presso il Banco Ravaschieri, per “la fattura de una cona del Rosario”,²⁴¹ di cui non conosciamo la destinazione. Nello stesso periodo Girolamo Imparato dipinse una pala d’altare per Giovan Antonio Scalzo, per la quale percepì un

²³⁴ P. Leone de Castris, *Pittura del Cinquecento a Napoli. 1573-1606*, cit., p. 141.

²³⁵ Sull’importanza di tale modello, di cui tennero conto Cornelis Smet e Aert Mijntens, cfr. P. Leone de Castris, *Pittura del Cinquecento a Napoli 1573-1606*, cit., pp. 23, 29 nota 19 con bibliografia precedente.

²³⁶ Si veda, anche per altri dipinti del D’Amato, A. Braca, *Vicende artistiche fra Napoli e la Costa d’Amalfi in età moderna*, Sarno 2004, pp. 247-255.

²³⁷ Sulle copie dal famoso prototipo si veda N. Barbone Pugliese, *La Madonna del suffragio*, cit., pp. 60-62; P. Leone de Castris, *Pittura del Cinquecento a Napoli. 1573-1606*, cit., p. 28; A. Zezza, *Marco Pino*, cit., p. 274.

²³⁸ Per la *Madonna della cintola* cfr. P. Leone de Castris, *Pittura del Cinquecento a Napoli. 1573-1606*, cit., pp. 149, 175 nota 56 con bibliografia precedente; sul *San Michele* di Ravello si veda F. Bologna, *Opere d’arte nel Salernitano dal XII al XVIII secolo*, cit., pp. 52-53, 82; P. Leone de Castris, *Pittura del Cinquecento a Napoli. 1573-1606*, cit., pp. 149, 175 nota 55; M. Cali, *La pittura del Cinquecento*, cit., II, p. 620, fig. a p. 617.

²³⁹ Sulla collaborazione fra Michele Curia e Cesare Turco cfr. P. Leone de Castris, *Pittura del Cinquecento a Napoli. 1540-1573*, cit., pp. 306-308.

²⁴⁰ Per il dipinto di San Domenico Maggiore cfr. P. Leone de Castris, *Pittura del Cinquecento a Napoli. 1573-1606*, cit., pp. 154, 175 nota 59. Per la pala dei Gerolamini cfr. il IV capitolo, paragrafo 5.

²⁴¹ ASN, BA, Banco Ravaschieri, 73.

pagamento di 10 ducati da tal Prospero Sant'Elia, di cui è analogamente sconosciuta la destinazione.²⁴²

6. LE DUE TAVOLE DEL MONASTERO NAPOLETANO DI SANTA PATRIZIA

Nei depositi della basilica di Santa Maria del Buonconsiglio a Capodimonte si conservano due importanti dipinti imparateschi, raffiguranti la *Pietà con i santi Nicola ed Eusebio* [fig. 12] e la *Madonna col Bambino e i santi Patrizia, Andrea e Maddalena* [fig. 17], provenienti dalla chiesa esterna del monastero di Santa Patrizia. Queste pale d'altare, mai menzionate dalle fonti e solo nel XIX secolo riferite a Giovan Filippo Criscuolo da Luigi Catalani e Gennaro Aspreno Galante,²⁴³ sono state assegnate dal Leone de Castris alla fase giovanile dell'Imparato.²⁴⁴ Nel 2001, espungendo le due tavole dal catalogo dell'artista, Francesco Abbate le ha ingiustamente considerate prove "non esaltanti", "inserite in pieno nella «vulgata» di seccaggine devozionale" di Giovan Bernardo Lama.²⁴⁵

È sconosciuta la collocazione originaria dei dipinti anteriormente alla loro sistemazione sugli altari della chiesa esterna del monastero, costruita tra il primo e il secondo decennio del Seicento e conclusa intorno al 1617.²⁴⁶ Il complesso monastico possedeva due edifici di culto, il più antico dei quali, quello interno, dedicato ai Santi Nicandro e Marciano, era stato ricostruito intorno al 1550 dall'architetto Francesco de Palma. Nel 1551 la fabbrica doveva essere ultimata, giacché in quella data fu consegnato l'altare marmoreo scolpito da Giovanni da Nola, nel quale furono traslate le reliquie di Santa Patrizia da una cappella laterale.²⁴⁷

Forse commissionate a breve distanza di tempo l'una dall'altra, tali opere confermano il successo che il giovane maestro stava riscuotendo nell'ambiente napoletano negli avanzati anni settanta, essendo state richieste da uno dei contesti religiosi più illustri della città, situato sulla collina di Caponapoli, l'"acropoli cristiana" di Napoli.²⁴⁸

La storia della sua fondazione s'intreccia con la leggenda: Patrizia, principessa bizantina, sarebbe giunta a Napoli assieme alla nutrice Aglais e ad un seguito di ancelle ed eunuchi, per sfuggire ad un matrimonio impostogli dal congiunto, Costante II (668-685). Dopo la morte, avvenuta nel cenobio dell'isoletta di Megaride (Castel dell'Ovo), la santa sarebbe stata sepolta nella chiesa annessa al monastero basiliano dei Santi Marciano e Nicandro sull'altura di Caponapoli, luogo prescelto dalla stessa Patrizia quando era ancora in vita.²⁴⁹ Sebbene la santa non avesse personalmente fondato il monastero che fu a lei dedicato, gli agiografi del periodo della

²⁴² Cfr. *Regesto documentario*, doc. n. 5. Il documento viene erroneamente indicato come del 1577 da G. Ceci, ad vocem *Imparato Girolamo*, cit., p. 582.

²⁴³ L. Catalani, *Le chiese di Napoli*, cit., I, p. 152; G. A. Galante, *Guida sacra*, cit., (ed. 1872) p. 85.

²⁴⁴ L'attribuzione del Leone de Castris è registrata per la prima volta in G. A. Galante, *Guida sacra*, cit., ed. Napoli 1985, p. 62 nota 84, in seguito ripresa dallo studioso in *La pittura del Cinquecento nell'Italia meridionale*, cit., p. 498; *Pittura del Cinquecento a Napoli. 1573-1606*, cit., pp. 142, 170 nota 21 e *La pittura del Cinquecento*, in *Storia e civiltà della Campania*, cit., p. 224. Il riferimento all'Imparato è accolto da S. Falabella, ad vocem *Imparato (Imperato) Girolamo*, cit., p. 284.

²⁴⁵ F. Abbate, *Storia dell'arte nell'Italia meridionale*, cit., p. 217.

²⁴⁶ Le fonti riportano date discordanti per la costruzione della chiesa esterna; l'ipotesi più probabile, secondo quanto testimonia il Bulifon, è che fosse stata conclusa e aperta al culto nel 1617. Cfr. A. Facchiano, *Monasteri femminili e nobiltà a Napoli tra Medioevo ed età Moderna. Il Necrologio di Santa Patrizia (secc. XII-XVI)*, Altavilla Silentina, 1992, in particolare pp. 69-87; I. Ferraro, *Napoli. Atlante della città storica, Centro antico*, cit., pp. 427, 431-433.

²⁴⁷ Per queste vicende rimando al buon libro della Facchiano, *Monasteri femminili e nobiltà a Napoli*, cit., pp. 30, 77-84, con rinvii bibliografici.

²⁴⁸ La definizione è di L. Di Mauro in *Napoli Sacra. Guida alle chiese della città*, Napoli 1993, III itinerario, p. 149. La collina di Caponapoli, caratterizzata da una straordinaria concentrazione di complessi conventuali, è attualmente sfigurata dalle imponenti strutture ospedaliere e universitaria che non hanno risparmiato il monastero di Santa Patrizia.

²⁴⁹ D. Ambrasi, ad vocem *Patrizia*, in *Bibliotheca Sanctorum*, X, Roma 1968, coll. 392-395.

Controriforma, che oltretutto la ritennero nipote di Costantino il Grande e di Sant'Elena, le attribuirono tale merito. Dai documenti noti si evince che la comunità religiosa femminile dovette sorgere fra la fine del IX e l'inizio del X secolo.²⁵⁰

Come San Gregorio Armeno anche il monastero di Santa Patrizia poteva vantare origini antichissime; era questa una delle ragioni principali del suo prestigio che lo resero appannaggio assoluto di monache provenienti da famiglie dell'alta aristocrazia napoletana, prevalentemente ascritte ai seggi di Nido e Capuana. A scorrere l'elenco delle badesse che si succedettero nel corso del Cinquecento si noterà l'alternarsi di nomi altisonanti: Minutolo, Caracciolo, Brancaccio, Piscicelli, di Somma, Loffredo.²⁵¹ Sin dalla prima metà del XVI secolo le religiose si distinsero per un'agguerrita resistenza ai tentativi di riforma da parte della Chiesa: nel 1535 papa Paolo III Farnese, in un breve indirizzato alla badessa, accusava le monache di Santa Patrizia di aver tentato di eliminare l'osservanza della regola.²⁵² Negli anni successivi alla chiusura del Concilio di Trento i contrasti aumentarono e le benedettine, assieme a quelle di San Gregorio Armeno, si opposero ripetutamente alle continue e perentorie richieste da parte delle autorità diocesane partenopee di riformare la loro comunità.²⁵³

Fin dal 1563, dopo le visite del vicario Girolamo Spinola e del teatino Girolamo Ferro, giunse l'ordine per i monasteri napoletani di rispettare la clausura, di trasformare le strutture monastiche realizzando dei parlatori, di creare ingressi esterni per le chiese in modo che gli estranei non attraversassero gli ambienti interni. Questi ordini furono ribaditi nel sinodo diocesano del 1565,²⁵⁴ ma l'adeguamento delle strutture monastiche di Santa Patrizia avvenne solo a distanza di molti anni. Nel 1566 addirittura il procuratore del monastero fu arrestato per aver osato chiamare "tiranno" l'arcivescovo Mario Carafa.²⁵⁵ In definitiva, le monache, sostenute dalle famiglie di appartenenza, si impegnarono a difendere una serie di diritti e privilegi acquisiti da secoli.²⁵⁶

Ancora nel 1573 il monastero di Santa Patrizia non aveva accolto le nuove prescrizioni: in tale anno il cardinale di Granvelle, all'insaputa dell'arcivescovo Carafa, ma col permesso di papa Gregorio XIII, decise di sistemare nel complesso di Caponapoli Diana Falangola, amante del duca d'Austria, in attesa di un bambino. Fu scelto tale monastero perché a quella data non si era ancora adeguato alle norme post-tridentine.²⁵⁷

Ritornando ai dipinti imparateschi, fra i due è forse la *Pietà* [fig. 12] ad essere stata eseguita per prima. Come nel rame di Santa Croce di Termini, Girolamo per l'elaborazione del gruppo centrale s'ispira ad un'invenzione michelangiolesca, la celeberrima *Pietà* vaticana. La struttura compositiva appare estremamente calibrata grazie alla disposizione simmetrica di due figure di santi per lato, a sinistra Nicola e Giovanni Evangelista, a destra Eusebio e Maddalena. Il robusto plasticismo delle figure, come intagliate in un legno di consistenza piuttosto dura, l'accento spiccatamente patetico (si osservino in particolare le maschere di dolore della Vergine, del San Giovanni e della Maddalena), discendono ancora una volta dalle meste e dolenti interpretazioni del medesimo soggetto di Giovan Bernardo Lama. Ad esempio, la figura della Vergine rinvia al

²⁵⁰ A. Facchiano, *Monasteri femminili e nobiltà a Napoli*, cit., pp. 13-18.

²⁵¹ Ivi, p. 49.

²⁵² Ivi, p. 28.

²⁵³ Ivi, pp. 27-40. Per la Chiesa della Controriforma risultò particolarmente arduo imporre le regole tridentine a comunità religiose costituite da donne a cui veniva imposta la vita claustrale dalle famiglie di provenienza (pp. 30-32). Sul fenomeno cfr. E. Novi Chavarria, *Monache e gentildonne. Un labile confine. Poteri politici e identità religiose nei monasteri napoletani secoli XVI-XVII*, Milano 2001, passim; M. Miele, *Monache e monasteri del Cinque-Seicento tra riforme imposte e nuove esperienze*, in *Donne e religione a Napoli. Secoli XVI-XVIII*, a cura di G. Galasso, A. Valerio, Milano 2001, pp. 91-138.

²⁵⁴ A. Facchiano, *Monasteri femminili e nobiltà a Napoli*, cit., pp. 32-35. E. Novi Chavarria, *Monache e gentildonne*, cit., pp. 60-70.

²⁵⁵ A. Facchiano, *Monasteri femminili e nobiltà a Napoli*, cit., p. 33.

²⁵⁶ Ivi, pp. 30-32. A proposito di tale situazione la studiosa scrive: "Da tempo memorabile era invalsa la consuetudine di non fare alcun tipo di professione sicché le religiose non si sentivano obbligate ad osservare i voti di castità, povertà e obbedienza, vivevano ciascuna in una propria abitazione, possedevano beni mobili e immobili e servitù, erano libere di uscire dal convento e ricevevano visite di ogni genere, e si riunivano in comunità soltanto per pregare, quando ciò avveniva" (p. 31).

²⁵⁷ Ivi, p. 135 e E. Novi Chavarria, *Monache e gentildonne*, cit., pp. 89-90.

modello incisivo della Madonna che compare nella *Deposizione* di San Giacomo degli Spagnoli [fig. 8], o forse alla più simile figura che campeggia al centro della *Pietà* dipinta dal Buono per la chiesa dell'Annunziata di Brienza [fig. 14]²⁵⁸

Diversamente dal rame di Termini, nella pala napoletana l'Imparato concentra la sua attenzione in maniera quasi esclusiva sulla tetra e lugubre scena sacra, avendo abolito lo sfondo paesaggistico, ridotto a due soli gruppi di architetture, simili a quelle di tipologia nordica che si vedono negli sfondi di tanti dipinti del Lama e del Buono. La rappresentazione appare sovrastata da un cielo oscuro, solcato da nuvoloni tenebrosi, che serve a marcare con più vigore il carattere devozionale della tavola. Il modo di rappresentare il cielo, in cui si apre un ampio vortice luminoso, potrebbe derivare dalle *Crocifissioni* napoletane realizzate da Marco Pino negli avanzati anni settanta; penso alle pale d'altare della Congrega di Santa Sofia e della cappella Martignano ai Santi Severino e Sossio [fig. 13], un dipinto, quest'ultimo, eseguito nel 1576 per gli eredi del "quondam Tiseo Martignano", come dimostra un nuovo pagamento.²⁵⁹

L'Imparato, pur mostrando l'ancoraggio alla cultura tradizionale del Lama, comincia a manifestare un'autonomia di linguaggio; lo si nota ad esempio nell'utilizzo di stoffe più morbide nel rivestire il robusto massello delle figure. Si osservi, in particolare, il modo in cui appaiono modellati i piviali dei due santi vescovi, realizzati in una stoffa che risulta meno rigida rispetto a quella adoperata nel rame di Termini. Il nuovo effetto, raggiunto grazie all'uso di un colore più tenero, è giustificato dall'accostamento molto precoce del napoletano alle novità introdotte a Napoli da Teodoro d'Errico,²⁶⁰ presente in città sin dal 1573, anno in cui consegnò il capoaltare della chiesa di San Severo alla Sanità, raffigurante la *Vergine e quattro santi* [fig. 20].²⁶¹ Il turgore delle forme riscontrabile nelle più antiche composizioni del fiammingo, unitamente al colore "dolce e pastoso", destarono senz'altro l'interesse del giovane Imperato.

La *Pietà* di Santa Patrizia forse fu eseguita tra il 1575 e il 1577 ca.; sembrerebbero confermarlo, oltre alle possibili dipendenze dai dipinti su menzionati (di Silvestro Buono, Marco Pino, Teodoro d'Errico), anche altri fattori. Il San Nicola potrebbe aver suggerito, nei primi anni ottanta, la posa del Sant'Agostino che compare nella *Madonna della cintola* di Giovanni Angelo D'Amato [fig. 16], conservata nella chiesa di Santa Maria a Mare di Maiori. Risulta indicativa, inoltre, la presenza di Sant'Eusebio (il nome è indicato sulla mitra adagiata sul terreno), ottavo vescovo della chiesa napoletana, vissuto fra la fine del III e l'inizio del IV secolo.²⁶² Il culto del santo presule partenopeo, tra gli antichi patroni della città, dovette svilupparsi particolarmente nel corso degli anni settanta del Cinquecento, come lascerebbero intendere i libri agiografici in cui compare la vita di Eusebio, stampati a Napoli presso l'aquilano Giuseppe Cacchi: nel 1571 venne pubblicato il testo di Davide Romeo, intitolato *Septem Sancti custodes ac praesides urbis Neapolis*, riedito nel 1577; nel 1573 uscirono le *Vite dei sette santi protettori di Napoli* di monsignor Paolo Regio, ripubblicate nel 1579.²⁶³

²⁵⁸ N. Barbone Pugliese, *Due tavole di Silvestro Buono a Brienza*, in «Napoli Nobilissima», XXIV (n. s.), 1985, pp. 93-99. La studiosa propone di datare il dipinto lucano tra il 1571 e il 1573 (p. 97). Sulla *Pietà* di Brienza cfr. anche P. Leone de Castris, *Pittura del Cinquecento a Napoli. 1540-1573*, cit., pp. 246, 277 nota 28, fig. a p. 252.

²⁵⁹ Il 4 giugno del 1576 Marco Pino ricevette 5 ducati da don Agostino di Maratea "in conto" della "cona della capella per la ecclesia loro di Santo Severino" (ASN, BA, Citarella e Rinaldo, 63). La data 1577 apposta sul dipinto è dunque frutto di un rifacimento, dal momento che Bernardo De Dominicis vi aveva letto 1576, cfr. A. Zezza, *Marco Pino*, cit., pp. 252, 272. Sul dipinto di Santa Sofia cfr. A. Zezza, *Marco Pino*, cit., p. 272.

²⁶⁰ Il rapporto fra i due pittori fu stabilito da G. Previtali, *Teodoro d'Errico e la 'Questione meridionale'*, cit., 17-34; Idem, *La pittura del Cinquecento a Napoli*, cit., pp. 95-96, 102, 106-109, 113.

²⁶¹ P. Leone de Castris, *Pittura del Cinquecento a Napoli. 1573-1606*, cit., pp. 60, 80 nota 70 con precedente bibliografia.

²⁶² Su Sant'Eusebio (Efebo, Efremo) vedi D. Ambrasi, ad vocem *Efebo*, in *Bibliotheca Sanctorum*, IV, Roma 1964, coll. 936-937.

²⁶³ D. Romaei, *Septem Sancti custodes ac praesides urbis Neapolis*, Napoli 1571, pp. 104-112; nella riedizione del 1577, le pagine riservate ad Eusebio sono le stesse; R. Paolo, *Vite dei sette santi protettori di Napoli*, Napoli 1573, pp. 58-67; l'edizione del 1579 anche in questo caso è pressoché identica alla precedente. Su questi testi qualche punto è in R. De Maio, *Pittura e controriforma a Napoli*, Bari 1983, pp. 42-46.

L'altra tavola, raffigurante la *Madonna col Bambino con i santi Patrizia, Andrea e Maddalena* [fig. 17], probabilmente di poco successiva, mostra chiari i segni di una manomissione, forse seicentesca, nell'ampliamento della parte alta, in origine centinata.

La soluzione compositiva segue un impianto piuttosto convenzionale nella presentazione della terna dei santi e della Vergine col Bambino, assisa su una leggera coltre di nubi dalla quale spuntano teste di cherubini. Il classicismo garbato della Maddalena sembra risalire a modelli della prima metà del Cinquecento riconducibili alla maniera di Giovan Filippo Criscuolo, artista ancora vivente nel 1568, come attesta il Vasari nella seconda edizione delle *Vite*;²⁶⁴ la Santa Patrizia invece sembrerebbe riproporre ancora caratteri legati al contesto del Lama.

Il dipinto mostra una certa complessità di fattura, dal momento che, se nella Vergine col figlio e nel Sant'Andrea sono ravvisabili una scioltezza e un uso del colore addolcito e intenerito già peculiari dell'Imparato, nelle sante laterali, in particolare nell'imbambolata Maria Maddalena, potrebbe scorgersi l'intervento del collaboratore principale del maestro, Giovann'Angelo D'Amato. Appare a tal proposito eloquente il confronto fra le due sante napoletane con le assai simili strutture disegnative delle figure dipinte dal D'Amato in un'erratica predella della chiesa di Santa Maria di Lacco a Ravello (1580 ca.)²⁶⁵ [fig. 19]. Inoltre, le teste dei cherubini che attorniano la Vergine col Bambino appaiono quasi identiche a quelle della cimasa con l'*Eterno Padre* dell'*Annunciazione* custodita nella chiesa di Santa Maria a Mare di Maiori [fig. 18], databile alla scadenza degli anni settanta²⁶⁶. La seconda pala di Santa Patrizia potrebbe essere dunque una preziosa testimonianza della prima fase di collaborazione dei due pittori, attestata finora dalla sola notizia documentaria dell'esecuzione del polittico di Castelvetere nel 1577. Ne verrebbe così indirettamente confermata una datazione della tavola tra la seconda metà e la fine dell'ottavo decennio.

Nel nucleo centrale del dipinto, il Sant'Andrea, ammantato da un pannello soffice e fiocoso, e il bel gruppo della Madonna col Bambino sono cosa ben diversa dalle figure laterali; tali parti sembrano condotte col linguaggio dell'Imparato dei primi anni ottanta. La testa canuta del vecchio santo pescatore e la tipologia della Vergine bionda si rivedono in opere quali l'*Immacolata* e la *Madonna delle Grazie* della Sapienza (1580-82 ca.) [fig. 21], e la *Vergine di tutti i santi* (1582-85 ca.) [fig. 35] conservata nell'Arciconfraternita dei Bianchi allo Spirito Santo di Napoli.

Con questa pala l'Imparato mostra di essersi affrancato quasi del tutto dagli stilemi di Giovan Bernardo Lama, ancora piuttosto evidenti nella *Pietà*, esprimendo così l'attenzione crescente, grazie al contatto già avvenuto con Teodoro d'Errico, per una cultura pittorica moderna, in grado di svecchiare la situazione artistica locale, sintonizzandola con la pittura più in voga nella Roma di papa Gregorio XIII, quella dei cantieri farnesiani. Non è da escludere che l'artista napoletano già intorno al 1575 fosse entrato in contatto diretto con l'ambiente romano, forse in occasione del giubileo indetto da papa Gregorio XIII nel 1575; non abbiamo però nessun elemento decisivo per confermare un'ipotesi così accattivante. I caratteri di questi primi dipinti imparateschi si possono spiegare agevolmente con le condizioni artistiche createsi nella capitale del Viceregno nel corso dell'ottavo decennio, quando, accanto alle ultime realizzazioni di Marco Pino, cominciavano a riscuotere successo le spettacolari composizioni dell'olandese Dirk Hendricksz, capace di esercitare un notevole fascino sui giovani pittori napoletani, in particolare sull'Imparato e, in una fase successiva, su Francesco Curia.

Un'attenta considerazione dell'iconografia del dipinto fornisce qualche ulteriore elemento utile alla sua datazione. Intanto risulta assai interessante la presenza di Santa Patrizia, abbigliata da monaca benedettina e non con "il vestimento" "di panno bianco" e la tonaca "a modo di sacco"

²⁶⁴ G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori et architettori*, Firenze 1568, ed. cons. con nuove annotazioni e commenti di G. Milanesi, Firenze 1880, V, p. 212. Sul Criscuolo cfr. P. Leone de Castris, *Pittura del Cinquecento a Napoli. 1540-1573*, cit., pp. 37-44, 74-82 note 1-29 con bibliografia precedente.

²⁶⁵ La proposta di ravvisare nella pala una collaborazione di Giovann'Angelo D'Amato è già presente in P. Leone de Castris, *Pittura del Cinquecento a Napoli. 1573-1606*, cit., p. 142. Per la predella di Santa Maria di Lacco cfr. *ivi*, p. 149, fig. a p. 161.

²⁶⁶ P. Leone de Castris, *Pittura del Cinquecento a Napoli. 1573-1606*, cit., pp. 149, 175 nota 50, con bibliografia precedente.

delle monache che “vestivano all’usanza greca”,²⁶⁷ segno che ai tempi in cui fu richiesta la pala d’altare il processo di “riforma” era avanzato. Il giglio retto dalla mano sinistra è il consueto attributo iconografico della santa, presente in tutte le rappresentazioni seicentesche, a partire dalla stampa pubblicata nella *Vita et miracoli di S. Patricia...*, di Giovan Battista Manso nel 1611.²⁶⁸

Assai indicativa è anche la posizione privilegiata occupata dal Sant’Andrea. Si sa dell’esistenza di una cappella dedicata al santo appartenente al monastero di Santa Patrizia sin dal XIV secolo, distrutta durante la costruzione della chiesa esterna nel primo Seicento. Questo edificio, collocato ai margini dell’*insula* monastica, fu aperto al pubblico in seguito alle disposizioni del Sinodo diocesano del 1565 che, come si è ricordato, avevano imposto ai monasteri di costruire un luogo di culto con l’ingresso dalla strada per evitare il passaggio dei fedeli attraverso la clausura.²⁶⁹ Non sappiamo con esattezza in quale anno l’edificio venne aperto al pubblico; ciò dovette accadere però con tutta probabilità dopo il 1573, anno in cui, a causa dell’ospitalità di Diana Falangola, giunse da Roma l’ordine di sospendere per il momento i lavori previsti dalle disposizioni sinodali.²⁷⁰ È presumibile che il dipinto imparatesco fosse stato richiesto proprio per la rinnovata chiesa di Sant’Andrea, in uso già da qualche anno nel 1582, quando le monache chiesero all’arcivescovo l’autorizzazione per aprire la chiesa interna nel giorno di Santa Patrizia (25 agosto), con lo scopo di accogliere un maggior numero di fedeli.²⁷¹ Se tale ipotesi non è errata il 1582 diventerebbe un necessario *terminus ante quem* per la datazione del dipinto in esame, forse collocato proprio sull’altare principale della chiesa di Sant’Andrea.

²⁶⁷ Prima del Concilio di Trento le monache seguivano la regola basiliana. Cfr. A. Facchiano, *Monasteri femminili e nobiltà a Napoli*, cit., pp. 13-18. Le citazioni sono riprese da C. De Lellis, *Aggiunta alla Napoli Sacra del D’Engenio*, cit., III, f. 34.

²⁶⁸ G. B. Manso, *Vita et miracoli di S. Patricia Vergine sacra, con il compendio delle reliquie che si conservano nella chiesa del Monastero di detta santa in Napoli*, Napoli 1611. La stampa è riprodotta in A. Quondam, *Dal Manierismo al Barocco*, cit., pp. 337-640, fig. 155. Il Leone de Castris (vedi *supra*) identifica la santa in questione in Scolastica.

²⁶⁹ A. Facchiano, *Monasteri femminili*, cit., pp. 37, 84.

²⁷⁰ Ivi, p. 35.

²⁷¹ Ivi, pp. 37, 84.

CAPITOLO III

GLI ANNI OTTANTA

1. L'IMMACOLATA FRA I SANTI GIOVANNI BATTISTA E GIOVANNI EVANGELISTA E LA MADONNA DELLE GRAZIE CON I SANTI SEBASTIANO E GIUSEPPE DI SANTA MARIA DELLA SAPIENZA A NAPOLI

Tra l'ottobre del 1580 e il giugno dell'anno successivo Girolamo Imparato dipinse una *Madonna col Bambino* per un oratorio annesso alla chiesa napoletana di Santa Maria di Portosalvo. Il dipinto, ancora esistente nel 1917 ma oggi purtroppo irreperibile,²⁷² dovette avere esigue dimensioni: lo confermano l'entità ridotta del compenso ricevuto dall'artista, pari a un saldo finale inferiore a 10 ducati, e la descrizione riportatane dalla visita pastorale condotta nell'edificio sacro dall'arcivescovo Annibale di Capua nel 1586, in cui viene ricordato come "parva icona in qua est depicta imago beate Sancte Virgini".²⁷³

Dopo gli importanti lavori della chiesa di Santa Patrizia, la conferma del gradimento della pittura imparatesca nella capitale vicereale giunge dall'esecuzione di due notevoli pale d'altare [figg. 21, 27], eseguite nello stesso torno di tempo, per il monastero partenopeo di Santa Maria della Sapienza, uno dei complessi monastici più facoltosi della città, anch'esso appannaggio di nobilissime famiglie, in particolare dei Carafa, dei Piccolomini, dei Brancaccio, dei Caracciolo.²⁷⁴ La comunità domenicana, fondata dalla venerabile Suor Maria Carafa, sorella di quel Gianpietro Carafa asceso al soglio pontificio col nome di Paolo IV, trovò sede in un edificio costruito nei primi anni del Cinquecento dal cardinal Oliviero Carafa per ospitare uno "studio" di "poveri studenti che desideravano acquistar le buone lettere", e per tale ragione soprannominato Sapienza.²⁷⁵ Fallito il progetto dell'arcivescovo di Napoli, la struttura venne occupata per alcuni anni da un gruppo di clarisse, in seguito sostituite dalle monache domenicane guidate da Maria Carafa, ivi trasferitasi nel 1530 dal monastero di San Sebastiano.²⁷⁶ A giudizio unanime dei contemporanei, come degli storici, grazie all'impronta impressa dalla fondatrice e alla direzione spirituale dei chierici regolari teatini di San Paolo Maggiore, Santa Maria della Sapienza divenne una delle sedi più prestigiose della riforma del monachesimo femminile, un modello esemplare di comunità monastica assieme a pochi altri conventi di nuova fondazione, quali Sant'Andrea delle

²⁷² G. Bresciano, *Opere d'arte ed oggetti varii d'importanza storico-artistica appartenenti alla Corporazione dei Benefattori di Santa Maria di Portosalvo ed esistenti nella chiesa titolare a Piazza Molo piccolo in Napoli*, Napoli 1917, p. 14 nomina la *Vergine col Bambino*, "pregevole tavola di Girolamo Imparato dell'anno 1580, collocata su nell'oratorio". Probabilmente lo studioso aveva ricavato le indicazioni sul dipinto consultando i registri contabili della chiesa; su questi documenti si basa lo studio di E. Nappi, *La chiesa di Santa Maria di Porto Salvo di Napoli*, in «Ricerche sul '600 napoletano». *Saggi e documenti* 1998, Napoli 1999, pp. 33, 40-42, doc. n. 21. Si veda *Regesto documentario*, doc. n. 8.

²⁷³ E. Nappi, *La chiesa di Santa Maria di Portosalvo*, cit., p. 43.

²⁷⁴ G. Colombo, *Il monastero e la chiesa di Santa Maria della Sapienza*, in «Napoli Nobilissima», X, 1901, pp. 183-185; E. Novi Chavarria, *Monache e gentildonne*, cit., pp. 94-95.

²⁷⁵ C. D'Engenio, *Napoli Sacra*, cit., p. 70. Sulla fondatrice cfr. F. M. Maggio, *Vita della venerabil madre D. Maria Carafa napoletana, sorella del santissimo pontefice Paolo IV*, Napoli 1670.

²⁷⁶ Un racconto dettagliato delle vicende relative alla fondazione, ma pure di eventi successivi, compare in F. M. Maggio, *Vita della venerabil madre D. Maria Carafa*, cit., pp. 40-56. Sulla storia più antica del complesso è utile anche l'introduzione alla *Platea di tutte le case, massarie, censi, annue entrate, vitalitij, arrendamenti di corte, gabelle di città, fiscali et adoghi pervenuti al nostro venerabile Monastero di Santa Maria della Sapienza sin dal tempo della sua fondatione con la descrizione d'essa et del sito del nostro Monastero e chiesa. Parte prima formata nel priorato della molto Reverenda Madre Suor Maria Caterina Carrafa, terza volta assunta al detto governo, et del molto Reverendo Padre Don Filippo Sifola de Clerici Regolari, Preposito e Superiore di detto venerabile Monastero, da Paolo Bellino mastro d'atti in capite della gran corte della vicaria civile nell'anno del Signore 1703*, pp. 1-5, (ASN, *Monasteri Soppressi*, 3170). Si veda inoltre G. Colombo, *Il monastero e la chiesa*, cit., I, pp. 145-148.

Dame, Santa Maria in Gerusalemme, Santa Maria del Gesù e in seguito la Santissima Trinità delle Monache e San Giovanni Battista.²⁷⁷

I due quadri imparateschi, con la grande pala dell'altare maggiore di Giovan Bernardo Lama, raffigurante la *Disputa di Gesù nel Tempio*, e l'*Annunciazione* eseguita dall'Hendricksz per la cappella fondata da Bernardina Tranzo [fig. 29], appartenevano alla primitiva chiesa cinquecentesca, radicalmente rinnovata tra il 1614 e il 1649 ca..²⁷⁸

L'*Immacolata fra i due san Giovanni* [figg. 21-22], trafugata nel 1993 e per fortuna recuperata qualche anno dopo,²⁷⁹ era collocata nella prima cappella a sinistra dell'ingresso, un ambiente interessato nel 1669 da lavori di restauro e da decorazioni pittoriche che coinvolsero il pittore Giacinto de Populi.²⁸⁰ Tralasciata dalle fonti più antiche la tavola fu citata alla fine del Seicento da Carlo Celano, sintomaticamente come opera di Giovan Bernardo Lama.²⁸¹ Nell'avanzato XIX secolo Luigi Catalani e Gennaro Aspreno Galante preferirono ricondurla alla "scuola del Santafede",²⁸² mentre nel 1902 il Colombo recuperò il giudizio più autorevole e senz'altro più intelligente riportato dalla guida seicentesca.²⁸³ Va al Previtali il merito di aver riconosciuto la paternità imparatesca del dipinto.²⁸⁴

²⁷⁷ F. Strazzullo, *Edilizia e urbanistica a Napoli dal '500 al '700*, cit., pp. 202-203; M. Miele, *Monache e monasteri del Cinque-Seicento*, cit., pp. 126-127; E. Novi Chavarría, *Monache e gentildonne*, cit., p. 58 con rimandi bibliografici.

²⁷⁸ Per i dipinti citati vedi appresso. La data dell'inizio dei lavori si ricava dalla *Platea di tutte le case, massarie, censi...*, cit., p. 105. Sulla trasformazione del complesso e sui vari interventi cfr. A. Colombo, *Il monastero e la chiesa*, cit., 1902, pp. 59-63. Il completamento della fabbrica avvenne soltanto verso la metà del Seicento quando (1649) l'edificio sacro venne consacrato. Sugli aspetti architettonici della chiesa cfr. I. Ferraro, *Napoli. Atlante della città storica. Centro Antico*, cit., pp. 68-69, 73 note 15-19 con bibliografia.

²⁷⁹ *Arte rubata. Il patrimonio artistico napoletano disperso e ritrovato. L'inventario di tutti i furti d'arte dal 1970 al 1999*, Napoli 1999 fig. 310. Il dipinto, attualmente nei depositi della Soprintendenza, è stato ritrovato a Bergamo nel 1998.

²⁸⁰ La notizia è desunta da un documento contenuto in un manoscritto della Biblioteca Nazionale di Napoli che raccoglie carte dei secoli XVI e XVII di varia indole, relative al monastero della Sapienza. Si tratta del *Conto della spesa fatta nella Cappella della Santissima Concettione del R. D. Carlo de Palma con dinaro della Madre Sor Maria Giacinta Spinelli*. Il de Populi ricevette 130 ducati "per tutte le pitture tanto a fresco, quanto ad oglio" fatte in detta cappella; un certo Marco "indoratore" ebbe 170 ducati per "tutta la indoratura tanto dello stucco, quanto delle cornici e politura della cornice del quadro grande" da identificare senz'altro con l'ancona dell'Imparato; "mastro Cicco falegname" venne pagato ducati 13,4 "per suoi lavori di cornice per levare e mettere la cona e per lo zoccolo sotto la cona e per altre opere" e infine a un tal "mastro Liberato" ottenne ducati 7,2 per "sue giornate nello sfabricare e fabbricare, imbiancare, per una salma di calce e due de' pozzolana" (*Monastero di Santa Maria della Sapienza*, ms. San Martino 90, Biblioteca Nazionale di Napoli, cc. non numerate). Su questo manoscritto cfr. C. Padiglione, *La Biblioteca del Museo Nazionale della Certosa di S. Martino in Napoli ed i suoi manoscritti*, I, Napoli 1876, pp. 279-282 n. 264. Un riferimento sintetico a quanto riportato dal manoscritto a proposito della cappella dell'Immacolata è in A. Colombo, *Il monastero e la chiesa*, cit., 1902, p. 68. Al De Populi potrebbero spettare gli angeli dipinti sullo zoccolo della pala imparatesca visibili nella riproduzione fotografica anteriore al furto del 1993 (Neg. N. 44254, Soprintendenza al Polo Museale di Napoli).

²⁸¹ La "tavola della Natività e quella della Concezione che stanno nelle cappelle similmente sono di Giovan Bernardo (Lama)". Cfr. C. Celano, *Notizie del bello dell'antico*, cit., II, p. 679. La *Natività* citata dal canonico napoletano potrebbe identificarsi con la tavola sconosciuta della bottega del Lama attualmente custodita in un ambiente dell'ultimo piano del convento delle Ancelle del Sacro Cuore, che occupano una parte dell'antico monastero, lo stesso in cui è ricoverata la grande *Ultima Cena* imparatesca datata 1591 (vedi appresso). Il riferimento al Lama dell'*Immacolata* è anche in G. Sigismondo, *Descrizione della città di Napoli*, cit., I, pp. 168-169.

²⁸² L. Catalani, *Le chiese di Napoli*, cit., II, p. 6; G. A. Galante, *Guida Sacra*, cit., p. 58.

²⁸³ A. Colombo, *Il monastero e la chiesa*, cit., 1902, p. 68.

²⁸⁴ G. Previtali, *La pittura napoletana dalla venuta di Vasari*, cit., p. 905 nota 60; Idem, *La pittura del Cinquecento a Napoli*, cit., p. 144 nota 68, seguito dal Leone de Castris che ha datato il dipinto ai primi anni ottanta: P. Leone de Castris, *La pittura del Cinquecento nell'Italia meridionale*, cit., p. 498; Idem, *Pittura del Cinquecento a Napoli 1573-1606*, cit., pp. 142, 170 nota 15.

Insolita risulta la scelta di raffigurare l'Immacolata col Bambino, frequente fra gli artisti nordici del Cinquecento, meno consueta in ambito italiano.²⁸⁵ A Napoli, dove il culto della Concezione ebbe una straordinaria diffusione nel corso del XVI secolo,²⁸⁶ quello dell'Imparato sembra essere uno dei pochi dipinti ad aver adottato questo modello iconografico, presente anche in una tavola più tarda, uscita dalla bottega dello stesso maestro, appartenuta alla mistica Orsola Benincasa [fig. 129].²⁸⁷ È molto probabile che la speciale iconografia, in cui si sottolinea visibilmente l'unità inscindibile di Maria Immacolata e Madre di Dio, diffusa in questi anni soprattutto in ambito gesuitico, fosse stata favorita a Napoli anche dai padri teatini, i quali furono guida spirituale sia del monastero della Sapienza che del complesso conventuale fondato dalla Benincasa.

Singolare appare persino la distribuzione dei simboli delle litanie mariane in due pannelli laterali, inseriti nei montanti della cornice, distinti dal campo del dipinto centrale dove più comunemente venivano rappresentati dagli artisti coevi. Nella predella l'Imparato dipinse tre scene pertinenti ai due santi che fiancheggiano Maria: partendo da sinistra si succedono *San Giovanni in oleo*, la *Natività del Battista* e, coerentemente al programma iconografico della tavola, la *Visione dell'Immacolata a Patmos di san Giovanni Evangelista* [fig. 22].

Nello scomparto principale l'artista adotta una tradizionale disposizione piramidale delle figure, stagliate sullo sfondo di una quieta veduta lacustre. La Madonna, poggianti sull'argentea falce di luna, mostra al devoto il figlio teneramente aggrappato a lei, sorreggendolo con le lunghe mani affusolate. Il modello femminile della Vergine ha stringenti analogie con la medesima figura della seconda pala di Santa Patrizia [fig. 17] e della *Regina d'Ognissanti* dell'oratorio dei Bianchi allo Spirito Santo [fig. 35]. I cherubini che costellano i vapori luminosi della nube in cui avviene l'apparizione mariana, sono quelli delle prove più antiche del pittore. Il dipinto serba qualche residuo ricordo del Lama, artefice nella stessa chiesa, come si è anticipato, della *Disputa di Gesù tra i dottori* esposta sull'altare principale – risalente con ogni verosimiglianza agli anni sessanta –,²⁸⁸ basterà osservare il carattere ancora un po' legnoso dei santi, in special modo del san Giovanni Evangelista, affine ai dolenti della *Pietà* di Santa Patrizia [fig. 12]. Alla sua formazione riconduce anche la meticolosità fiamminga esibita nella definizione dei volumi, delle materie, dei dettagli.

La persistenza di elementi ricorrenti nella più antica produzione dell'artista – che giustificano forse l'ascrizione dell'opera al Lama da parte del canonico Celano – suggerisce una datazione entro gli inizi degli anni ottanta. Nondimeno la dolcezza barocca del gruppo centrale, l'adozione di una gamma coloristica piuttosto vivace, fanno già pensare alle opere congedate dall'artista negli anni centrali del decennio, il momento della sua prima maturità. Il linguaggio

²⁸⁵ Sull'iconografia cfr. V. Alce, *L'Immacolata Concezione nell'arte*, in «Sapienza», 5-6, 1954, pp. 557-583. Per alcuni esempi a stampa di *Immacolata col Bambino* vedi *Maria. Vergine, Madre e Regina. L'immagine della Madonna nelle incisioni vallicelliane*, catalogo della mostra, Roma Biblioteca Vallicelliana (2001), Roma 2001, pp. 34, 42, 98-99, 114-115, 124-127, 146-147.

²⁸⁶ A. Laneri, *L'iconografia dell'Immacolata Concezione a Napoli tra '500 e '600*, in «Arte Cristiana», 744, 1991, pp. 195-206, dove però vengono tralasciati gli importanti esempi dell'Imparato. Inoltre cfr. E. Mâle, *L'arte religiosa nel '600. Italia, Francia, Spagna e Fiandra*, Milano 1984, pp. 50-53.

²⁸⁷ Si tratta di un'opera di epoca successiva (vedi capitolo VI, paragrafo 3), riconosciuta a Girolamo Imperato dal Bologna. Cfr. F. Sellitto, in *Istituto Suor Orsola Benincasa. Museo Storico Universitario*, Roma 2004, pp. 141-142. All'interno dello stesso complesso si conserva una interessante tela raffigurante *Orsola che intercede per la città di Napoli*, eseguita tra il 1618 e il 1619 per essere collocata sulla tomba della Benincasa, in cui la Vergine compare con i medesimi attributi. Il dipinto, reso noto come prodotto di anonimo del XVII secolo (A. M. Voltan, in *Istituto Suor Orsola. Museo*, cit. pp. 140-141), va ricondotto alla bottega di Fabrizio Santafede. Nella chiesa dedicata alla Concezione nel complesso di Suor Orsola anche la statua lignea posta nella nicchia dell'altare maggiore, databile alla fine del XVI secolo, raffigura l'*Immacolata col Bambino*. La scultura è stata di recente riconosciuta, in base a una fonte documentaria, a Giovan Bernardo Azzolino. Cfr. M. T. Penta, *La tradizione pittorica del monastero*, in *L'Istituto Suor Orsola Benincasa. Un secolo di cultura a Napoli 1895-1995*, Napoli 1995, pp. 106-112; G. F. Pomarici, in *Istituto Suor Orsola. Museo*, cit., pp. 152-153 (col riferimento all'Azzolino).

²⁸⁸ L'opera, assai danneggiata dalle ridipinture, è uno dei lavori principali del pittore, ricordata a partire sin dal D'Engenio, *Napoli Sacra.*, cit., p. 72. Cfr. A. Zezza, *Giovan Bernardo Lama*, cit., p. 6; P. Leone de Castris, *Pittura del Cinquecento a Napoli. 1540-1573*, cit., pp. 250, 279 nota 45.

imparatesco mostra una declinazione sempre più personale della cultura affacciata timidamente nelle due tavole di Santa Patrizia, originata dal contatto col fiammingo Teodoro d'Errico. Quest'ultimo, come è ben noto, fu riscoperto dal Previtali, il quale dimostrò l'importanza assunta dalla sue ricerche per la crescita di artisti partenopei quali Girolamo Imparato e Francesco Curia.²⁸⁹ Giunto a Napoli sin dai primi anni dell'ottavo decennio, Dirk Hendricksz Centen dopo la morte di Marco Pino (1583) divenne uno dei protagonisti dell'ambiente artistico locale; ciò è dimostrato dalla constatazione che il d'Errico, oltre alle numerose richieste di opere destinate a chiese regnicole (e non solo),²⁹⁰ riuscì ad ottenere alcune delle imprese di maggior impegno condotte nella capitale del Vicereame, in primis il soffitto di San Gregorio Armeno, ultimato nel 1590, come attesta un passo finora mai rilevato della *Cronica della Compagnia di Gesù di Napoli* di Giovan Francesco Araldo: "In quest'anno [1590] si finì in Napoli la bella Tempiatura o soffitto della Chiesa del monastero di monache di s. Logorio dell'ordine di s. Benedetto".²⁹¹ La conferma del protrarsi di quei lavori rispetto alla datazione ipotizzata in passato – in genere fatta coincidere con gli anni 1580-1582²⁹² –, sembra derivare da un pagamento di 20 ducati, percepito da Giovan Andrea Magliulo, progettista della complessa carpenteria lignea, dalla badessa di "San Ligorio" (San Gregorio) Faustina Barrile, il 30 luglio del 1584, per una "porta di marmolo quale se fa nella nova fabbrica chiesa, et per lui a Camillo Sarti".²⁹³ La polizza testimonia che verso la metà del decennio il cantiere della chiesa era ancora aperto e che l'intervento del Magliulo riguardò non solo l'ideazione del soffitto ma anche di opere in marmo.²⁹⁴ Nello stesso periodo forse si stava lavorando anche all'intempiatura che, considerata la sua mole, dovette impegnare per lungo tempo una nutrita *équipe* di maestranze. Pertanto, fermo restando che l'esecuzione dei dipinti principali in esso contenuti appartiene ai primi anni ottanta, come finora ritenuto dalla critica,²⁹⁵

²⁸⁹ G. Previtali, *La pittura napoletana dalla venuta di Vasari*, cit., pp. 874, 878; Idem, *Teodoro d'Errico e la 'Questione meridionale'*, cit., pp. 28-33; Idem, *La pittura del Cinquecento a Napoli*, cit., pp. 95-96, 100-102, 106-109. Sul D'Errico sono fondamentali gli studi di C. Vargas, *Teodoro d'Errico*, cit.; P. Leone de Castris, *Pittura del Cinquecento a Napoli. 1573-1606*, cit., pp. 31-83; Idem, *Teodoro d'Errico: i quadri 'privati'*, in «Prospettiva», 57-60, 1989-1990, *Scritti in ricordo di Giovanni Previtali*, II, pp. 139-145; N. Barbone Pugliese, *A proposito di Teodoro d'Errico e di un libro recente*, in «Prospettiva», 62, 1991, pp. 81-93; S. Causa, *Teodoro d'Errico il Fiammingo: note in margine ad una mostra recente*, in «Bollettino d'arte», LXXXII, 101-102, 1997, pp. 35-48; C. Vargas, *Teodoro d'Errico in Basilicata. La Resurrezione di Banzi*, Napoli 2002. Per i riferimenti alla più recente bibliografia è utile S. Falabella, ad vocem, *Hendricksz, Dirck (Teodoro d'Errico)*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXI, Roma 2003, pp. 673-678. Nuovi dipinti e diversi documenti inediti sull'attività dell'Hendricksz sono stati segnalati da chi scrive in *Aggiunte a Francesco Curia*, cit., pp. 172-173 note 27-28.

²⁹⁰ Sorprende ad esempio il recente rinvenimento di una *Madonna in gloria con i santi Giovanni Battista e Orsola* dell'artista nella chiesa di Santo Stefano a Viggìu (Varese). Cfr. M. Fratarcangeli, *I 'lombardi' a Napoli tra arte del banco, mercatura e confraternita: prime acquisizioni*, in «Napoli Nobilissima», V s., V, 2004, pp. 81-92.

²⁹¹ G. F. Araldo, *Cronica della Compagnia di Gesù di Napoli, cominciando dall'anno 1551 da che ella mandò di Roma à questa città 12 soggetti, per dar principio al Collegio, quando era Viceré di essa Don Pietro di Toledo, et Papa Giulio Terzo, ed Arcivescovo il Cardinal Teatino, che fu poi Papa Paolo Quarto, et Generale della Compagnia il padre Ignatio di Loyola, primo Generale et institutor di essa*, ms. della Residenza dei Gesuiti di Napoli, 1595-1596, pubblicato da F. Divenuto, *Napoli l'Europa e la Compagnia di Gesù nella «Cronica» di Giovan Francesco Araldo*, Napoli 1998, p. 298.

²⁹² L'indicazione è riportata in un documento seicentesco ricopiato nel XVIII secolo. Cfr. R. Pane, *Il monastero napoletano di San Gregorio Armeno*, Napoli 1957, p. 101 nota 12; G. Previtali, *La pittura napoletana dalla venuta di Vasari*, cit., p. 898 nota 6; Idem, *La pittura del Cinquecento a Napoli*, cit., pp. 133 nota 14, 134 nota 15; C. Vargas, *Teodoro d'Errico*, cit., pp. 33, 71 nota 27, p. 159 doc. 6; P. Leone de Castris, *Pittura del Cinquecento a Napoli. 1573-1606*, cit., pp. 58-60.

²⁹³ ASN, BA, Olgiatti, 85. Il documento è pubblicato da S. De Mieri, *Aggiunte a Francesco Curia*, cit., p. 173 nota 27. Sul Magliulo ideatore del soffitto vedi C. Vargas, *Teodoro d'Errico*, cit., pp. 37-38.

²⁹⁴ È probabile che la "porta di marmolo" pagata al Magliulo coincida col portale principale della chiesa. Sulle molte competenze del Magliulo cfr. il paragrafo 4 di questo capitolo. Camillo Sarti potrebbe essere un parente del più noto Andrea Sarti attivo in città in quegli stessi anni. Cfr. F. Strazzullo, *Scultori e marmorari carraresi a Napoli: I Marasi*, in «Napoli Nobilissima», VI (n. s.), 1967, pp. 24, 30, 36 nota 19; F. Negri Arnoldi, *Scultura del Cinquecento in Italia Meridionale*, Napoli 1997, pp. 23, 97 nota 77.

²⁹⁵ Cfr. la bibliografia della nota 18.

l'indicazione cronologica tramandata dal gesuita potrebbe riferirsi alla sola esecuzione di parti secondarie, e al montaggio dell'insieme, necessariamente avvenuto dopo il completamento della fabbrica.²⁹⁶

Nella stessa chiesa della Sapienza Teodoro D'Errico dipinse, presumibilmente entro gli anni settanta, l'affascinante *Annunciazione* della cappella fondata da Bernardina Transo [fig. 29], per secoli cretuta opera del Curia.²⁹⁷ La compresenza nel medesimo luogo sacro di lavori del Lama e dell'Hendricksz sembrerebbe circoscrivere in maniera indiretta il *milieu* artistico in cui si mosse l'Imparato dei primi tempi.

Uno degli aspetti di maggior significato dell'ancona della Sapienza [fig. 21] è senz'altro rappresentato dalla ricca cornice lignea, tra i rari esempi partenopei ad esserci pervenuti. Prodotti come questo, di non trascurabile complessità plastica, trovarono notevole apprezzamento nella Napoli di fine XVI secolo; attualmente solo in provincia le pale d'altare dell'epoca hanno conservato più di frequente il loro assetto originario, dove le parti figurative lignee spesso arricchiscono e completano i programmi iconografici. Ciò avviene ad esempio nella *Circoncisione* imparatesca della chiesa del Gesù di Nola [fig. 42], come vedremo. È presumibile che la cornice della Sapienza appartenga allo stesso progettista di quella nolana: si osservino le simili volute antropomorfe laterali, oppure gli analoghi motivi ornamentali dipinti negli spazi risparmiati dagli intagli di entrambi i complessi. Non escludo che l'inventore di queste cornici sia Giovan Andrea Magliulo, ideatore dei soffitti dipinti e intagliati di San Gregorio Armeno e di Santa Maria Donnaromita [fig. 43], ed autore nel 1580 del disegno per la cornice della perduta *Madonna del Rosario* dipinta da Teodoro d'Errico per la chiesa di Santa Maria delle Grazie a Quindici, in terra di Lauro.²⁹⁸ La pala della Sapienza potrebbe rappresentare così la prima impresa nota eseguita in collaborazione dal Magliulo e da Girolamo Imperato, poco prima dei lavori condotti dai due nell'oratorio dei Bianchi allo Spirito Santo.

Le storie della predella [fig. 22], sia per il tipo di impaginazione degli interni architettonici che per i paesaggi, preludono agli scomparti dovuti al maestro nel soffitto della chiesa benedettina di Donnaromita [49-51, 53, 55-58], ma in modo più immediato si legano alle vedute che compaiono nelle tabelle fiancheggianti il *Redentore* dei Bianchi allo Spirito Santo [figg. 23, 25-26]. Questo primo rilevante interesse dell'Imparato per il paesaggio, così diverso dal carattere ancora "romanista" di quello del rame in Santa Croce a Termini [fig. 10], potrebbe essere maturato dalla conoscenza nei primi anni ottanta dei paesaggi romani dipinti da Matteo e Paolo Bril.²⁹⁹ Negli

²⁹⁶ Non si conosce l'esatta cronologia dei lavori che interessarono l'edificio. Già la Vargas, nel rilevare il carattere assai diverso degli scomparti che compongono il soffitto, ha ritenuto necessario ipotizzare la realizzazione di alcuni dipinti in anni successivi al 1582 (C. Vargas, *Teodoro d'Errico*, cit., p. 43). Sul soffitto di San Gregorio Armeno vedi anche G. De Vito, *Il Maestro di Fontanarosa e Geronimo de Magistro*, in «Ricerche sul '600 napoletano». *Saggi e documenti* 1998, Napoli 1999, pp. 23-24 che, pur ignorando il libro della Vargas, ha richiamato l'attenzione sulla data 1580 che compare su uno dei quattro angoli dell'"intempiatura" (evidentemente la data di inizio dei lavori, giusto come indicato dal suddetto documento), e quelle sei e settecentesche che si riferiscono agli interventi di completamento (1632) e di restauro (1744-1745).

²⁹⁷ Il primo a riferire il dipinto a Francesco Curia fu B. De Dominici, *Vite de' pittori*, cit., p. 818. La restituzione dell'opera alla "prima parte" del percorso di Dirk Hendricksz si deve a P. Leone de Castris, *Avvio a Francesco Curia disegnatore*, cit., p. 22 nota 6; Idem, in *Opere d'arte nel Palazzo Arcivescovile di Napoli*, cit., pp. 50-51; Idem, *Pittura del Cinquecento a Napoli. 1573-1606*, cit., pp. 60, 80 nota 73, con ulteriore bibliografia.

²⁹⁸ C. Vargas, *Teodoro d'Errico*, cit., pp. 37, 158 doc. 4.

²⁹⁹ Su Matteo e Paolo Bril e sulla diffusione del paesaggio negli ultimi decenni del Cinquecento cfr. in sintesi G. Scavizzi, *Paolo Bril alla Scala Santa*, in «Commentari», X, 1959, pp. 196-200, tavv. LXXXII-LXXXIV; G. T. Faggin, *Per Paolo Bril*, in «Paragone», 185, 1965, pp. 21-35, figg. 13-43; D. Bodart, *Les peintres des Pays-Bas méridionaux et de la Principauté de Liège à Rome au XVII siècle*, Bruxelles-Rome 1970, I, pp. 212-238, II, figg. 99-108; B. W. Meijer, *Da Sprangher a Rubens: verso una nuova equivalenza*, in *Fiamminghi a Roma 1508-1608*, cit., pp. 39-40, 45-47; C. Hendriks e L. Pijl, *ibidem*, pp. 86-102; F. Cappelletti, *Roma 1580-1610. Una traccia per il contributo fiammingo alle origini del paesaggio*; Eadem, *Dalla «minuzia e diligenza» all'«aerea morbidezza»: cenni sull'attività di Paul Bril e i suoi contatti con l'ambiente romano*, in S. Danesi Squarzina, *Natura morta, pittura di paesaggio e il collezionismo a Roma nella prima metà del Seicento. Italia, Fiandre, Olanda, il terreno*

stessi anni, in ambito napoletano la propagazione di una simile cultura paesaggistica avvenne grazie a Teodoro d'Errico (per il quale però sono stati evidenziati anche contatti con Jan Soens) e ad anonimi pittori, forse fiamminghi, attivi nella sua cerchia: lo suggeriscono gli sfondi delle scene del Battista nel soffitto di San Gregorio Armeno, dipinte dall'Hendricksz [figg. 52, 54], le poco note vedute fantastiche distribuite sulle fasce perimetrali dello stesso complesso³⁰⁰ [figg. 61-62] e quelle ancora meno conosciute, con analoga collocazione, eseguite da un tal "Pomponio pittore" nel soffitto di Santa Maria Donnaromita [fig. 63].³⁰¹

Forse entro i primi anni del nono decennio l'Imparato eseguì la seconda pala d'altare della chiesa domenicana, la *Madonna delle Grazie fra i santi Sebastiano e Giuseppe* [fig. 27], oggi custodita nel palazzo Arcivescovile di Napoli.³⁰² Menzionato significativamente come opera della "scuola del Lama" da alcune guide ottocentesche, il dipinto era collocato su una parete laterale della terza cappella a destra.³⁰³

La *Madonna delle Grazie* conferma gli svolgimenti pittorici del dipinto precedente, mostrando un più sensibile utilizzo degli impasti densi e burrosi dell'Hendricksz della "prima ora": lo si scorge nella maggiore scioltezza del modellato delle figure, raggiunto mediante un colore pastoso, ravvivato da toni accesi e impreziositi da cangianti. I corpi torniti dei santi occupano gran parte della superficie della tavola, di "monumentale grandezza d'impianto",³⁰⁴ conclusa nella zona sommitale da una Madonna poco più che bambina avvolta in un voluminoso manto dal bordo adorno di gemme, rivolta al figlio sgambettante che si accinge, quasi giocosamente, a far sgorgare dal seno materno il latte versato per la salvezza delle anime del Purgatorio.³⁰⁵ Intorno alla nube su cui siede la Vergine fanno capolino numerose teste di cherubini e di biondi serafini, singolarmente caratterizzati. Splendidi appaiono soprattutto i due angeli che a mani giunte e conserte chiudono la gloria in alto, o i due teneri e trepidanti angeli apteri che assistono alla scena poco al di sopra del San Sebastiano. L'Imparato, per la prima volta, indugia su un motivo che diverrà, soprattutto negli anni finali della sua carriera, una vera e propria specialità. In primo piano l'artista situa il bonario San Giuseppe e, sulla sinistra, il San Sebastiano in deliquio, forse memore di antichi modelli scolpiti come quello ligneo di Giovanni da Nola nel *retablo* di Sant'Eustachio in Santa Maria la Nova.³⁰⁶ La cronologia di poco più avanzata dell'opera rispetto all'*Immacolata* sembra essere confortata dalle esplicite somiglianze correnti con la straordinaria pala dell'oratorio dei Bianchi allo Spirito Santo (1582-85 ca.) [fig. 35]: in particolare, a questo dipinto rinviano l'intenso cromatismo, la mobilità luministica, le tipologie angeliche, la

di *elaborazione dei generi*, Roma 1996, pp. 177-200, 213-229. Si veda anche la bibliografia citata nel capitolo V, paragrafo 7. Il problema della propagazione della pittura di paesaggio a Napoli alla fine del Cinquecento è insondato dagli studi. Qualche spunto sull'argomento compare in G. Previtali, *La pittura napoletana dalla venuta di Vasari*, cit., p. 906 nota 65; P. Leone de Castris, *Pittura del Cinquecento a Napoli. 1573-1606*, cit., pp. 94-99, 105-106 note 80-96; M. R. Nappi, *François De Nomé e Didier Barra. L'enigma Monsù Desiderio*, Milano - Roma 1991, pp. 19-22.

³⁰⁰ Su questi paesaggi cfr. C. Vargas, *Teodoro d'Errico*, cit., pp. 44-46; Eadem, *Cornelis Smet tra i "Paisani" fiamminghi*, cit., pp. 640-644, con la proposta di riconoscerne la realizzazione a Jan Soens, identificato ipoteticamente col Giovanni Salamandro che entrò con un contratto di "locatio personae" nel 1579 nella bottega di Smet. Una diversa ipotesi di identificazione di Salamandro è avanzata da N. Barbone Pugliese, *La ritrovata "Assunzione della Vergine" di Aert Mytens*, in «Napoli Nobilissima», XXX (n. s.), 1991, pp. 165-166.

³⁰¹ Cfr. il paragrafo 4 di questo capitolo.

³⁰² L'attribuzione all'Imparato spetta a G. Previtali, *La pittura napoletana dalla venuta di Vasari*, cit., p. 905 nota 60.

³⁰³ L. Catalani, *Le chiese di Napoli*, cit., II, p. 6; G. A. Galante, *Guida sacra*, cit., p. 58.

³⁰⁴ P. Leone de Castris, in *Opere d'arte nel Palazzo Arcivescovile*, cit., p. 52.

³⁰⁵ Il latte della Madonna simboleggia la grazia; esso ha lo stesso valore salvifico del sangue di Cristo: cfr. P. Scaramella, *Le Madonne del Purgatorio. Iconografia e religione in Campania tra rinascenza e controriforma*, Genova, 1991, p. 29.

³⁰⁶ Sul *retablo* di Santa Maria la Nova cfr. F. Bologna, *Problemi della scultura del Cinquecento a Napoli*, in *Sculture lignee nella Campania*, catalogo della mostra (Napoli 1950) a cura di F. Bologna e R. Causa, Napoli 1950, pp. 167-169; F. Abbate, *La scultura napoletana del Cinquecento*, Roma 1992, pp. 221, 233; L. Gaeta, *Sulla formazione di Giovanni da Nola e altre questioni di scultura lignea del primo '500*, in «Dialoghi di storia dell'arte», 1, 1995, pp. 73, 84-85.

fisionomia dell'anima purgante in primo piano, molto simile nelle fattezze al profeta Davide [figg. 33-34], e il piglio espressivo dei santi. Con la pala dei Bianchi la tavola della Sapienza sembra condividere anche l'interesse per Marco Pino: nel dipingere le anime l'Imparato si sarà ricordato delle analoghe figure della pala con la *Vergine e il Bambino e i santi Pietro, Paolo e Michele arcangelo*, esposta nella chiesa napoletana dei Santi Apostoli [fig. 37].³⁰⁷ Agli inizi del nono decennio Girolamo si accostò in maniera significativa al maestro toscano, attivo a Napoli ancora negli anni 1570-83. Quest'attenzione però, destinata a riaffiorare a più riprese anche in seguito, non si spinse mai oltre il prelievo di singoli elementi compositivi, rimanendo estraneo l'Imparato alla ricezione del ricco e stratificato bagaglio di manierismo tosco-romano di cui il senese era latore in Italia meridionale, in primo luogo del turgido plasticismo di radice michelangiolesca.³⁰⁸ Escludo decisamente che l'Imparato sia stato allievo di Marco Pino, come hanno sostenuto alcuni studiosi.³⁰⁹

La *Vergine col Bambino* potrebbe essere il frutto di una rielaborazione personale di un modello baroccesco assai celebre, la *Madonna sulle nuvole* incisa da Federico Barocci (nel corso degli anni settanta) [fig. 28], ben nota agli artisti napoletani sul finire del secolo.³¹⁰ Girolamo Imparato dovette essere responsabile assieme a Dirk Hendricksz della prima consistente diffusione di prototipi barocceschi nel Vicereame spagnolo. A tal proposito giova ricordare che il pittore olandese replicò tempestivamente, intorno al 1582, il San Francesco che compare nel *Perdono di Assisi* (1581) [fig. 88] - anch'esso inciso dal Barocci - nella *Circoncisione* conservata nel Museo di San Francesco a Folloni di Montella (Av).³¹¹ Il pittore napoletano dovette rivolgersi assai presto alle invenzioni armoniose e di grande presa emotiva del maestro urbinato, rafforzando così quei caratteri correggeschi insiti nella cultura di estrazione romana e neoparmense dell'Hendricksz, che permeano la sua produzione pittorica a partire dai tardi anni settanta.

In questo momento l'Imparato potrebbe aver attinto autonomamente alle fonti dalle quali era scaturito lo stile moderno di Teodoro d'Errico: non escludo che - considerando il grado di padronanza e di elaborazione della pittura "dolce e pastosa" - al tempo in cui lavorò alle due tavole della Sapienza si fosse già recato a Roma. Nell'Urbe il giovane artista meridionale dovette

³⁰⁷ Per l'opera citata cfr. A. Zezza, *Marco Pino*, cit., pp. 252, 270, fig. a p. 232.

³⁰⁸ Sull'ultima fase di Marco Pino vedi A. Zezza, *Marco Pino*, cit. pp. 193-257. Negli stessi anni più sostanziale è il rapporto dell'Hendricksz con la cultura del Pino. Cfr. P. Leone de Castris, *Pittura del Cinquecento a Napoli. 1573-1606*, cit., pp. 23, 30 nota 32.

³⁰⁹ G. Previtali, *La pittura napoletana dalla venuta di Vasari*, cit., p. 878; Idem, *La pittura del Cinquecento a Napoli*, cit., pp. 112-113; N. Barbone Pugliese, *La 'Madonna del suffragio'*, cit., pp. 60-61. Sul rapporto fra l'Imparato e Marco Pino concordo con quanto osservato da P. Leone de Castris, *Pittura del Cinquecento a Napoli. 1573-1606*, cit., pp. 23, 32 note 32-33, 148, che vede "modesto" l'impatto del senese sul giovane partenopeo.

³¹⁰ L'incisione fu ripresa letteralmente nei primi anni novanta da Francesco Curia nella *Madonna con i santi Antonio da Padova e Leonardo* di Santa Maria della Consolazione ad Altamura cfr. N. Barbone Pugliese, *Contributo alla pittura napoletana del Seicento in Basilicata*, in «Napoli Nobilissima», XXII (n. s.), 1983, pp. 85-86; I. di Majo, *Francesco Curia*, cit., pp. 54. Sull'incisione del Barocci cfr. A. Emiliani, *Federico Barocci*, Bologna 1985, I, pp. 76-77; A. Cerboni Baiardi, *Federico Barocci e la calcografia*, in *Nel segno di Barocci. Allievi e seguaci tra Marche, Umbria, Siena*, a cura di A. M. Ambrosini Massari e M. Cellini, Roma 2005, pp. 81-82.

³¹¹ G. Previtali, *Teodoro d'Errico e la 'Questione meridionale'*, cit., p. 20; C. Vargas, *Teodoro d'Errico*, cit., pp. 83, 86; S. Causa, *Teodoro d'Errico*, cit., pp. 44-45. Sulla datazione al 1582 ca. del dipinto di Bagnoli cfr. V. De Martini, *Inediti cinquecenteschi in Irpinia*, cit., pp. 103-104; C. Vargas, *Teodoro d'Errico*, cit., p. 83, 90 nota 9; e con qualche dubbio P. Leone de Castris, *Pittura del Cinquecento a Napoli. 1573-1606*, cit., pp. 60, 81 nota 91. In una fase successiva la figura del San Francesco fu rielaborata dal fiammingo nella pala dell'altare maggiore della chiesa dei Cappuccini di Venafro, raffigurante la *Madonna col Bambino e i santi Francesco, Nicandro e Marciano*. Sul dipinto di Venafro, di datazione più controversa, cfr. G. Previtali, *Teodoro d'Errico*, cit., p. 25, che lo dice di poco successivo al 1581, seguito da C. Vargas, *Teodoro d'Errico*, cit., p. 86; Eadem, *Teodoro d'Errico in Basilicata*, cit., pp. 13-16; una cronologia più avanzata ("tra i tardi anni novanta e gli inizi del nuovo secolo") è invece suggerita da P. Leone de Castris, *Pittura del Cinquecento a Napoli. 1573-1606*, cit., pp. 70, 83 nota 142. Per l'incisione del Barocci vedi A. Emiliani, *Federico Barocci*, cit., I, pp. 116-119. Sui caratteri del barocchismo di Teodoro d'Errico vedi S. Papaldo, *Il Manierismo nell'Italia meridionale*, in «Storia dell'Arte», 1975, 24-25, p. 162.

senz'altro studiare proficuamente contesti assai celebri quali l'Oratorio del Gonfalone, il cui ciclo di affreschi costituisce "la testimonianza più significativa degli orientamenti pittorici romani all'incirca dal '55 al '75" (Briganti), o i cicli di Taddeo e Federico Zuccari delle chiese di San Marcello al Corso, di Santa Maria dell'Orto e sicuramente, lo constateremo in seguito, quelli delle chiese del Gesù e del Noviziato dei gesuiti. Sono persuaso che soltanto attraverso lo studio diretto dei portati artistici della Roma farnesiana e di papa Gregorio XIII Boncompagni,³¹² e non solo con la mediazione hendrickiana, l'Imparato sia stato in grado di emanciparsi e raggiungere così i primi risultati artistici di rilievo, a partire proprio dalle pale della Sapienza. In questi anni Girolamo dovette prediligere l'eloquio composto e pacato, il cromatismo fluido e la capacità di rielaborare il classicismo raffaellesco di certe composizioni di Federico Zuccari,³¹³ più che le estrose soluzioni manieristiche degli artisti di origine emiliana (Bertoja, Raffaellino da Reggio), o i caratteri internazionali di un Bartolomeus Sprangher, più congeniali all'Hendricksz e in seguito al Curia.

Gli elementi romani, innestati sugli impianti devozionali derivanti dalla sua formazione partenopea, avrebbero consentito al maestro di raggiungere uno stile originale, capace di tradurre con estrema chiarezza i contenuti sacri, una delle ragioni principali del successo e della diffusa ammirazione per le sue opere fra gli ordini religiosi di antica e recente istituzione e, in particolare, lo vedremo nelle pagine seguenti, dei padri della Compagna di Gesù.

Ritornando alla *Madonna delle Grazie* [fig. 27], ancora una volta in assenza di dati documentari, l'iconografia potrebbe fornire qualche spunto utile per la datazione. Pierroberto Scaramella ha osservato che la presenza del San Sebastiano in opere cinquecentesche, fra le quali la stessa pala domenicana dell'Imparato, conferisce ai dipinti un valore di *ex voto*: è probabile dunque che la tavola possa essere stata eseguita a seguito della diffusione di una epidemia di peste.³¹⁴ Un'attendibile fonte napoletana del tempo, la *Giunta... al Compendio dell'Istoria del Regno di Napoli* di Tommaso Costo, ci informa che nel 1578 la città di Napoli, risparmiata dalla peste dell'anno prima, particolarmente violenta a Venezia, Padova e Milano, fu interessata da una "mortalità grande [...] di fanciulli, cagionata da un'influenza di vaiuole e di morbille, che durò parecchi mesi, e toccò ad alcuni uomini, perché ne morì fra gli altri Federico Carafa d'età di ventidu'anni unico figlio del Marchese di Sanlucido"; e che nell'agosto del 1580 "di maggior momento fu l'universale intemperie, che [...] si scoprì nell'aria, perché se bene (mercé di Dio) non ne procedette altro male, che catarri, e distillazioni (così dicono i medici) non mortali, fu cosa nondimeno, come contagiosa, di gran terrore alle genti, e quasi un lampo di pestilenza. Teneva questo male per tre, o quattro dì le persone stordite, svogliate, e con dolor di capo, e per lo principio ne moriron parecchi".³¹⁵ Non escludo, pertanto, che il dipinto sia stato commissionato all'Imparato dopo questi eventi funesti; ne verrebbe in tal modo confermata una datazione entro i primi anni ottanta.

³¹² Sulla pittura romana del tempo rimando a H. Voss, *Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz*, Berlin 1920, ed. it. cons. *La pittura del Tardo Rinascimento a Roma e a Firenze*, Roma 1994, pp. 278-370; F. Zeri, *Pittura e Controriforma. L'«arte senza tempo» di Scipione da Gaeta*, Torino 1957, ed. cons. Vicenza 1997; G. Briganti, *La maniera italiana*, Roma-Dresda 1961, ed. cons. Firenze 1985, in particolare pp. 55-59; J. A. Gere, *Taddeo Zuccaro his development studied in his drawings*, London 1969; S. J. Freedberg, *Painting in Italy*, cit., pp. 777-803; J. Gere, *Il manierismo a Roma*, Milano 1971; C. Strinati, *Gli anni difficili di Federico Zuccari*, in «Storia dell'arte», 21, 1974, pp. 85-115; I. Faldi, *Il Palazzo Farnese di Caprarola*, Torino 1981; A. Bacchi, D. Benati, L. Trezzani, A. Coliva, A. Lo Bianco, *La pittura del Cinquecento a Roma e nel Lazio*, in *La Pittura in Italia. Il Cinquecento*, a cura di G. Briganti, cit., II, pp. 444-467; F. Sricchia Santoro, *L'arte del Rinascimento. Il Cinquecento*, Milano 1997, pp. 106-109; M. Cali, *La pittura del Cinquecento*, cit., II, pp. 188-210; *L'Oratorio del Gonfalone a Roma. Il ciclo cinquecentesco della Passione di Cristo*, a cura di M. G. Bernardini, Cisinello Balsamo 2002, in particolare pp. 31-43, 45-49, 61-115.

³¹³ Sulle relazioni tra Federico Zuccari e Raffaello cfr. C. Strinati, *Gli anni difficili di Federico Zuccari*, cit., p. 110; C. Acidini Luchinat, *Taddeo e Federico Zuccari, fratelli pittori del Cinquecento*, Milano-Roma 1997, passim.

³¹⁴ P. Scaramella, *Le Madonne del Purgatorio*, cit., pp. 153-154.

³¹⁵ T. Costo, *Giunta di tre libri... al Compendio dell'Istoria del Regno di Napoli. Ne' quali si contiene quanto di notevole, e ad esso Regno appartenente è accaduto, dal principio dell'anno MDLXIII insino al fine dell'Ottantasei, Venezia 1588*, pp. 89, 97, 107.

2. LA “BELLISSIMA ET DEVOTISSIMA ICONA DI RARA PITTURA” DELL’ARCICONFRATERNITA NAPOLETANA DEI BIANCHI ALLO SPIRITO SANTO

Sull’altare maggiore della chiesa dell’Arciconfraternita dei Bianchi allo Spirito Santo di Napoli si conserva una splendida tavola di Girolamo Imparato, raffigurante la *Vergine col Bambino in gloria, san Giovanni evangelista, il profeta Davide e altri santi* [figg. 32-33, 35]. Ignorata dalle fonti del Sei e Settecento, la pala fu menzionata per la prima volta verso la metà del XIX secolo da Luigi Catalani che vi ravvisò i caratteri della “scuola di Andrea da Salerno”.³¹⁶ Soltanto un ventennio fa Pier Luigi Leone de Castris ha restituito il dipinto all’Imparato, considerandolo il “vero capolavoro monumentale ed espressivo” della sua prima attività.³¹⁷ L’attribuzione al maestro napoletano, accolta da diversi studiosi,³¹⁸ è stata di recente messa in dubbio da Francesco Abbate il quale, cogliendone la diversità con le opere più conosciute dell’artista, ha rilevato che se la pala “fosse veramente dell’Imparato ne indicherebbe una fase intensamente neoveneta, nel suo panneggiare tintorettesco”.³¹⁹ Tuttavia, le somiglianze già evidenziate con la *Madonna delle Grazie* di Santa Maria della Sapienza [figg. 27, 34] e quelle che noteremo con la *Circoncisione* di Nola [fig. 41] escludono qualsiasi dubbio sull’autografia imparatesca.

Stando alla *Cronica* del gesuita Giovan Francesco Araldo, l’Arciconfraternita dei Bianchi venne costituita fra il 1560 e il 1563 da un gruppo di confratelli separatisi dalla Compagnia dello Spirito Santo, fondata qualche anno prima (1552 ca.).³²⁰ Quest’ultima, come altre istituzioni promosse dalla riforma della Chiesa, era nata con finalità prevalentemente assistenziali, in una città pressata da molteplici difficoltà di ordine sociale, in primo luogo derivanti dall’enorme incremento della popolazione che, come è noto, portò la capitale vicereale a sfiorare livelli di densità demografica paragonabili, nel continente europeo, solo a Londra e a Parigi.³²¹ Sulle ragioni che motivarono la scissione dalla primitiva istituzione, giunta nel 1562 ad annoverare oltre 6.000 iscritti, è indicativo quanto riportato in un memorandum ottocentesco sull’origine dei Bianchi (ricavato da documenti più antichi): “cresciuto però il numero degli aggregati e con questo le opere svariate, i più ascetici incominciarono a prender fastidio della mancanza di quiete in cui si viveva, e quindi incominciarono a trattare del modo come, pur seguitando a far parte del corpo principale potessero costruirsi a proprie spese un Oratorio segregato ed ivi attendere alle loro particolari devozioni”.³²²

³¹⁶ L. Catalani, *Le chiese di Napoli*, cit., II, p. 38. Il medesimo riferimento compare in G. A. Galante, *Guida sacra*, cit., p. 356.

³¹⁷ P. Leone de Castris, in *Il Patrimonio artistico del Banco di Napoli*, cit., p. 12; Idem, *Pittura del Cinquecento a Napoli. 1573-1606*, cit., pp. 142, 148, 170 nota 20.

³¹⁸ R. Gervasio, *Per una prima indagine di iconografia musicale sui rapporti tra Napoli e Caserta*, in *Archeologia e Arte in Campania. I Quaderni*, Salerno 1993, pp. 222-225 (che confonde però l’Arciconfraternita dei Bianchi allo Spirito Santo con la Congrega omonima che ebbe sede nella chiesa di Santa Maria Succurre Miseris, presso l’Ospedale degli Incurabili); S. Falabella, ad vocem *Imparato*, cit., p. 284; P. D’Alconzo, in *La Real Compagnia ed Arciconfraternita dei Bianchi dello Spirito Santo, nei 450 anni dalla Fondazione*, a cura di L. P. Rocco di Torrepadula, Napoli 2004, p. 88.

³¹⁹ F. Abbate, *Storia dell’arte nell’Italia meridionale*, cit., p. 217.

³²⁰ G. F. Araldo, *Cronica della Compagnia di Gesù di Napoli*, cit., p. 217; C. D’Engenio, *Napoli Sacra*, cit., p. 517. Sulla Compagnia dello Spirito Santo cfr. M. Miele, *L’Arciconfraternita napoletana dei Bianchi dello Spirito Santo*, in *La Reale Compagnia ed Arciconfraternita dei Bianchi dello Spirito Santo*, cit., Napoli 2004, pp. 16-45.

³²¹ Sul problema cfr. G. Galasso, *Alla periferia dell’Impero*, cit., pp. 187-188; Idem, *Napoli Capitale. Identità politica e identità cittadina. Studi e ricerche 1266-1860*, Napoli 1998, pp. 113-115; M. Miele, *L’Arciconfraternita napoletana dei Bianchi*, cit., pp. 18-20. Sul carattere assistenziale delle confraternite partenopee cfr. M. Miele, *Dalla carità della Chiesa alle istituzioni laiche dei credenti. Il caso di Napoli*, in *Il Pio Monte della Misericordia di Napoli nel quarto centenario*, a cura di M. Pisani Massamormile, Napoli 2004, pp. 81-98.

³²² Il documento da cui è tratta la citazione risale al 1867 (Napoli, Archivio Arciconfraternita dei Bianchi allo Spirito Santo, *Memorandum sull’origine della confraternita*, f. 1v). Ho ripreso il passo riportato da S. Di Franco, *Giovanni Antonio Summonte. Linee per una biografia*, in «Archivio Storico per le Province Napoletane», CXXII (intera collezione), 2004, p. 128. Il documento ottocentesco sembrerebbe basarsi su un atto notarile

La nuova confraternita, pur conservando legami con la compagnia originaria, si diede ben presto delle norme: la redazione degli statuti, approvati dall'arcivescovo Mario Carafa nel 1571, venne affidata allo storico Giovanni Antonio Summonte e all'orefice Giovan Tommaso Parascandolo, già governatori e maestri economi della compagnia dello Spirito Santo.³²³ La documentazione d'archivio - incrociata con le preziose testimonianze dell'Araldo e del D'Engenio - consente di precisare i tempi di costruzione della nuova sede. Nel 1579 i Bianchi avviarono l'edificazione dell'oratorio su un terreno attiguo alla chiesa dello Spirito Santo; dopo una breve interruzione i lavori ripresero sul finire del 1580. Il 15 dicembre di quell'anno Giovanni Antonio Summonte, deputato dai confratelli, stipulò un contratto con i fabbricatori Francesco di Griso di Napoli e il cavese Giovan Battista Cafaro i quali si impegnarono a completare la fabbrica, su disegno di "Mastro Pignalosa", entro tre anni.³²⁴ La costruzione doveva essere già a buon punto nel corso del 1581, data incisa su una lastra sepolcrale collocata dinanzi all'altare; inoltre, sappiamo che nell'aprile dello stesso anno, papa Gregorio XIII concesse un'indulgenza plenaria a quanti avessero visitato la chiesa. È probabile che l'oratorio fosse concluso, o comunque in via di completamento, il 4 marzo del 1582, data in cui, secondo la testimonianza dell'Araldo, nell'edificio venne celebrata la prima messa. La notizia compare anche nella *Napoli Sacra* del D'Engenio, il quale sunteggiò le vicende accennate scrivendo: "fu a confrati dato un altro luogo, ove si trattennero fin all'anno 1580, nel qual tempo avendo ricevuto in dono dai governatori dello Spirito Santo un territorio vacuo, i confrati de proprii danari fabbricarono un bellissimo e degno oratorio, che di presente veggiamo, nel qual si celebrò la prima messa nella prima domenica di Quaresima nelli 4 di marzo del 1582, con grandissimo concorso de' napoletani, perché dalle prime vespere per tutt'il seguente giorno vi fu indulgenza plenaria, qual anche fin oggi si gode, come costa per Breve di Gregorio XIII di santa memoria spedito nelli 3 d'aprile del 1581. Nell'altare di questo oratorio si veggono i bei composti architravi con un bellissimo e divoto altare, ove sono freggi, frontispitii e cornici di candidi marmi, il tutto di eccellente architettura".³²⁵ Il D'Engenio citò quasi letteralmente la *Cronica* dell'Araldo tralasciando però quanto il gesuita aveva scritto a proposito della "bellissima et devotissima icona di rara pittura, quale è due faccie, nella prima di essa si scorge la conformità del titolo d'essa cappella, nell'altra poi si vede la conformità dell'opere in che ordinariamente s'essercita essa Compagnia che è l'oratione". Subito dopo il cronista aggiunse: "Vi sono anco bellissimi et ben composti architravi, ove s'accendono le lampadi, con un bellissimo et divoto altare, ove sono fregi, frontispitii e cornici de candidi et preziosi marmi, il tutto d'eccellente architettura, opra di Giovan Andrea Maiolo napoletano, il quale co' li suoi mirabili disegni et belli artifici ha adornate et imbellite alcune chiese moderne di Napoli in soffitti et sono in detto oratorio belli scritti latini in marmo et belle reliquie".³²⁶ Se l'"icona" menzionata dal padre gesuita corrisponde alla pala imparatesca, raffigurante la "conformità del titolo d'essa cappella", e cioè la Regina di tutti i Santi,³²⁷ ne consegue che essa in origine dovesse essere accoppiata ad un'altra "faccia", visibile dal lato

datato 1576 che attesta la concessione ai Bianchi di un terreno su cui costruire la propria chiesa: "Et perché tra li principali lodevoli ogetti de predetti Bianchi, è lo stare secreti et il più che si può retirati e remoti, onde possino con più elevato e pronto spirito voltarsi alle orationi, et opere di carità et esendo il luoco dove hoggi si congregano molto stretto et incomodo [...] si contentano li detti maestri per tale effetto concedere come ex nunc concedono a detti Bianchi il territorio vacuo dietro la casa comprata dal dottore Maranta". Cfr. S. Di Franco, *Giovanni Antonio Summonte*, cit., pp. 133-134 nota 182.

³²³ Gli statuti purtroppo sono dispersi. L'inventario dell'archivio dei Bianchi, redatto da Carolina Belli nei primi anni ottanta del Novecento, li cita come *Ordinazioni, capitoli, e regole da osservarsi dalli confrati dell'Arciconfraternita dello Spirito Santo ordinati alla sepoltura de' poveri e per eseguire ed esercitare molte altre opere di carità*, ms., 1571, segnati col numero 1. Cfr. S. Di Franco, *Giovanni Antonio Summonte*, cit., 128-129.

³²⁴ S. Di Franco, *Giovanni Antonio Summonte*, cit., pp. 139-142. Su "Mastro" Cafaro Pignaloso cfr. G. Filangieri, *Documenti*, cit., VI, pp. 77-81.

³²⁵ C. D'Engenio, *Napoli Sacra*, cit., pp. 520-521.

³²⁶ G. F. Araldo, *Cronica della Compagnia di Giesù*, cit., pp. 217-218.

³²⁷ L'antica intitolazione di "Santa Maria Regina di tutti i Santi" è attestata sia dall'Araldo (*Cronica della Compagnia di Giesù*, cit., p. 217) che dal Summonte (*Historia della Città e Regno di Napoli*, Napoli 1601, I, p. 285).

posteriore dell'altare, vale a dire nel coro riservato alle "orationi" dei confratelli.³²⁸ Si può immaginare che i due dipinti fossero collocati entro un'edicola marmorea simile a quelle già seicentesche degli altari napoletani di Santa Maria di Costantinopoli e di Santa Maria la Nova.

I lavori di rifacimento della chiesa, condotti verosimilmente intorno al 1760, comportarono radicali trasformazioni, tra queste la distruzione dell'altare tardo cinquecentesco disegnato da Giovanni Andrea Magliulo; sul nuovo altare marmoreo (datato 1762), quasi addossato alla parete absidale, venne collocato il recto della cona, mentre il verso, "in cui si vede la conformità dell'opere in che s'essercita essa Compagnia che è l'oratione", trovò una diversa sistemazione.

Sulla parete destra dell'oratorio, nella zona presbiteriale, è tuttora collocata una tavola raffigurante un *Cristo Redentore* circondato da dieci riquadri in cui sono effigiate simbologie bibliche e cristologiche, accompagnate da targhe contenenti passi desunti dalle sacre scritture [figg. 23, 25-26]. Potrebbe essere questo il verso dell'"icona" menzionato dall'Araldo? Le dimensioni dei due dipinti, entrambi realizzati su tavola, coincidono quasi del tutto.³²⁹ La prova decisiva per stabilire se il *Redentore* sia stato realmente il verso della cona cinquecentesca non può non ricavarsi che dall'analisi delle sue peculiarità stilistiche.

Trascurato dalle fonti e dal Catalani, che pure aveva notato la *Madonna di tutti i santi*, il *Redentore* è stato finora scarsamente considerato dagli studiosi; se ne è occupato solo Andrea Zezza nel 1991, ritenendolo un'opera della produzione matura di Giovan Bernardo Lama.³³⁰

Tuttavia il dipinto rivela qualità diverse rispetto ai quadri del Lama: se si prova a confrontarlo con l'*Ascensione* della chiesa di San Gregorio Armeno [fig. 24], eseguita con molta probabilità nei primi anni ottanta,³³¹ noteremo che in esso, pur riscontrandosi simili lucori di origine fiamminga, mancano l'incisività e il carattere disegnativo propri del celebre maestro napoletano, come pure i panneggi dall'andamento rigido, e soprattutto il colore tendenzialmente freddo delle sue composizioni. Nella tavola dei Bianchi tutto ciò lascia il posto ad una dolcezza espressiva del Cristo, affabile e gentile, la cui flessuosa e quasi femminile anatomia appare racchiusa entro una veste leggera di intensissimo azzurro ultramarino, ma principalmente ad un modellato morbido ottenuto mediante un colore soffice, rischiarato, che davvero appaiono estranei alla produzione del Lama.

La tavola può essere agevolmente confrontata con lavori imparateschi databili intorno al 1580. Se si accosta la figura principale al Sant'Andrea della pala con la *Madonna e santi* di Santa Patrizia [fig. 17], coglieremo non poche analogie: la disposizione delle gambe, in particolare quella a destra di cui si intuisce la consistenza al di sotto del panneggio, il disegno dei piedi, la struttura della mano sinistra, le stoffe leggere; il volto del Risorto trova affinità formali con le rappresentazioni del Cristo della *Pietà* di Santa Patrizia [fig. 12], dell'*Ultima Cena* del refettorio di Santa Maria della Sapienza (1587-1591) [fig. 71]; le piante disposte sul monticello su cui poggia il Nazareno mostrano somiglianze con le erbe cosparse sul terreno antistante la voragine del Purgatorio nella tavola con la *Madonna delle grazie* in Santa Maria della Sapienza [figg. 27, 30]. Nelle tabelle laterali si osservano paesaggi confrontabili coi riquadri laterali della predella dell'*Immacolata coi due San Giovanni* di Santa Maria della Sapienza [fig. 22] e, ancora, con i più tardi scomparti del soffitto di Santa Maria Donnaromita [figg. 51, 53]. In particolare, risulta simile il modo di dipingere gli alberi dalle fronde larghe; finanche le tipologie architettoniche trovano riscontro negli edifici rappresentati dall'Imparato sullo sfondo della *Madonna e santi* del monastero di Santa Patrizia [fig. 17]. La materia cromatica, tenera e densa, denota tangenze esplicite con lo stile imparatesco che

³²⁸ Il coro di cui era dotato l'oratorio, oggi scomparso a causa dei rifacimenti settecenteschi, appare espressamente menzionato nei documenti notarili che riguardano la costruzione dell'edificio. Cfr. S. Di Franco, *Giovanni Antonio Summonte*, cit., p. 141.

³²⁹ La *Madonna d'Ognissanti* misura cm. 160 x 200, il *Redentore* 160 x 180. Ho desunto le misure dalle schede OA del catalogo della Soprintendenza ai BAAPSAD di Napoli. In verità non credo sia attendibile l'altezza indicata per il secondo dei due dipinti, sicuramente maggiore di 20 o 30 centimetri rispetto al dato riportato.

³³⁰ A. Zezza, *Giovan Bernardo Lama*, cit., p. 18; seguito da P. D'Alconzo, in *La Real Compagnia ed Arciconfraternita dei Bianchi*, cit., p. 94.

³³¹ La critica è concorde nell'indicare la realizzazione nei primi anni ottanta del XVI secolo. Cfr. A. Zezza, *Giovan Bernardo Lama*, cit, p. 8; P. Leone de Castris, *Pittura del Cinquecento a Napoli. 1540-1573*, cit., p. 259.

finora abbiamo osservato. Non ho dubbi nel credere che la poco nota tavola dei Bianchi sia da identificare con la seconda “faccia” dell’“icona” vista dall’Araldo, e che vada restituita a Girolamo Imperato.

L’assenza di dati documentari impedisce di puntualizzare la cronologia del notevole insieme, pur essendo verosimile che già nel marzo del 1582, al momento della consacrazione dell’oratorio, almeno il verso della cona fosse stato consegnato.

Al raffronto con la *Madonna d’Ognissanti il Redentore* palesa alcune differenze, ragione per cui è stato finora considerato opera di un pittore diverso: ciò evidentemente si giustifica con uno scarto cronologico di alcuni anni fra le tavole. Il verso, in cui abbiamo notato affinità con le opere dipinte sul finire dell’ottavo e agli inizi del nono decennio, potrebbe dunque essere stato eseguito qualche tempo prima (1581-82 ca.) rispetto al recto, nel quale emerge un lessico arricchito di nuove componenti.

Il capoaltare dei Bianchi [fig. 35] risulta particolarmente gremito: il gruppo della Vergine e del Bambino, affiancato dal globo terrestre sostenuto da un angelo, appare inserito in un emiciclo di santi, fra i quali si riconoscono Pietro e Paolo e, a seguire, Stefano, Lorenzo, il profeta Mosè e martiri non identificabili. Nella sezione inferiore, a destra giganteggia il profeta Davide con l’arpa e una targa su cui è inciso un verso tratto dal Salmo 44 [fig. 33], a sinistra san Giovanni Evangelista [fig. 32] fiancheggiato dall’aquila rivolta quasi minacciosamente verso di lui, intento ad indicare all’osservatore il sacro consesso, sorreggendo anch’egli una scritta, ricavata dall’Apocalisse.³³² Nei due robusti ed espressivi vegliardi biblici, masse imponenti di “un michelangiolismo quasi al limite del grottesco”,³³³ ritorna una tipologia facciale già anticipata dal sant’Andrea della pala di Santa Patrizia [fig. 17], da una delle anime purganti e dal san Giuseppe della *Madonna delle Grazie* della Sapienza [figg. 31, 34]; gli angeli e i cherubini brulicanti nella gloria paradisiaca si apparentano a quelli che compaiono nel dipinto appena citato. La Vergine si riallaccia al tipo fisico della *Madonna coi tre santi* di Santa Patrizia [fig. 17] e, come si è anticipato, all’*Immacolata* della Sapienza [fig. 21]; mentre il Bambino benedicente proviene da un’invenzione di Marco Pino: potrebbe essere stato prelevato dall’analoga figura nella già citata tavola col *San Michele arcangelo che libera le anime del Purgatorio, la Beata Vergine col Bambino e i santi Pietro e Paolo* della chiesa dei Santi Apostoli di Napoli [fig. 37].³³⁴

Il confronto può essere esteso alla bella *Circoncisione* collocata sull’altare maggiore del Gesù di Nola [fig. 41] (in base a nuovi documenti databile agli anni 1584 ca.-1587) dove l’Imparato, pur replicando il celebre modello piniano della chiesa del Gesù Vecchio di Napoli [fig. 40], ripropone un repertorio di figure consanguinee a quelle trasognate dell’ancona dei Bianchi.

Nella tavola napoletana affiorano prepotentemente gli esiti delle frequentazioni romane dell’Imparato, non solo nelle peculiarità della materia pittorica “dolce e pastosa”, ma anche nelle citazioni esplicite da una celebre opera ad affresco allora visibile nella città papale: non è stato finora osservato che i due robusti personaggi in basso sono il frutto di una felice rielaborazione del profeta Davide e del Salomone che troneggiavano, in primo piano, nel distrutto affresco di Federico Zuccari raffigurante l’*Annunciazione*, nella chiesa del Noviziato dei Gesuiti di Roma.³³⁵ Il dipinto, piuttosto celebre, fu eseguito dal pittore marchigiano anteriormente al 1568, dal momento che risulta menzionato nella seconda edizione delle *Vite* del Vasari. Del grandioso affresco, perduto nel 1626 a causa dell’abbattimento dell’edificio sostituito dalla chiesa di Sant’Ignazio, è nota la composizione attraverso le incisioni che ne trassero Cornelis Cort nel 1572 [fig. 36] e il Sadeler nel 1580, e una serie di modeste copie pittoriche [fig. 64].³³⁶ L’Imparato

³³² Il primo tentativo di decifrarne l’iconografia si ritrova in P. Leone de Castris, *Pittura del Cinquecento a Napoli. 1573-1606*, cit., p. 170 nota 20 che denomina il dipinto *Gloria dell’Immacolata*. La D’Alconzo invece ha confuso la rappresentazione di Giovanni Evangelista con il profeta Elia (P. D’Alconzo, in *La Reale Compagnia ed Arciconfraternita dei Bianchi*, cit., p. 88. Per le specificità iconografiche cfr. le pagine successive.

³³³ P. D’Alconzo, in *La Real Compagnia ed Arciconfraternita dei Bianchi*, cit., p. 88.

³³⁴ Per quest’opera vedi A. Zezza, *Marco Pino*, cit., pp. 252, 270 con bibliografia precedente.

³³⁵ Sul perduto affresco romano cfr. C. Acidini Luchinat, *Taddeo e Federico Zuccari*, cit., I, pp. 255, 263 nota 168 con rinvii bibliografici.

³³⁶ Ibidem, pp. 255-258. Si veda anche J. Bierens de Haan, *L’œuvre gravé de Cornelis Cort graveur hollandais. 1533-1578*, La Haye 1946-1948, pp. 49-51; J. Gere, *Mostra di disegni degli Zuccari (Taddeo e Federico Zuccari, e*

dovette conoscere bene l'affresco di Federico Zuccari: infatti qualche anno dopo la realizzazione della cona dei Bianchi, intorno al 1587, i padri gesuiti partenopei gli commissionarono una replica del gruppo centrale dell'affresco romano, destinata all'altare maggiore della chiesa della Nunziatella, annessa al Noviziato dell'ordine [fig. 64].³³⁷

La disposizione dei santi intorno alla Vergine nella pala dei Bianchi ricorda una soluzione di ascendenza raffaellesca, presumibilmente suggerita dallo stesso emiciclo di nubi e di angeli presente nel distrutto affresco gesuitico. Il san Giovanni e il profeta Davide si stagliano su uno splendido fondale con boschi e colline trascoloranti nel blu [figg. 33, 35]; gli alberi che si intravedono dietro le tabelle marmoree appaiono picchiettati da colpi di luce. Questa maniera di dipingere una veduta non ha precedenti nella pittura dell'Imparato: potrebbe essere il sintomo di una conoscenza dei paesaggi del bresciano Gerolamo Muziano, uno dei protagonisti dello scenario artistico romano negli anni del pontificato di Gregorio XIII.³³⁸

Nella più antica tavola col *Redentore* [fig. 23], i due bei paesaggi dei riquadri orizzontali sembrano avere invece una maggiore familiarità con la cultura paesaggistica dei fratelli Bril e di artisti, ancora sconosciuti, della cerchia di Teodoro d'Errico. Infatti, come si è anticipato a proposito della predella dell'*Immacolata* in Santa Maria della Sapienza [fig. 22], una modalità simile nel raffigurare la vegetazione trova paralleli con le storie del Battista dipinte da Dirk Hendricksz e alcuni dei mal noti riquadri incassati nella fascia perimetrale del soffitto di San Gregorio Armeno [figg. 61-62],³³⁹ e con quelli analogamente disposti del cassettonato di Santa Maria Donnaromita [fig. 63]. Purtroppo nulla si conosce della produzione paesaggistica napoletana negli anni settanta e ottanta del XVI secolo; questa dovette avere i suoi interpreti specialmente fra gli artisti dell'affollata colonia fiamminga meridionale, i quali già dagli avanzati anni settanta presero a divulgare nel Viceregno i modi delle vedute di Matteo e Paolo Bril, e dei paesaggisti italiani attivi a Roma nei cantieri patrocinati da Gregorio XIII, come ad esempio la Galleria delle carte geografiche o la Torre dei venti nel Vaticano.³⁴⁰

L'intensità cromatica del dipinto e l'impasto più ricco e corposo rispetto alle opere anteriori, esprimono una temporanea sperimentazione da parte del napoletano di una tavolozza di tipo "neoveneto". Nei primi anni ottanta a Napoli non dovettero mancare dipinti di origine veneta;

Raffaellino da Reggio), catalogo della mostra (Firenze 1966), Firenze 1966, p. 38; *Baroque vision jésuite du Tintoret à Rubens*, catalogo della mostra (Caen 2003) a cura di A. Tapié, Caen 2003, ed. it. cons. *Il Barocco nella visione gesuita da Tintoretto a Rubens*, pp. 178-179. Fra le copie, la migliore è quella di una raccolta privata fiorentina che, come le altre, sembrerebbe ricavata dalle stampe [fig. 65]. Sulla stampa del Cort cfr. J. C. J. Bierens de Haan, *L'œuvre gravé de Cornelis Cort*, L'Aja 1948, n. 25; M. Sellink, *The New Hollstein Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450-1700: Cornelis Cort*, Rotterdam 2000, III, pp. 182-183. Per gli aspetti iconografici dell'opera vedi H. Pfeiffer, *L'iconografia*, in *Ignazio e l'arte dei Gesuiti*, a cura di G. Sale, Milano 2003, pp. 172-173.

³³⁷ Cfr. paragrafo 5.

³³⁸ Sul Muziano vedi H. Voss, *Die Malerei*, cit., pp. 349-353; U. Procacci, *Una vita inedita di Girolamo Muziano*, in «Arte Veneta», VIII, 1954, *Dedicata al 70° compleanno di Giuseppe Fiocco*, pp. 242-264; C. Strinati, *Roma nell'anno 1600. Studio di pittura*, in «Ricerche di Storia dell'Arte», 10, 1980, pp. 17-20; L. Arcangeli, *La corrente muzianesca: Girolamo Muziano*, in *Le arti nelle Marche al tempo di Sisto V*, catalogo della mostra (Ascoli 1992), pp. 263-268; M. Zerbi Fanna, in *Roma di Sisto V. Le arti e la cultura*, catalogo della mostra (Roma 1993), a cura di M. L. Madonna, Roma 1993, p. 537; P. Tosini, *Girolamo Muziano e il paesaggio tra Roma, Venezia e Fiandre nella seconda metà del Cinquecento*, in S. Danesi Squarzina, *Natura morta, pittura di paesaggio e il collezionismo a Roma nella prima metà del Seicento. Italia, Fiandre, Olanda, il terreno di elaborazione dei generi*, Roma 1996, pp. 201-211; M. Cali, *La pittura del Cinquecento*, cit., I, pp. 199-200; J. Marciari, *Girolamo Muziano and the Dialogue of Drawings in Cinquecento Rome*, in «Master Drawings», 40, 2, 2002, pp. 113-134.

³³⁹ C. Vargas, *Teodoro d'Errico*, cit., pp. 45-46; Eadem, *Cornelis Smet*, cit., pp. 629-680.

³⁴⁰ Cfr. la bibliografia citata nella nota 28, e in aggiunta A. Pinelli, *Il "bellissimo spasseggio" di papa Gregorio XIII Boncompagni*, in *La Galleria delle Carte geografiche in Vaticano*, a cura di L. Gambi e A. Pinelli, Modena 1994, pp. 60-67. Non si può trascurare inoltre che nel 1573 a Napoli risulta documentato, in rapporto con Marco Pino, il senese Matteo Neroni, a cui il Voss attribui un ruolo centrale per lo sviluppo del paesaggio come genere decorativo autonomo (H. Voss, *Die Malerei*, cit., 332-333). Cfr. P. Leone de Castris, *Pittura del Cinquecento a Napoli. 1540-1573*, cit., p. 330; A. Zezza, *Marco Pino*, pp. 237-249, 359.

per Fabrizio Santafede, ad esempio, si è ipotizzata una conoscenza di simili prodotti sin dal nono decennio del Cinquecento.³⁴¹ Nel caso dell'Imparato questo cambiamento poté giungere ancora dal bresciano Girolamo Muziano (impegnato nel corso dei primi anni ottanta in una serie di imprese per il Gesù di Roma,³⁴² un contesto che dovette essere ben noto al pittore napoletano) come pure da Scipione Pulzone da Gaeta, attivo a Napoli tra il 1582 e il 1584 e autore dell'assai guasto *Martirio di San Giovanni* nella basilica di San Domenico Maggiore.³⁴³

La complessità culturale raggiunta dall'Imparato nella pala dei Bianchi conferma con forza l'ipotesi di un viaggio romano compiuto agli inizi del nono decennio. Non va altresì trascurato che gli anni in questione furono caratterizzati da intensi scambi fra Napoli e Roma, basterà ricordare l'avvio nel 1582 dei lavori di costruzione della chiesa del Gesù Nuovo, condotti nella fase iniziale da padre Giuseppe Valeriano (architetto e pittore),³⁴⁴ proveniente dal Collegio romano.

La cona dei Bianchi rappresenta il primo risultato di rilievo pervenutoci della pittura dell'Imparato. Giovan Francesco Araldo, pur tacendo il nome del pittore, riporta però quello dell'autore dei "disegni" del perduto altare marmoreo della chiesa dei Bianchi, "Giovan Andrea Maiolo napolitano", progettista della carpenteria lignea dei soffitti di San Gregorio Armeno, di Santa Maria Donnaromita e di diverse cornici lignee per dipinti eseguiti da Teodoro d'Errico e dallo stesso Girolamo Imperato, come si è largamente anticipato. La collaborazione col Magliulo nell'oratorio dei Bianchi è una prova indiretta dei rapporti esistenti fra l'artista partenopeo e Dirk Hendricksz prima dell'impresa comune di Donnaromita [fig. 43], essendo il Magliulo associato al d'Errico sin dal 1580 per la realizzazione della cornice lignea della già ricordata *Madonna del Rosario* di Quindici. I lavori dell'oratorio dei Bianchi costituiscono la prima impresa certa di un sodalizio artistico (Imparato, Magliulo), iniziato ben prima dei documentati lavori della chiesa benedettina di Santa Maria Donnaromita.³⁴⁵

La consegna della "faccia" principale dell'"Icona" dei Bianchi dovette avvenire verosimilmente entro la metà del nono decennio (1583-1585 ca.), a distanza di non più di un triennio dalla realizzazione del *Redentore*. (1581-82 ca.).

Rimane da esaminare la complessa iconografia dei due dipinti. Nella pala collocata sull'altare principale dell'oratorio [fig. 35] viene esaltata la regalità e la natura immacolata della Vergine, che siede sovrana in mezzo ad un folto stuolo di santi, prevalentemente martiri. Alla concezione immacolata di Maria rimandano la falce di luna e il passo dell'*Apocalisse* contenuto nella targa marmorea retta da san Giovanni: MULIER AMICTA SOLE, ET LUNA SUB PEDIBUS EIUS (Ap, 12).³⁴⁶ Il brano da cui è tratta la scritta è quello celebre in cui si parla della Donna e del drago: "Nel cielo apparve poi un segno grandioso: una donna vestita di sole, con la luna sotto i suoi piedi e sul suo capo una corona di dodici stelle. Era incinta e gridava per le doglie e il travaglio del parto. Allora apparve un altro segno nel cielo: un enorme drago rosso, con sette teste e dieci corna e sulle teste sette diademi; [...] Il drago si pose davanti alla donna che stava per partorire e divorare il Bambino appena nato. Essa partori un figlio maschio destinato a governare tutte le nazioni con scettro di ferro, e il figlio fu subito rapito verso Dio e verso il suo trono [...]". Il profeta Davide invece,

³⁴¹ P. Leone de Castris, *Pittura del Cinquecento a Napoli. 1573-1606*, cit., p. 262.

³⁴² In particolare vedi H. Hibbard, *Ut picturae sermones: le prime decorazioni dipinte al Gesù*, in R. Wittkower, I. B. Jaffe, *Baroque Art: The Jesuit Contribution* (1972), ed. it. cons. *Architettura e arte dei gesuiti*, Milano 1992, pp. 31 e ss..

³⁴³ Ricordato dal De Dominicis, *Vite de' pittori*, cit., p. 755. Sul dipinto cfr. F. Zeri, *Pittura e controriforma*, cit., p. 18. Sui soggiorni napoletani del Pulzone cfr. P. Leone de Castris, *Le Cardinal de Granvelle et Scipione Pulzone*, in *Les Granvelle et l'Italie au XVIe siècle: le mécénat d'une famille*, Actes du Colloque international organisé par la Section d'Italien de l'Université de Franche-Comté, Besançon 2-4 octobre 1992, sous la direction scientifique de J. Brunet et G. Toscano, Besançon 1994, pp. 175-184, con bibliografia precedente.

³⁴⁴ P. Pirri, *Giuseppe Valeriano S. I. architetto e pittore. 1542-1596*, Roma 1970, pp. 123 e ss.. Sul Valeriano cfr. M. Cali, *Da Michelangelo all'Escorial. Momenti del dibattito religioso nell'arte del Cinquecento*, Torino 1980, pp. 283-297.

³⁴⁵ Cfr. il paragrafo 4 del presente capitolo.

³⁴⁶ La cifra XIII e non XII che conclude la scritta tratta dall'*Apocalisse* potrebbe essere un errore di trascrizione del pittore. I passi biblici in italiano riportati di seguito sono desunti da *La Sacra Bibbia. Edizione ufficiale della C. E. I.*, Milano 1987.

riconoscibile dall'arpa, dalla corona e dallo scettro, sostiene una tabella in cui è indicato un verso del *Salmo 44*: ASTITIT REGINA A' DEXTRIS TUIS (Sal, 44), dove si allude alla Vergine, seduta alla destra del "re messianico" celebrato nel salmo: "Effonde il mio cuore liete parole, io canto al mio re il mio poema [...] Tu sei il più bello tra i figli dell'uomo, sulle tue labbra è diffusa la grazia, ti ha benedetto Dio per sempre [...] Figlie di re stanno tra le tue predilette; alla tua destra le regina in ori di Ofir. Ascolta, figlia, guarda, porgi l'orecchio, dimentica il tuo popolo e la casa di tuo padre; al re piacerà la tua bellezza. Egli è il tuo Signore: prostrati a lui. Da Tiro vengono portando doni, i più ricchi del popolo cercano il tuo volto. La figlia del re è tutta splendore, gemme e tessuto d'oro è il suo vestito. È presentata al re in preziosi ricami [...] Farò ricordare il tuo nome per tutte le generazioni, e i popoli ti loderanno in eterno, per sempre".

Nella tavola che dovette costituire il verso della cona [figg. 23, 25], il Cristo, "immagine senza tempo, bloccata in un aggraziato *hanchement* su un fondo più astratto di quelle di una vecchia icona",³⁴⁷ appare circondato da una serie di tabelle con figurazioni simboliche strettamente connesse ai versi tratti dalle Sacre Scritture contenuti nelle tabelle sottostanti che, tenendo conto di quanto riferito dall'Araldo, costituivano le orazioni dei confratelli.

In basso, al centro, figura una coppia di cigni entro un paesaggio; l'animale sulla sinistra sembra soccorrere l'altro, accovacciato, imbeccandogli del cibo. Come negli altri riquadri, la simbologia appare svelata dal passo biblico additato nel cartiglio: IN OMNIBUS GRATIAS AGITE, desunto dalla *Prima lettera* di San Paolo ai Tessalonicesi. L'apostolo delle genti, dopo aver rammentato ai cristiani di Tessalonica che il giorno del ritorno di Cristo sulla terra (Parusia) potrebbe giungere improvviso ("voi ben sapete che come un ladro di notte, così verrà il giorno del Signore"), espone loro una serie di raccomandazioni invitandoli a vivere in una situazione di attesa vigile ma tranquilla: "Poiché Dio non ci ha destinati alla sua collera ma all'acquisto della salvezza per mezzo del Signore nostro Gesù Cristo, il quale è morto per noi, perché, sia che vegliamo sia che dormiamo, viviamo insieme con lui. Perciò confortatevi a vicenda edificandovi gli uni gli altri [...]. Vi preghiamo poi, fratelli, di aver riguardo per quelli che faticano tra di voi, che vi sono preposti nel Signore e vi ammoniscono; trattateli con molto rispetto e carità, a motivo del loro lavoro. Vivete in pace tra voi. Vi esortiamo, fratelli: correggete gli indisciplinati, confortate i pusillanimi, sostenete i deboli, siate pazienti con tutti. Guardatevi dal rendere male per male ad alcuno; ma cercate sempre il bene tra voi e con tutti. State sempre lieti, pregate incessantemente, *in ogni cosa rendete grazie* (corsivo mio);³⁴⁸ questa è infatti la volontà di Dio in Cristo Gesù verso di voi" (Paolo, Ts, 5).³⁴⁹ È evidente dunque che la coppia dei cigni vuole essere un richiamo alla carità, alla pace, alla fratellanza, alla preghiera, ad una vita fondata sulla pratica delle virtù cristiane, la sola in grado di garantire il raggiungimento della salvezza eterna.³⁵⁰

Il primo e il secondo riquadro a destra sono accomunati dalla citazione dello stesso luogo biblico, MEDITABOR UT COLUMBA SICUT PULLUS HIRUNDINIS SIC CLAMABO, derivato dal Cantico di ringraziamento di Ezechia re di Giuda, quando cadde malato e guarì dalla malattia, contenuto nel *Libro* del profeta Isaia: "Io dicevo: «A metà della mia vita me ne vado alle porte degli inferi; sono privato del resto dei miei anni [...] In un giorno e una notte mi conduci alla fine». Io ho gridato fino al mattino. Come un leone, così egli stritola tutte le mie ossa. *Pigolo come una rondine, gemo come una colomba* [...] Signore in te spera il mio cuore; si ravvivi il mio spirito. Guariscimi e rendimi la vita [...] Il Signore si è degnato di aiutarmi; per questo canteremo sulle cetre tutti i

³⁴⁷ A. Zezza, *Giovan Bernardo Lama*, cit., p. 18.

³⁴⁸ Nelle trascrizioni bibliche ho indicato in corsivo la traduzione delle frasi citate nelle tabelle del dipinto.

³⁴⁹ L'indicazione ESA V riportata sul cartiglio non trova riscontro in Isaia. Evidentemente si tratta di un'alterazione dovuta alla ridipinture o, forse, ancora una volta di un errore del pittore che potrebbe aver frainteso TES, V con ESA, V. Sul passo neotestamentario in questione cfr. U. Vanni, *Tessalonicesi (I lettera ai)*, in *Nuovo dizionario di Teologia Biblica*, a cura di P. Rossano, G. Ravasi e A. Girlanda, Cisinello Balsamo 1988, pp. 1562-1567.

³⁵⁰ Sulla simbologia del cigno, spesso confuso dagli artisti con l'oca selvatica, cfr. L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, Paris 1955, I, p. 103; J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris 1969, ed. it. cons. *Dizionario dei simboli*, a cura di I. Sordi, Milano 1986, I, p. 119; L. Charbonneau-Lassay, *Le Bestiaire du Crist*, ed. it. cons. *Il Bestiario del Cristo. La misteriosa emblematica di Gesù Cristo*, Roma 1995, II, pp. 103-104; F. Trisoglio, I. Trisoglio, *Simboli e parole*, Roma 2000, p. 51.

giorni della nostra vita” (Is, 38). Nella lettura liturgica il cantico esprime i sentimenti del peccatore convertito, sicché la colomba, uno dei simboli cristologici più ricorrenti, potrebbe alludere alla Passione; mentre la rondine sull’albero rimanda più esplicitamente alla Resurrezione, considerato che l’uccello rientra nei paesi di origine durante la stagione invernale e ritorna in primavera, periodo in cui si celebra la Pasqua.³⁵¹ Le due simbologie potrebbero pertanto connettersi al perdono dei peccati e alla redenzione, ottenuta attraverso il sacrificio della croce e la Resurrezione di Cristo.

Nel riquadro soprastante è rappresentata un’ape che sugge il nettare da una pianta di fiori rossi. La scritta contenuta nel cartiglio, QUI LEGIT INTELLIGAT, è tratta dal brano del *Vangelo* di san Marco riguardante la desolazione della Giudea: “Quando vedrete l’abominio della desolazione stare là dove non conviene, *chi legge capisca*, allora quelli che si trovano nella Giudea fuggano ai monti; chi si trova sulla terrazza non scenda per entrare a prender qualcosa nella sua casa; chi è nel campo non torni indietro a prendersi il mantello [...] Pregate che ciò non accada d’inverno; perché quei giorni saranno una tribolazione, quale non è mai stata dall’inizio della creazione, fatta da Dio, fino al presente, né mai vi sarà. Se il Signore non abbreviasse quei giorni, nessun uomo si salverebbe. Ma a motivo degli eletti che si è scelto ha abbreviato quei giorni” (Mc, 13). La presenza dell’ape, insetto laborioso e virtuoso, rinvia al Cristo giudice che dà ai giusti le eterne dolcezze, rappresentate dal miele, e agli altri l’asprezza meritata dei castighi, simbolizzati dalla puntura dolorosa.³⁵²

L’ultimo riquadro in alto a destra raffigura un’aquila rivolta verso il sole con le ali dalle quali si staccano alcune piume. Rispetto ai casi precedenti la simbologia appare più complessa: il motivo deriva da un’antichissima leggenda popolare, tramandata dal *Physiologus* (ossia il *Naturalista*, un’opera compilatoria scritta da un anonimo autore cristiano in greco, tra il II e il III secolo d. C.), in cui si legge di un’aquila che sentendosi invecchiare si elevò verso il sole; tale prodezza, però, procurò la calcinazione delle ali del volatile che, in seguito, immergendosi in una fontana per tre volte, avrebbe riacquisito la giovinezza. Nella tradizione cristiana tale emblema si lega quasi sempre alla simbologia della rigenerazione dell’uomo che avviene attraverso il battesimo, più raramente è associato al giudizio universale.³⁵³ Ancora una volta il riquadro imparatesco dovrebbe alludere a quest’ultimo significato, dal momento che il brano del Siracide (o Ecclesiastico) da cui è citato il verso biblico, ANTE ORATIONEM PRAEPARA ANIMAM TUAM, contiene un esplicito richiamo alla caducità delle cose terrene e l’invito a prepararsi al Giudizio finale: “Agisci con prudenza. Prima di parlare impara; curati ancor prima di ammalarti. Prima del giudizio esamina te stesso, così al momento del verdetto troverai perdono. Umiliati, prima di cadere malato, e quando hai peccato, mostra il pentimento. Nulla ti impedisca di soddisfare a tempo un voto, non aspettare fino alla morte per sdebitarti. *Prima di fare un voto prepara te stesso*, non fare come un uomo che tenta il Signore. Pensa all’ira del giorno della morte, al tempo della vendetta, quando egli distoglierà lo sguardo da te. Pensa alla carestia nel tempo dell’abbondanza; alla povertà e all’indigenza nei giorni di ricchezza. Dal mattino alla sera il tempo cambia; e tutto è effimero davanti al Signore” (Eccl, 18).³⁵⁴

Nel lato di sinistra prevalgono i simboli vegetali. La rappresentazione piuttosto rara della lavanda, la spigetta di san Giovanni, simbolo della virtù, della purezza dell’anima e del battesimo, vuole

³⁵¹ L. Réau, *Iconographie*, cit., I, pp. 80-81, 105; L. Charbonneau - Lassay, *Le Bestiaire*, cit., II, pp. 20-25, 54-55; M. Lurker, *Dizionario delle immagini e dei simboli biblici*, ed. it. cons. a cura di G. Ravasi, Cisinello Balsamo 1990, pp. 56-57. Sul *Libro* del profeta Isaia cfr. G. Ravasi, *Isaia*, in *Nuovo dizionario di Teologia*, cit., pp. 759-772; per le specificità delle profezie di Isaia in relazione al passo suddetto è utile anche G. Rinaldi, *Isaia*, in *Enciclopedia Cattolica*, VII, Firenze 1951, coll. 238-239; su Ezechia re di Giuda vedi G. Rinaldi, in *Enciclopedia Cattolica*, V, Firenze 1950, coll. 925-926.

³⁵² L. Charbonneau-Lassay, *Le Bestiaire*, cit., II, pp. 526-527. Per altri significati connessi alla Resurrezione cfr. M. Lurker, *Dizionario delle immagini*, cit., p. 16. Sui temi dominanti del *Vangelo* di Marco cfr. V. Fusco, *Marco*, in *Nuovo Dizionario di Teologia*, cit., pp. 890-895.

³⁵³ L. Réau, *Iconographie*, cit., I, pp. 84-85; L. Charbonneau-Lassay, *Le Bestiaire*, cit., I, pp. 145-146; M. Lurker, *Dizionario delle immagini*, cit., pp. 17-18.

³⁵⁴ Sul Siracide vedi G. Ravasi, *Siracide*, in *Nuovo dizionario di Teologia*, cit., pp. 1490-1496, in particolare per il passo in questione p. 1494.

essere un richiamo alla fede in Cristo e alla sapienza;³⁵⁵ infatti il passo neotestamentario della targa, POSTULET IN FIDE NIHIL HESITAS, è ripreso dalla *Lettera* di san Giacomo apostolo, in cui il cristiano è invitato a chiedere con fede e a pregare con ferma fiducia: “Se qualcuno di voi manca di sapienza, la domandi a Dio, che dona a tutti generosamente e senza rinfacciare, e gli sarà data. *La domandi però con fede, senza esitare*, perché chi esita somiglia all’onda del mare mossa e agitata dal vento; e non pensi di ricevere qualcosa dal Signore un uomo che ha l’animo oscillante e instabile” (Gc, 1).³⁵⁶

Segue lo scomparto riservato al giglio, utilizzato come immagine di purezza, ma espressione pure di elezione e dell’anima fedele.³⁵⁷ Il suo valore è chiarito dalla lettura del brano veterotestamentario da cui deriva la scritta CONFITEBOR TIBI DIRECTIONE CORDIS, il *Salmo 118*, una sorta di lungo abbecedario della vita morale e religiosa dell’israelita: “Beato l’uomo di integra condotta, che cammina nella legge del Signore. Beato chi è fedele ai suoi insegnamenti e lo cerca con tutto il cuore. Non commette ingiustizie, cammina per le sue vie. Tu hai dato i tuoi precetti perché siano osservati fedelmente [...] *Ti loderò con cuore sincero* quando avrò appreso le tue giuste sentenze. Voglio osservare i tuoi decreti: non abbandonarmi mai” (Sal, 118).

Il girasole, presentato nella tabella soprastante, è invece un emblema della preghiera.³⁵⁸ La citazione dalla *Prima lettera ai Corinzi* di san Paolo, ORABO SPIRITU ORABO ET MENTE, riportata nel cartiglio, ne è una evidente conferma: “Quindi anche voi, quando desiderate i doni dello Spirito, cercate di averne in abbondanza, per l’edificazione della comunità. [...] Quando prego con il dono delle lingue, il mio spirito prega, ma la mia intelligenza rimane senza frutto. Che fare dunque? *Pregherò con lo spirito, ma pregherò anche con l’intelligenza*; canterò con lo spirito, ma canterò anche con l’intelligenza” (1 Cor, 14).³⁵⁹

Completa l’insieme delle simbologie floreali la raffigurazione della pianta di viola, simbolo dell’umiltà.³⁶⁰ Il brano biblico da cui è assunta la scritta ORATIO HUMILIANTIS SE NUBES PENETRABIT riguarda infatti la preghiera dell’umile: “Chi venera Dio sarà accolto con benevolenza, la sua preghiera giungerà fino alle nubi. La preghiera dell’umile penetra le nubi, finché non sia arrivata, non si contenta; non desiste finché l’Altissimo non sia intervenuto rendendo soddisfazione ai giusti e ristabilendo l’equità” (Eccl, 34).

Il programma iconografico della tavola culmina nel riquadro superiore in cui compare la fenice che brucia. Secondo una leggenda antichissima, il mitico uccello, a 500 anni, dopo essere passato dal Libano in Egitto, nella città di Eliopoli, sarebbe bruciata su un nido come su un’ara sacrificale. Dopo tre giorni, rinata dalle ceneri, avrebbe fatto ritorno nella terra di origine.³⁶¹ Il *Salmo 39*, da cui è desunto il verso IN MEDITATIONE MEA EXARDESCET IGNIS, è incentrato sulla vanità dell’esistenza: “*Ardeva il cuore nel mio petto*, al ripensarci è divampato il fuoco; allora ho parlato: «Rivelami, Signore, la mia fine; quale sia la misura dei miei giorni e saprò quanto è breve la mia vita». Vedi, in pochi palmi hai misurato i miei giorni, la mia esistenza davanti a te è nulla. Solo un soffio che si agita, accumula ricchezze e non sa chi le raccolga. Ora, che attendo, Signore? In te la mia speranza” (Sal, 39). La presenza della fenice, tradizionalmente legata alla Resurrezione, additerebbe così la speranza di salvezza dell’uomo, garantita dalla sconfitta della morte da parte del Cristo.³⁶²

³⁵⁵ A. Cattabiani, *Florario. Miti, leggende e simboli di fiori e piante*, Milano 1997, pp. 231-232.

³⁵⁶ Per il contenuto teologico della *Lettera* di San Giacomo, rigettata da Lutero, cfr. R. Fabris, *Giacomo (lettera di)*, in *Nuovo dizionario di Teologia*, cit., pp. 626-633.

³⁵⁷ M. Lurker, *Dizionario delle immagini*, cit., pp. 96-97; F. Trisoglio, I. Trisoglio, *Simboli*, cit., p. 88; A. Cattabiani, *Florario*, cit., pp. 139-141.

³⁵⁸ J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dictionnaire*, cit., I, pp. 410-411.

³⁵⁹ Su questo passo di San Paolo cfr. U. Vanni, *I Lettera ai Corinzi*, in *Nuovo dizionario Teologico*, cit., p. 296.

³⁶⁰ J. Hall, *Dictionary of Subjects and Symbols in Art*; ed. it. cons. *Dizionario dei soggetti e dei simboli nell’arte*, a cura di N. Forti, Milano 1998, p. 420.

³⁶¹ L. Réau, *Iconographie*, cit., I, pp. 96-98; L. Charbonneau-Lassay, *Le Bestiaire*, cit., pp. 575-597; G. Heinz-Mohr, *Lessico*, cit., pp. 156-157; F. Trisoglio, I. Trisoglio, *Simboli*, cit., pp. 79-80.

³⁶² In generale sul concetto di Redenzione vedi A. Bonora, *Redenzione*, in *Nuovo dizionario di Teologia*, cit., pp. 1285-1296. Sui Salmi cfr. G. Ravasi, *Salmi*, in *Nuovo dizionario Teologico*, cit., pp. 1399-1412.

Simboli del mondo vegetale ed ornitologico, collegati alle letture dell'antico e del nuovo testamento, dovevano trasmettere al confratello raccolto in preghiera nel coro dell'oratorio napoletano una serie di messaggi chiave sul giudizio universale, sulla morte e resurrezione, sulla preghiera, sulla fede, sulle virtù cristiane necessarie per ottenere il premio della vita eterna. Momento tipico del denso contenuto teologico espresso per immagini è la Resurrezione di Gesù Cristo, artefice della redenzione dell'uomo.

Il dipinto imparatesco risulta pertanto un potente strumento devozionale che non sembra avere precedenti in ambito napoletano; la complessità contenutistica e, in alcuni casi, la rarità delle figurazioni simboliche rappresentate, lascerebbero pensare ad una genesi culturale del programma iconografico di non comune grado e finezza, in cui è possibile scorgere alcune componenti di origine gesuitica. La Compagnia di Gesù, sebbene le fonti e le testimonianze documentarie conosciute non rivelino indizi a riguardo, dovette sostenere l'Arciconfraternita dei Bianchi allo Spirito Santo, così come sicuramente favorì e affiancò altre istituzioni laiche napoletane del tempo, sorte per iniziativa degli stessi padri.³⁶³ Dai documenti noti ricaviamo soltanto che il cappellano dell'oratorio poteva essere un gesuita o un teatino.³⁶⁴

Come si è detto a proposito della prima pala della Sapienza, il tema dell'Immacolata col Bambino ebbe una certa diffusione in ambito gesuitico. Ad esempio, nella prima metà degli anni ottanta del XVI secolo, ne fu interprete il pittore toscano Giovan Battista Fiammeri,³⁶⁵ entrato nella Compagnia di Gesù e sicuramente noto nel Collegio di Nola.³⁶⁶ Nelle chiese gesuitiche napoletane non si sono conservati esempi di quest'iconografia risalenti al Cinquecento; di recente però è stato osservato che, nel corso del Seicento, nelle raffigurazioni napoletane dell'Immacolata di sicura provenienza gesuitica, la Madonna è sempre accompagnata da Gesù Bambino, quasi a voler evidenziare l'unità indissociabile tra la purezza della Vergine e la sua maternità del Dio fatto uomo.³⁶⁷ Non si può trascurare infine che nel 1584 la chiesa dei gesuiti annessa alla Casa Professa, oggi nota come chiesa del Gesù Nuovo, venne consacrata proprio all'Immacolata, patrona della casata del Viceré Pedro Girón, duca di Ossuna.³⁶⁸

Anche il Cristo Redentore fu un soggetto iconografico promosso nella città vicereale dai 'compagni' di Sant'Ignazio: il D'Engenio descrive nella sagrestia della Casa Professa di Napoli (Gesù Nuovo) un "Redentore" del "Pistoia", identificato col dipinto di Leonardo da Pistoia oggi esposto nelle sale di Capodimonte, un'opera forse destinata in origine al Collegio del Salvatore, la prima fondazione napoletana della Compagnia.³⁶⁹ Non escludo pertanto che all'Imparato sia stato additato il modello lasciato dal pittore toscano.

È possibile avanzare un'ipotesi suggestiva sull'origine dell'articolata iconografia. Si sa che lo storico Giovanni Antonio Summonte, fin dalla fondazione fu strettamente legato alle sorti della Compagnia dello Spirito Santo, e poi a quelle dell'Arciconfraternita dei Bianchi, di cui redasse gli

³⁶³ C. Belli, *La fondazione del collegio dei Nobili di Napoli*, in *Chiesa, assistenza e società nel Mezzogiorno moderno*, a cura di C. Russo, Lecce 1994, in particolare alle pp. 183-197.

³⁶⁴ M. Miele, *L'arciconfraternita napoletana dei Bianchi*, cit., p. 35.

³⁶⁵ Mi riferisco all'*Immacolata col Bambino* dipinta dal gesuita conservata nella chiesa romana di Santa Maria del Baraccano. Cfr. C. Strinati, in *Quadri romani tra '500 e '600, Opere restaurate e da restaurare*, catalogo della mostra (Roma 1979), a cura di C. Strinati, Roma 1979.

³⁶⁶ Vedi paragrafo 3 di questo capitolo.

³⁶⁷ M. T. Penta, *La tradizione pittorica del monastero*, in *L'istituto Suor Orsola*, cit., pp. 109-112. Ad esempio furono i gesuiti a fornire, nel 1658, l'iconografia dell'*Immacolata col Bambino* utilizzata negli affreschi votivi sulle porte di Napoli da Mattia Preti (p. 112).

³⁶⁸ M. Errichetti, *La chiesa del Gesù Nuovo in Napoli. Note storiche*, in «Campania Sacra», 5, 1974, p. 45 con bibliografia precedente.

³⁶⁹ C. D'Engenio, *Napoli Sacra*, cit., p. 233; P. Leone de Castris, *La pittura del Cinquecento nell'Italia meridionale*, cit., p. 487; Idem, *Pittura del Cinquecento a Napoli. 1540-1573*, cit., pp. 88, 129 nota 22; Idem, *Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte. Dipinti dal XIII al XVI secolo*, cit., pp. 165-166. Il *Salvatore* del Pistoia potrebbe identificarsi con il "Christo con la veste azzurra" donato ai gesuiti insieme ad altri quadri "che servirono allhora per l'altar maggiore" da Giovan Francesco Carafa prima del 1560. La notizia, ripresa da G. F. Araldo, *Cronica della Compagnia*, cit., p. 47, è riportata da A. Zezza, *Precisazioni per Marco Pino al Gesù Vecchio. Documenti e ipotesi per il soggiorno meridionale dell'artista senese*, in «Dialoghi di Storia dell'Arte», 1, 1995, p. 121 nota 10.

statuti (approvati nel 1571) assieme al cognato Tommaso Parascandolo.³⁷⁰ Non escludo che il Summonte sia stato il responsabile della commissione, se non addirittura dell'ideazione della originalissima cona, soprattutto se si tiene in conto il fatto che fu proprio lo storico, delegato dai confratelli, a seguire le fasi costruttive dell'oratorio. Non sarà un caso, inoltre, che nel 1596 proprio il Summonte abbia dato alle stampe il *Manuale divinatorum officiorum, quae iuxta ritum Sacrosanctae Romanae Ecclesiae recitantur in omnibus solemnitatibus, Domini Nostri Iesu Christi, Beataeque Mariae Verginis, ac in festo omnium Sanctorum, cum nonnullis aliis precibus, secundum temporis opportunitatem ad usum Congregationum* [fig. 38].³⁷¹ Il testo documenta una vasta conoscenza delle Sacre Scritture, dalle quali sono prelevate le preghiere recitate dalle confraternite durante tutte le festività del calendario liturgico. La parte conclusiva del *Manuale* contiene il complesso cerimoniale seguito dai Bianchi dello Spirito Santo in alcune funzioni particolari come, ad esempio, l'ingresso dei novizi o i funerali dei confratelli. Il libro, pubblicato a Napoli da Giacomo Carlino e Antonio Pace, fu corredato da numerose immagini a stampa di carattere piuttosto rozzo, forse di un incisore fiammingo attivo nel Viceregno. Una delle prime illustrazioni raffigura un *Redentore* [fig. 39], che parrebbe ispirato ad un modello assai prossimo a quello di Leonardo da Pistoia. Queste stesse stampe in parte erano state utilizzate nel *Libretto d'immagini e brevi meditazioni sopra la vita della Sacratissima Vergine Maria Madre di Dio*, del gesuita Luca Pinelli, stampato dagli stessi editori nel 1593.³⁷²

Il Summonte dovette avere relazioni assai strette con la Compagnia di Gesù; sembrerebbe attestarla la dedica a lui indirizzata del *Quarto libro* della *Cronica* di Giovan Francesco Araldo. Il religioso ringrazia il Summonte "huomo pio, puro, sobrio, et giusto" per avergli messo a disposizione i suoi scritti sulle chiese napoletane, dai quali aveva potuto ricavare le notizie relative all'ordine di appartenenza.³⁷³ Il libro dedicato al Summonte contiene le vicende occorse ai gesuiti di Napoli dal 1580 al 1590, lo stesso arco di tempo in cui avvenne la consacrazione dell'oratorio dei Bianchi (1582). In aggiunta occorre rilevare che nell'intera *Cronica* la sola descrizione particolareggiata di un interno di chiesa è proprio quella riservata alla cappella dei Bianchi e, soprattutto, l'unico luogo in cui viene riportato il nome di un artista, Giovan Andrea Magliulo. L'Araldo dovette attingere le informazioni sulla confraternita dal manoscritto sulle chiese cittadine, mai rintracciato, dello storico napoletano che, evidentemente, conosceva fin nei dettagli la "bellissima et devotissima icona di rara pittura".

³⁷⁰ Vedi *supra*.

³⁷¹ Una copia di questa rarissima opera del Summonte si conserva nella Biblioteca Giordana di Veroli (Fr).

³⁷² Sui testi di preghiera del Pinelli cfr. P. Leone de Castris, *Pittura del Cinquecento a Napoli. 1573-1606*, cit., pp. 9, 14; Idem, *Pittura del Cinquecento a Napoli. 1540-1573*, cit., pp. 18-20.

³⁷³ G. F. Araldo, *Cronica della Compagnia*, cit., pp. 193-194. Sui perduti scritti delle chiese di Summonte, ampiamente utilizzati anche dal D'Engenio, cfr. F. Divenuto, *Napoli Sacra del XVI secolo. Repertorio delle fabbriche religiose napoletane nella Cronaca del Gesuita Giovan Francesco Araldo*, Napoli 1990, pp. 37-43.

3. LA CIRCONCISIONE DELLA CHIESA DEL GESÙ DI NOLA

Le principali opere pittoriche della chiesa napoletana del Salvatore, meglio nota col titolo di Gesù Vecchio, annessa al più antico collegio gesuitico sorto a sud di Roma, furono eseguite fra il settimo e l'ottavo decennio del Cinquecento da Marco Pino. Oltre al grandioso capofila, raffigurante la *Circoncisione* (1566-69) [fig. 40], il senese dipinse un *San Pietro* e un *San Paolo*, in origine forse anch'essi posti sull'altare maggiore, una *Trasfigurazione* (1566), una *Madonna col Bambino e santi* e un' *Adorazione dei pastori* (1573) collocate su altari minori.³⁷⁴ I padri gesuiti si rivolsero al pittore più autorevole attivo a Napoli in quegli anni, ben consci del suo prestigio raggiunto con la partecipazione ad alcune rilevanti imprese decorative nell'Urbe, dove aveva goduto anche della stima e dell'amicizia di Michelangelo. Marco Pino dovette soddisfare le aspettative dei padri che, nelle *litterae annuae* inviate alla casa madre, descrissero orgogliosamente soprattutto la *Circoncisione*.³⁷⁵ A distanza di un decennio dal completamento, il 17 settembre del 1579, al pittore toscano fu commissionata per una sede non conosciuta, una replica su tela della cona partenopea.³⁷⁶ Nuccia Barbone Pugliese ha proposto di identificare l'opera in questione con la tavola imparatesca sul maggior altare del Gesù di Nola [fig. 41], un dipinto che sarebbe stato affidato, secondo la studiosa, in un secondo momento ("poco dopo" il 1579), per ignote ragioni, al pittore napoletano.³⁷⁷ L'ipotesi si fonda sulla constatazione che il richiedente della replica fu il gesuita Giovan Battista Graziano, padre procuratore del Noviziato dell'ordine, allora avente sede nel collegio nolano; tale supposizione però non convince: intanto l'opera richiesta al senese doveva essere su tela e non su tavola come la *Circoncisione* nolana³⁷⁸ e, soprattutto, non è provato che padre Graziano, senz'altro procuratore nel Noviziato napoletano di Pizzofalcone, avesse ricoperto tale incarico anche a Nola, prima del trasferimento dell'istituto nella capitale avvenuto nel 1587.³⁷⁹

Le vicende più antiche del collegio nolano, tra le prime fondazioni gesuitiche meridionali, ruotano intorno alla donazione, nel 1558, all'ordine di sant'Ignazio del severo palazzo degli Orsini da parte della Contessa Maria Sanseverino, che lo acquistò per 1800 ducati dall'ultima proprietaria, donna Ippolita Castriota. "A 15 di settembre (1558) il padre Cristofaro Mendoza, rettore del Collegio di Napoli, va a Nola a mettersi in possesso della nuova casa comprata per il Collegio dalla Contessa", così scrisse Giovan Francesco Araldo alla fine del secolo.³⁸⁰ L'insediamento dei gesuiti nella reggia orsiniana non fu immediato; nei primi tempi i religiosi soggiornarono in "uno stabile assai comodo e ben ubicato" di cui era proprietario Girolamo Mastrilli. Col sostegno finanziario della Sanseverino e di altri nobili nolani, in *primis* gli Albertini,

³⁷⁴ Cfr. A. Zezza, *Precisazioni per Marco Pino al Gesù Vecchio*, cit., pp. 104-125, 355-356; Idem, *Marco Pino*, cit., pp. 114-119, 120-124, 195, 265-266, 272-274.

³⁷⁵ A. Zezza, *Precisazioni per Marco Pino*, cit., pp. 106-107, Idem, *Marco Pino*, cit., pp. 114-119.

³⁷⁶ G. Filangieri, *Documenti*, cit., VI, p. 289; il documento è trascritto integralmente in A. Zezza, *Marco Pino*, cit., pp. 365-366.

³⁷⁷ N. Barbone Pugliese, *La 'Madonna del Suffragio'*, cit., pp. 60-61, 69 nota 22.

³⁷⁸ P. Leone de Castris, *Pittura del Cinquecento a Napoli. 1573-1606*, cit., pp. 30 nota 33; A. Zezza, *Marco Pino*, cit., pp. 274, 314.

³⁷⁹ Scarse informazioni sul gesuita sono riportate da G. F. Araldo, *Cronica della Compagnia di Gesù*, cit., pp. 56, 319; M. Scaduto, *Catalogo dei Gesuiti d'Italia. 1540-1565*, Roma 1968, p. 9; J. Fejér, *Defuncti primi saeculi Societatis Jesu. 1540-1640*, Roma 1982, I, p. 110. Cfr. inoltre il *Regesto documentario*, doc. n. 20 e il paragrafo 5 di questo capitolo.

³⁸⁰ G. F. Araldo, *Cronica della Compagnia*, cit., p. 34. Sul Collegio nolano in sintesi cfr. C. Guadagni, *Nola Sagra*, 1688, edito a cura di T. Toscano, Massa Lubrense 1991, pp. 213-216; F. Schinosi, *Istoria della Compagnia di Gesù appartenente al Regno di Napoli*, Napoli 1706, I, pp. 134-141, 216-218; G. S. Remondini, *Della nolana ecclesiastica storia*, Napoli 1744, I, pp. 209-212; M. Scaduto, *Storia della Compagnia di Gesù in Italia, L'epoca di Giacomo Lainez (1556-1565)*, *Il Governo*, Roma 1964, III, pp. 409-410 e ss.; P. Manzi, *La chiesa del Gesù di Nola*, in «Palestra», 1966, 1-5; Idem, *La Reggia degli Orsini di Nola (1470-1970). Note di Storia ed Arte nel V centenario della fondazione*, Roma 1971, pp. 48-58; F. Iappelli, *Gesuiti a Nola. 1558-1767*, in «Societas», XLI, 1-2, 1992, pp. 20-35; A. Cirillo, A. Casale, *Palazzo Orsini di Nola, dalla Reggia al Tribunale*, Napoli 2001, pp. 61-75.

i Cesarini e i Mastrilli, la comunità gesuitica, dopo aver apportato le necessarie modifiche all'imponente edificio, diede avvio alle sue pie attività.

In seguito ad un iniziale coinvolgimento del ferrarese Giovanni Tristano, architetto dell'ordine, che concepì un progetto di ristrutturazione dell'edificio e scelse il sito della chiesa, fornendone anche un primo disegno, la ristrutturazione della sede del collegio (che comportò la disinvoltata decapitazione dell'ultimo piano del palazzo) e la costruzione della chiesa furono affidate a Giovanni De Rosis. Questi inaugurò i lavori solo il 29 settembre del 1568, con la posa della prima pietra da parte del vescovo di Nola Antonio Scarampo. Nel 1578 - dieci anni dopo l'avvio dei lavori - venne ultimata la facciata, ma il completamento definitivo della fabbrica avvenne negli anni novanta, a causa delle numerose interruzioni dovute a difficoltà economiche.³⁸¹ Tra il 1583 e il 1584, grazie alle cospicue donazioni ottenute dalle nobildonne Aurelia Pignatelli, Virginia Squacquara e Violante Pappacoda, i padri fecero costruire la sacrestia e acquistarono alcuni arredi liturgici.³⁸²

Una sconosciuta lettera del 1581 ci informa che il rettore del collegio nolano, Bartolomeo Riccio, aveva chiesto l'invio da Roma del "fratello Giovan Battista Fiorentino", per l'esecuzione di una non meglio specificata impresa pittorica nella chiesa. Senza alcun dubbio l'artista menzionato dal documento va identificato nello scultore e pittore gesuita Giovan Battista Fiammeri. Questi non poté raggiungere la città campana in quanto impegnato a Roma nei lavori di decorazione della chiesa del Gesù, e in particolare al "mosaico del' illustrissimo Farnese".³⁸³

È probabile che si pensasse di affidare al padre Fiammeri il capotitare della chiesa, impresa realizzata solo alcuni anni dopo, come emerge da un'altra lettera, anch'essa sconosciuta, datata 2 gennaio 1588. Da questo documento apprendiamo che poco tempo prima, evidentemente nel corso del 1587, era stata consegnata l'"icona" dell'"altare maggior", e che erano insorte delle "difficoltà" riguardo al pagamento, giacché il signor Bartolomeo Mastrillo, occupatosi della sua realizzazione, aveva richiesto ai padri una somma di denaro superiore rispetto a quella pattuita.³⁸⁴

La missiva invitava il rettore di Nola, Orazio Sabbatino, a non corrispondere al "signor Bartolomeo" più di "quel che fu stabilito perché saria pregiudicio di detta signora". Il passo appena citato richiama le disposizioni testamentarie di Maria Sanseverino, che aveva riservato all'ornamentazione della chiesa del Gesù una parte cospicua del suo lascito (di 1000 ducati annui) alla comunità religiosa.³⁸⁵ Per far fronte al problema, da Roma si richiese la mediazione del padre Bartolomeo Riccio; questi, rettore di Nola negli anni precedenti, essendosi occupato del "negotio", avrebbe potuto, mediante una lettera, rammentare al "signor Mastrilli" i termini contrattuali concordati per la fattura della cona. È interessante notare come dell'esecuzione

³⁸¹ Sugli aspetti architettonici della chiesa cfr. P. Pirri, P. Di Rosa, *Il P. Giovanni De Rosis (1538-1610) e lo sviluppo dell'edilizia gesuitica*, in «Archivum Historicum Societatis Iesu», 44, 1975, pp. 42-46; la scheda di R. Bösel, *Jesuitenarchitektur in Italien 1540-1773*, Wien 1985, I, pp. 471-475 e soprattutto P. Iappelli, *La chiesa del Gesù di Nola. Tradizione e sperimentazione nell'architettura gesuitica in Campania*, Napoli 2001, pp. 35-61. Sul completamento della chiesa cfr. le precisazioni documentarie di C. Restaino, *Belisario Corenzio e la cultura decorativa napoletana tra 1580 e il 1620*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Napoli "Federico II", aa. 1994-1995, pp. 70-71.

³⁸² P. Iappelli, *La chiesa del Gesù di Nola*, cit., pp. 44, 60 nota 131.

³⁸³ Archivum Romanum Societatis Iesu (d'ora in poi ARSI), Epist. Gen. Neapol. 1576-1583, f. 89v: 5 agosto 1581, "Al Padre Bartolomeo Ricci rettore, Io desidero ogni sodisfattione nel Signore alla signora Verginia. Ma m'incresce che non se le potrà concedere il fratello Giovan Battista Fiorentino perché oltre che si ha da occupare nel mosaico del'illustrissimo Farnese per la nostra chiesa, ha anco da intagliare l'opera del P. Natale la quale perché sarà di molto servizio [...] siamo risoluti che veder avanti. Nondimeno quando non si avesse a dipingere cosa di molto apparato, il che io desidero, et raccomando a v. r. mi pare che potrebbe supplire a questo il fratello novitio che l'anno passato si mandò da Roma costì qui ancora ne abbiamo un altro ma intendo che non è da paragonare a cotesto quale egli si sia si offerisce". Su Giovan Battista Fiammeri e sui suoi interventi nel Gesù di Roma cfr. H. Hibbard, *Ut picturae sermones: le prime decorazioni dipinte al Gesù*, cit., pp. 31-32; C. Davis, ad vocem, *Battista di Benedetto Fiammeri*, in *Allgemeines Künstler-Lexikon*, VII, München - Leipzig 1993, p. 490.

³⁸⁴ Cfr. *Regesto documentario*, docc. nn. 10-11.

³⁸⁵ Si trattava di ben 600 ducati sui 1000 percepiti ogni anno. Per il testamento della Sanseverino cfr. P. Pirri, P. Di Rosa, *Giovanni de Rosis*, cit., p. 42, doc. 1; P. Iappelli, *La chiesa del Gesù*, cit., pp. 115-116.

materiale dell'opera si fosse occupato un rappresentante della nobiltà locale, appartenente a quella stessa famiglia che aveva ospitato i padri al loro avvento a Nola e alla quale appartennero autorevoli esponenti della Compagnia di Gesù (Gregorio, Carlo, Nicolò, Francesco, Marcello).³⁸⁶

Il dipinto a cui allude il documento è senz'altro quello che tuttora si conserva con la sua imponente cornice lignea sull'altare maggiore della chiesa: la *Circoncisione*, concordemente assegnata all'Imparato [fig. 41] a partire dagli studi di Giovanni Previtali.³⁸⁷

La composizione imparatesca riprende alla lettera la famosa invenzione di Marco Pino del Gesù Vecchio [fig. 40], in quegli anni divenuta assai celebre anche grazie all'incisione di Cherubino Alberti del 1579, la quale è quasi sempre la fonte delle numerose versioni sparse nelle chiese delle province regnicole.³⁸⁸ Che l'esecuzione della *Circoncisione* nolana appartenga agli anni centrali del nono decennio è dimostrato dalle spiccate somiglianze, già accennate, con i santi che fiancheggiano la Vergine in gloria nella pala dei Bianchi [fig. 35], e con i riquadri agiografici del soffitto benedettino di Santa Maria Donnaromita (1587-89) [figg. 49-51, 53, 55-58].³⁸⁹ Il riferimento contenuto nella suddetta lettera al padre Bartolomeo Riccio, rettore di Nola fino al 1584, quando divenne procuratore dell'ordine,³⁹⁰ consente di precisare che la richiesta dell'opera dovette avvenire entro quella data; il dipinto sarebbe stato consegnato, come abbiamo detto, nel corso del 1587.

Nella tavola nolana, uno degli esempi più antichi dell'attività di Girolamo Imperato noti al Previtali, se "la composizione affollata, lo spazio «rampante», la tipologia dei sacri personaggi sono ancora del tutto alla Marco Pino" la "stesura pittorica, soprattutto nei panneggi leggeri, quasi cartacei" mostra già i tratti distintivi del linguaggio imparatesco.³⁹¹ Difatti la corposa plasticità del prototipo è come intenerita dall'uso di un cromatismo soffice che rende le figure fiocose, quasi svuotate. Rispetto al modello Girolamo giunge ad una semplificazione della scena, ridotta al nucleo centrale, abolendo i personaggi a mezzo busto che il maestro senese aveva posizionato in primo piano; inoltre, come nel dipinto napoletano, la pala presenta l'autoritratto del suo artefice, in posizione "defilata" davanti alla colonna in alto a sinistra.

La considerevole cornice lignea [fig. 42], una grandiosa macchina d'altare, decurtata in tempi recenti dei due stemmi in rilievo collocati sul basamento, ancora visibili in una vecchia fotografia,³⁹² in origine dovette senz'altro contenere gli scomparti di una predella, come denunciano i riquadri inferiori ora rivestiti da anonimi ed impropri pannelli lignei. Si è conservata invece la cimasa con l'*Eterno Padre*, fortemente alterata dalle ridipinture. Sui montanti della cornice compaiono una serie di nicchie vuote, le quali in antico ospitavano le statue dei santi indicati nei cartigli posti sulle basi: Paolino, Felice, Massimo, Patrizio, Bartolomeo e Lucrezia. La loro sparizione risale ad un periodo successivo alla metà del Settecento, quando una

³⁸⁶ Alcune notizie su Gregorio e Carlo Mastrilli compaiono in G. F. Araldo, *Cronica della Compagnia*, cit., pp. 69, 151, 170, 356 e C. Guadagni, *Nola Saga*, cit., pp. 214-215. Cfr. inoltre F. Iappelli, *Gesuiti a Nola*, cit., pp. 30-32. Più in generale sulla famiglia e sui suoi legami con i gesuiti vedi G. S. Remondini, *Della nolana ecclesiastica storia*, cit., I, pp. 209-210, 241; III, passim.

³⁸⁷ G. Previtali, *La pittura napoletana dalla venuta di Vasari*, cit. pp. 878, 904 nota 51.

³⁸⁸ Fra le repliche principali va ricordata quella di Fabrizio Santafede in San Domenico a Taranto, cfr. P. Leone de Castris, *Avvio a Francesco Curia disegnatore*, cit., p. 24 nota 42; N. Barbone Pugliese, *La 'Madonna del Suffragio'*, cit., pp. 60-62; per altre copie vedi P. Leone de Castris, *Pittura del Cinquecento a Napoli. 1573-1606*, cit., p. 28; A. Zezza, *Marco Pino*, cit., p. 274. Qualche spunto dal modello piniano è ravvisabile pure nella modesta *Circoncisione* di un anonimo pittore provinciale della chiesa di San Biagio ad Ottati (Sa), menzionata curiosamente come opera di Girolamo Imperato da A. Braca, *La pittura fra XVI e XVII secolo in una regione del Vicereame di Napoli: la Diocesi di Capaccio nel Principato Citra*, in *Cultura e Scienza tra 500 e 600 nel Principato Citra*, a cura di C. Carlone e S. Ciceria, Salerno 1998, pp. 85-86; riprodotta in *Dopo la polvere. Rilevazione degli interventi di recupero post-sismico del patrimonio archeologico, architettonico ed artistico delle regioni Campania e Basilicata. Provincia di Salerno*, Roma 1994, IV, pp. 542-544.

³⁸⁹ Per una datazione a questi anni si esprime P. Leone de Castris, *Pittura del Cinquecento a Napoli. 1573-1606*, cit., p. 30 nota 33, 148.

³⁹⁰ G. F. Araldo, *Cronica della Compagnia*, cit., p. 159.

³⁹¹ G. Previtali, *La pittura del Cinquecento*, cit., pp. 112-113.

³⁹² Neg. N. 8947 Rix, Soprintendenza al Polo Museale di Napoli. La foto non consente l'identificazione degli stemmi, che quasi certamente dovettero rappresentare l'arme della Contessa Sanseverino.

di queste “statuette”, quella del San Patrizio, fu menzionata da Gianstefano Remondini nel breve profilo dedicato al santo vescovo nolano.³⁹³ La scelta dei santi disposti intorno al dipinto non fu casuale: vennero rappresentati eroi della fede, perseguitati per aver sostenuto strenuamente il cristianesimo (Bartolomeo, Lucrezia, Massimo, Felice) e i protettori della città (Paolino, Felice, Patrizio), le cui reliquie erano conservate in loco.³⁹⁴ Una prova significativa della venerazione accordata dai gesuiti ai santi locali, giunge da una lettera da me rintracciata nell’archivio dell’ordine a Roma, in cui si apprende che l’Università di Nola aveva reclamato nel 1588 la restituzione di reliquie (non specificate) date in consegna ai padri qualche tempo prima.³⁹⁵

Nel Noviziato gesuitico meridionale, come a Roma, la tematica del martirio dovette essere profondamente sentita,³⁹⁶ soprattutto se si considera che proprio a Nola, negli ultimi decenni del Cinquecento, si formarono molti religiosi che sarebbero stati protagonisti di importanti missioni. Fra questi è il caso di rammentare il beato Pietro Paolo Navarro, missionario in Giappone dal 1585, arso vivo a Shimabara nel 1622 e il beato Carlo Spinola, martire nello stesso anno a Nagasaki. Quest’ultimo fece il suo ingresso nella Compagnia di Gesù nel 1585, subito dopo la diffusione della notizia giunta dall’India dell’eccidio nella penisola di Salsette (il 25 luglio del 1583), nel quale perì anche il regnicolo Rodolfo Acquaviva, fratello del celebre generale dell’ordine, Claudio.³⁹⁷

La presenza di Felice, santo vescovo del III secolo, patrono della città assieme a san Paolino, assume un valore peculiare nel probabile intento di richiamare un evento miracoloso raccontato da tutte le fonti del luogo, come ad esempio la *Nola Sagra* di Carlo Guadagni, in cui si ricorda che “nell’arrivo de’ padri a Nola suonarono tutte le campane in segno di universale letizia, e l’medesimo sagra corpo di san Felice vescovo, che per l’adietro aveva scaturito manna solo nella sua

³⁹³ G. S. Remondini, *Della nolana ecclesiastica storia*, II, p. 602. Sulle vicende della chiesa successive alla soppressione dell’ordine nel 1767 cfr. F. Iappelli, *Gesuiti a Nola*, cit., pp. 34-35; P. Iappelli, *La chiesa del Gesù*, cit., pp. 44-45.

³⁹⁴ Su questi santi rimando a A. Ferraro, *Del cimitero nolano con le vite di alcuni Santi che vi furono sepoliti*, 1644, edito a cura di C. Ebanista, Cicciano 1993; C. Guadagni, *Nola Sagra*, cit., pp. 157-167; G. S. Remondini, *Della nolana ecclesiastica storia*, cit., I, pp. 144-153; II, pp. 356 e ss., 569-576, 602-607, 640 e ss. La presenza di San Bartolomeo potrebbe essere un omaggio al rettore del collegio Bartolomeo Riccio. Su Santa Lucrezia, martire spagnola durante la conquista dei musulmani del IX secolo, cfr. J. Fernández Alonso, in *Biblioteca Sanctorum*, VIII, Roma 1966, col. 289.

³⁹⁵ A. R. S. I., *Epistol. Gener.*, 1583-1588, 3, f. 312v. Al Padre Oratio Sabbatino rettore, 2 aprile 1588, Abbiamo visto quanto v. r. ci scrive intorno alle sante reliquie che pretende rehavere cotesta università, et il romore che fa et è per fare: ci pare che se li debbano restituire amorevolmente sì per avere qualche attione sì per conservare la pace et carità et anco l’affetione et amorevolezza della città che pur importa assai al servitio de Dio, non mancherà occasione alla bontà divina di ricompensare cotesta chiesa d’altri simili tesori; preghiamo questi santi che dovunque staranno si ricordino di noi appresso al comune Signore et si ricordino di noi appresso al comune Signore et ci impetrino gratie d’imitarli per questo [omissis]. E la successiva del 23 aprile, ancora diretta al padre Sabbatino: “Ci è piaciuto che li signori nolani siano restati consolati con ritrovar le loro reliquie di questi santi con speranza che non per questo quelli benemeriti santi mancheranno d’aiutar il collegio che si bene hanno mutato luogo qua giù da noi pure stanno sempre nel cospetto de Dio [omissis].”

³⁹⁶ A Roma è ben noto come i gesuiti nelle chiese di Santo Stefano Rotondo, di San Vitale, luoghi di formazione dei giovani missionari dell’ordine, avessero fatto affrescare scene di martirio “terrificanti e cruento”, “filologicamente puntuali e munite persino di «leggenda», da pittori quali Niccolò Circignani, Matteo da Siena e Antonio Tempesta, Agostino Ciampelli, Tarquinio Ligustri. Cfr. F. Zeri, *Pittura e controriforma*, cit., pp. 74-76; A. Vannugli, *Gli affreschi di Antonio Tempesta a S. Stefano Rotondo e l’emblematica nella cultura del Martirio presso la Compagnia di Gesù*, in «Storia dell’arte», 48, 1983, pp. 101-116; F. Bologna, *L’incredulità del Caravaggio e l’esperienza delle «cose naturali»*, Torino 1992, ed. cons. ristampa 1993, p. 82; M. Cali, *La pittura del Cinquecento*, cit., I, p. 223.

³⁹⁷ F. Iappelli, *Gesuiti a Nola*, cit., pp. 27-28. Su Rodolfo Acquaviva vedi P. Pirri, ad vocem *Acquaviva Rodolfo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, I, Roma 1960, pp. 183-184; F. Iappelli, *Un centenario da ricordare: Rodolfo Acquaviva*, in «Societas», 32, 1983, pp. 85-90.

festa a' 15 di novembre, in quel giorno la produsse in notabil abbondanza, con indubitato presagio del frutto grande che doveano quelli produrre a beneficio dell'anime".³⁹⁸

L'articolata composizione della cornice rende necessario ipotizzare la presenza, accanto al pittore, di uno specialista di questi prodotti dal forte impatto devozionale, quasi mai considerati dagli studi, e che invece si impongono per la loro complessità plastica ed iconografica. Come ho già detto nelle pagine precedenti, è probabile che l'ideatore della carpenteria lignea di Nola sia da identificare in Giovan Andrea Magliulo.

Ha inizio con la *Circoncisione* nolana un rapporto ventennale tra l'Imparato e l'ordine di sant'Ignazio, destinato a durare fino agli ultimi anni del suo percorso, quando attese alla realizzazione delle grandi tele per la chiesa partenopea del Gesù Nuovo.

4. MIRACOLI, MARTIRI, RELIQUIE, GLORIE: IL SOFFITTO E LA PERDUTA CONA DELL'ALTARE MAGGIORE NELLA CHIESA NAPOLETANA DI SANTA MARIA DONNAROMITA

Poco dopo la consegna della pala nolana, fra il 1587 e il 1590, l'Imparato partecipò all'impegnativa impresa di decorazione del soffitto ligneo di Santa Maria Donnaromita [fig. 43], ritrovandosi a collaborare con Giovan Andrea Magliulo e per la prima volta, stando alle fonti e ai documenti, con l'ormai 'naturalizzato' Teodoro d'Errico.

Secondo la gran parte degli scrittori partenopei il monastero di Donnaromita ebbe origine intorno all'anno 1300, con l'insediamento delle monache di Santa Maria del Perceio nel palazzo confiscato, sin dai tempi di Carlo I d'Angiò, a Riccardo Filangieri (devoto di Manfredi).³⁹⁹ In precedenza (dall'VIII secolo), le religiose, giunte da Costantinopoli sfuggendo alle persecuzioni iconoclaste, avevano occupato ambienti annessi alla vicina diaconia di Sant'Andrea, nella "regione di Nido". Una versione differente sulla fondazione del complesso monastico è riportata da una cronaca manoscritta del 1646, in cui si legge che il monastero di "Santa Maria Donna Aromata" ("così da greci denominata, che nella nostra lingua vuol dire Santa Maria Signora Potente"), ubicato a poca distanza, sarebbe già esistito nel V secolo e che solo nel 1476 fu aggregato a quello, distinto, di Santa Maria del Perceio.⁴⁰⁰

L'attuale edificio ecclesiastico venne costruito dall'architetto Giovan Francesco di Palma, plausibilmente negli anni 1540-1550;⁴⁰¹ ma nuovi lavori interessarono la fabbrica sul finire del secolo. Nella *Cronica della Compagnia di Giesù* dell'Araldo è tramandata la notizia dell'esecuzione della "bella soffitta a timpiatura, organi et travo col Crocifisso" a partire dal 1586, su iniziativa della badessa Delia Carafa, grazie al finanziamento della contessa di Briatico, Maria Bermudez de Castro.⁴⁰²

La cronologia riportata dal gesuita conferma quanto già appurato dagli studiosi grazie ad una preziosa testimonianza documentaria, il *Libro dello abadessato dela signora donna Isabella Capece abadessa del venerabile monasterio de Santa Maria donna romita di Napoli per tre anni videlicet 1587, 1588 et 1589*, in cui furono registrati i pagamenti effettuati per la realizzazione del soffitto e della

³⁹⁸ C. Guadagni, *Nola Sagra*, cit., p. 214. L'episodio ricorre già in G. F. Araldo, *Cronica della Compagnia*, cit., p. 34; e poi ancora in A. Ferraro, *Del cemeterio nolano*, cit., p. 29; G. S. Remondini, *Della nolana ecclesiastica storia*, cit., I, pp. 170-171.

³⁹⁹ Sulle origini di Santa Maria Donnaromita cfr. M. R. Pessolano, *La chiesa di Donnaromita e le superstiti strutture conventuali*, in «Napoli Nobilissima», XIV (n. s.), 1975, pp. 55-57 con rimandi bibliografici.

⁴⁰⁰ *Fundatione del Monasterio di Santa Maria Donna Romita e di Santa Maria di Perceio*, 1646, in *Libro di Patrimonio*, ASN, Monasteri soppressi, 3984, cc. non numerate. Condivisibili dubbi sull'attendibilità delle notizie riferite da questa fonte sono espressi da M. R. Pessolano, *La chiesa di Donnaromita*, cit., pp. 55-56

⁴⁰¹ M. R. Pessolano, *La chiesa di Donnaromita*, cit., pp. 58-60.

⁴⁰² G. F. Araldo, *Cronica della Compagnia del Giesù*, cit., pp. 260-261. Si veda pure F. Divenuto, *Napoli Sacra del XVI secolo. Repertorio delle fabbriche religiose*, cit., p. 192.

cona sull'altare maggiore.⁴⁰³ Dal documento si ottiene uno spaccato particolareggiato sull'organizzazione del cantiere, di cui è possibile precisare le singole spettanze. Ad un primo esame ci si accorge del forte divario dei compensi, maggiori per gli intagliatori e per i doratori, nettamente inferiori per gli autori delle parti dipinte; infatti, se 356 ducati furono spesi nell'acquisto delle "tavole de chiuppo" e quelle de "teglia", ben 439 ne occorsero per pagare gli intagliatori Nunzio Ferraro, Giovan Battista Vigilante, un certo "mastro Francesco" e 457 per "mastro Marino battitor de oro";⁴⁰⁴ a Girolamo Imperato, invece, andarono 160 ducati per "la pittura de otto quatri dela detta intempiatura" e una cifra analoga "per fattura de la cona dela chiesa et deli quatri de mezo et anco al sgabello"; mentre a Teodoro d'Errico furono pagati solo 150 ducati per "li tre quatri grandi in mezo dela intempiatura". All'impresa parteciparono anche personalità sconosciute, quali un tal "Pomponio pittore", che ricevette la ragguardevole somma di 246 ducati "per fattura de la pittura [...] alle strade" e "deli campi fatti nella detta intempiatura cornici friso et anco pittura fatta nel cornicione"; un certo "Alexandro pittore" il quale percepì 24 ducati per aver "lavorato sopra le colonne dela cona et tutti li cornici et frisi di essa" e "Joanne Gralovo" che ne ottenne 97 per "le storiette da dentro ovate intorno ad tutti li quatri n. 8 et alli altri tre quatri grandi et intempiatura con le figurette piccole". Infine, 250 ducati vennero riscossi da Giovan Andrea Magliulo "per tutti li disegni [...] et per le sue fatiche de detta intempiatura".⁴⁰⁵ Dal documento si evince chiaramente che quest'ultimo fu il progettista della struttura lignea, contraddistinta da un ricco apparato ornamentale, dipinto e scolpito. Ma chi era Giovan Andrea Magliulo? Si tratta di una personalità ancora poco nota agli studi che però dovette giocare un ruolo da protagonista nell'ambiente partenopeo degli ultimi decenni del XVI secolo. Il Magliulo fu un artista poliedrico, impegnato non solo nella progettazione di soffitti lignei e di opere in marmo,⁴⁰⁶ come si è visto, ma fu anche incisore⁴⁰⁷ e argentiere. Da una serie di inedite polizze di banco sappiamo che il maestro con una certa continuità, tra il 1567 e il 1585, lavorò a Napoli come argentiere, spesso in collaborazione con orafi locali quali Prospero Festinese, Giovan Domenico Buonacquisto, Marco Cioffi e Giulio Delicato; i documenti riguardano prevalentemente la realizzazione di oggetti preziosi, richiesti quasi sempre da illustri esponenti dell'aristocrazia cittadina.⁴⁰⁸

⁴⁰³ M. R. Pessolano, *La chiesa di Donnaromita*, cit., pp. 68-69 nota 59. Per la trascrizione completa del documento cfr. C. Vargas, *Teodoro d'Errico*, cit., doc. n. 8 pp. 159-160 e *Regesto documentario*, doc. n. 13.

⁴⁰⁴ Su Nunzio Ferraro e Giovan Battista Vigilante cfr. G. Toscano, *La bottega di Benvenuto Tortelli*, cit., p. 264; F. Capobianco, ad vocem *Ferraro Nunzio*, in *Allegemeines Künstler lexikon Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, XXXIX, Leipzig 2003, pp. 12-13. Per Marino Bonocore si veda C. Vargas, *Teodoro d'Errico*, cit., p. 25.

⁴⁰⁵ Altri 12 ducati furono spesi per pagare i quattro "apprezatori" che valutarono i lavori del soffitto. Cfr. *Regesto documentario*, doc. n. 13.

⁴⁰⁶ Oltre al portale in marmo di San Gregorio Armeno (vedi paragrafo 1 di questo capitolo) e all'altare nell'Oratorio dei Bianchi allo Spirito Santo (cfr. paragrafo 2), il Magliulo disegnò nel 1590 le decorazioni marmoree della cappella del Marchese di Grottole nella chiesa dell'Annunziata, realizzate dagli scultori Fabrizio de Guido e Andrea Sarti (ASN, BA, Citarella e Rinaldo, 105).

⁴⁰⁷ La sua attività di incisore è ricordata già da C. Tutini, *De' pittori, scultori, architetti miniatori et ricamatori*, cit. p. 131 ("Vi furono anche il Magliulo e l'Auria scultori non ordinari, sicome anche furono argentieri cesellatori et intagliatori di rame molto singolari, tutti napoletani"). Su Magliulo incisore cfr. G. K. Nagler, *Die Monogrammisten*, Leipzig 1858, ed. cons. 1966, I, pp. 267, 389-390, III, pp. 56, 789, IV, p. 38; U. Thieme-F. Becker, *Allgemeines lexicon*, cit., XXIII, 1929, p. 558; *Dizionario Enciclopedico Bolaffi dei pittori e degli incisori italiani dall'XI al XX secolo*, VII, Torino 1975, p. 102. Si veda inoltre la bibliografia citata nelle pagine successive.

⁴⁰⁸ I pagamenti sono tratti ancora una volta dal fondo Banchieri Antichi dell'Archivio di Stato di Napoli. 15 marzo 1567: Giovan Andrea Magliulo riceve 4 ducati da Galeazzo Beltrano e "per lui a Marco Ciuffo orefice"; 15 marzo 1567: 3,5 ducati da Camillo Pagano "per tante opere da lui ricevute e per lui a Giovan Domenico Bon'Acquisto"; 11 aprile 1567: 6 ducati da Michele d'Afflitto "a bon conto per una collana che l'ha da fare" e 6 ducati per "saldo e final pagamento di tanto argento che ha posto d'una saliera" (ASN, BA, Pallavicino e Spinola, 39); 22 ottobre 1567: 16 ducati dal "magnifico Prospero Vittagliano... a compimento della fattura e valuta de ventidue onze e un quarto d'argento poste in uno calice con sottocoppe e patena da lui lavorato a cesello sul piede con Gesù Cristo... e la sottocoppa con li quattro Evangelisti e cherubini con altri lavori a festoni e cherubini eccetto nel pomo di mezo, nel quale a spese di detto magnifico Prospero ha

Inoltre, nel 1575 il Magliulo ricopri la carica di “regio mastro de cugno”; nel documento della Camera Esecutoriale che lo nomina incisore della Zecca napoletana viene considerato il migliore artista del “Reame” nella scultura a cera perduta.⁴⁰⁹ Dovette raggiungere una discreta fama se, come non è stato mai rilevato, Giulio Cesare Capaccio gli indirizzò una lettera, pubblicata nel suo *Secretario*,⁴¹⁰ e se fu ricordato assieme a Scipione Fontana dal De Pietri, dal Tutini e dall’abate Pacichelli tra i più “insigni” maestri “nel gettito e limatura di argento e oro” del Regno di Napoli.⁴¹¹

Carmela Vargas ha osservato che il soffitto di Donnaromita [fig. 43] pur avendo una struttura assai simile a quella di San Gregorio Armeno, rispetto al quale però risulta di dimensioni nettamente minori, presenta un’organizzazione “in cui tutti più squadrati e lineari risultano i partiti decorativi; [...] meno ricca è l’articolazione generale, meno profondo il gioco degli incastri, più rettilineo quello delle cornici laterali minori e più slegati i diversi elementi dell’intaglio”⁴¹². Un risultato semplificato dunque, in cui manca quel rapporto paritetico fra parti scolpite e dipinte, uno dei caratteri salienti della ricca “intempiatura” di San Gregorio Armeno.⁴¹³

posto quattro incastri d’oro con quattro gioie cioè smeraldo rubino diamante e zaffiro, quale argento non havendo lo detto magnifico Prospero voluto far mancare, dissero glie li promette con giuramento e obbligazione bonorum in ogni futuro tempo farglielo bono” (Pallavicino e Spinola, 40); 19 gennaio 1573: 15 ducati da Ascanio Molignano “in conto de maggior summa... et sono per lo collaro d’oro che have da fare e per detto Giovan Andrea Magliolo a Giulio Delicato”; 31 marzo 1573: 10 ducati da Giovan Battista Spinola “per conto de una opera che ha da fare per la signora Delia Sanseverina e per lui a Minico Cacace” (Ravaschieri e Spinola, 52); 8 giugno 1573: 39 ducati da Giovan Battista Spinola “per complimento e finale pagamento dell’oro e fattura di una collana di oro con uno tosone che ha fato per servitio della signora Delia Sanseverina... e per lui a marco de Cioffo orefice”; 15 maggio 1573: 3,5 ducati da Prospero Festinese “a compimento de 15... per guarnire doi matre perle... e per l’argento per farne doi sallere” richieste da Donna Virginia Orsini, (Ravaschieri e Spinola, 53); 14 luglio 1584: 6 ducati da Vincenzo Santillo “in conto della fattura della custodia che fa alla magnifica Costanza del Carretto Doria... e per lui a Matteo Todesco” (Olgiatti, 84); 24 agosto 1585: 100 ducati dal “magnifico Santolo Sagesi... a compimento de ducati 160 e sono per lo prezzo de l’argento di cinque sigilli che ha da compire”, (Grimaldi, 168). Un altro documento che attesta la sua attività di argentiere nel 1603 è in G. Filangieri, *Documenti*, cit., V, p. 207; C. Vargas, *Teodoro d’Errico*, cit., pp. 37, 75 nota 44. Sugli orafi Prospero Festinese e Giovan Domenico Buonacquisto vedi E. Catello, C. Catello, *Argenti napoletani dal XVI al XIX secolo*, Napoli 1973, pp. 60, 126, 184 nota 8.

⁴⁰⁹ La notizia, sinora sfuggita, è tratta da A. G. Sambon, *Incisori dei conii della moneta napoletana*, in «Rivista Italiana di Numismatica», 1893, pp. 80-81. L’autore definisce i lavori del Magliulo opera di “gran pregio, per energia e larghezza di disegno, per maestrevole precisione d’arte, e sono prova, certo evidente, d’insigne artista”. In qualità di “regio mastro de cugno” il Magliulo ricevette tre pagamenti da Colantonio Festinese il 10 febbraio, il 20 giugno e il 17 settembre del 1575 in “virtù del suo offitio”, ASN, BA, Ravaschieri, voll. 58, 59.

⁴¹⁰ G. Cesare Capaccio, *Il Secretario*, cit. (ed. Venezia 1607), pp. 268-269. La lettera in questione è un considerevole esempio di collaborazione fra l’erudito cilentano e il Magliulo per l’esecuzione di una composizione allegorica, evidentemente un’incisione, in onore di Giovan Battista Crispo, “eletto della fedelissima città di Napoli”, a cui risulta dedicata la quinta edizione del *Secretario*. Riporto di seguito l’intero testo della lettera: “Al Maglioli. Tarde sono state le vostre lettere; ma per brevità che c’è concessa, fate in mezzo all’apparato un Sebeto coricato in un pilastro, che versi l’urna sotto un braccio, e con l’altro tenga il corno di Dovitia con questo motto, Si placeo tuum est. È tolto da Horatio. E poi che sopra la porta faceste quel fulmine in terra per dinotar che ’l Duca vedendo tanto applauso ha lasciato lo sdegno, scrivete nel cornicione questo verso, Iuppiter ardentis ponit in limine flammis. Quei capi di leone e di cane a notar la vigilanza, sono buoni, per che si prendono dall’antico degli Egitii. Tutto il resto sommamente lodo, come opra del suo bell’ingegno, e già conosce il mondo che siete valenthuomo. Giungete una cosa di più per amor mio. Fate honore al signor Crispo per che ’l merita. Nell’ultima porta ponete un cartoccio e scrivetevi, Crispat dum Zephirus undas, che darà ad intendere le cose secondo del suo governo. E me vi raccomando”.

⁴¹¹ F. De Pietri, *Dell’Historia Napoletana*, cit., p. 69 (“E fra gli statuarii d’oro, e d’argento Scipione Fontana e Giovan Andrea Magliolo”); G. B. Pacichelli, *Il Regno di Napoli in prospettiva*, cit., I, p. 65 (“nel gettito e limatura di argento e oro, sono stat’insigni Scipione Fontana e Gio: Andrea Migliori”). Sul Tutini vedi nota 136.

⁴¹² C. Vargas, *Teodoro d’Errico*, cit., pp. 113-116.

⁴¹³ Ivi, pp. 33-38.

L'Imperato a Donnaromita ebbe un ruolo primario, certo non inferiore a quello di Teodoro d'Errico, considerato che per gli otto riquadri da lui dipinti ricevette un compenso maggiore e ottenne, per di più, l'incarico per l'esecuzione dell'ancona collocata sull'altare maggiore. In assenza di documenti non è facile precisare i caratteri del sodalizio artistico fra questi maestri, attivi in diversi contesti partenopei nel decennio 1580-90. Tuttavia, nell'esecuzione dell'intempiatura di Santa Maria Donnaromita Giovan Andrea Magliulo svolse una funzione ben più importante rispetto a quella dei pittori. Forte ormai dell'esperienza quasi conclusa di San Gregorio Armeno, il Magliulo dovette provvedere, oltre che al progetto della struttura, anche al coordinamento delle singole maestranze, ma soprattutto all'ideazione del ricco apparato manieristico di elementi ornamentali scolpiti e persino dipinti, come diremo.

L'iconografia del soffitto non è stata finora adeguatamente valutata: se la lettura dei riquadri maggiori, la *Gloria della Vergine* [fig. 44], *l'Incontro tra san Benedetto ed Atchis* [fig. 45] e la *Decollazione del Battista* [fig. 46], è risultata di agevole comprensione agli studiosi, non sono mancati errori nell'interpretazione di quanto è rappresentato in quelli minori. Ad un'attenta considerazione ci si accorgerà che il programma iconografico segue criteri non molto diversi da quelli caratterizzanti il soffitto di San Gregorio Armeno, una sorta di "elenco figurato" delle reliquie possedute dalla chiesa, al punto che si è potuto felicemente definire "soffitto-reliquiario".⁴¹⁴ Nei dipinti di Donnaromita è manifesto l'intento di celebrare la Vergine, dedicataria della chiesa, e alcuni santi le cui reliquie si veneravano nel sacro edificio, o che in qualche modo ad esso erano collegati.

Partendo dall'ingresso, le prime scene sono dedicate a San Benedetto: *l'incontro tra il santo ed Atchis* nello scomparto maggiore [fig. 45], il *miracolo del setaccio* [fig. 49] e il *santo fra i rovi* [fig. 50] in quelli laterali. Il risalto dato al santo di Norcia esprime la volontà di indicare da subito all'osservatore l'identità specifica del monastero, passato dalla regola cistercense a quella benedettina sin dal 1492.⁴¹⁵ Al lato opposto, la *Decollazione del Battista* [fig. 46] e i due episodi minori del *San Giovanni in meditazione* [fig. 51] e dell'*incontro fra il santo e Cristo* [fig. 53] rinviano invece alla profonda devozione di cui erano oggetto in Donnaromita alcuni importanti reperti del Precursore: una "costa" (ossia, una costola), "de suoi capelli" e, soprattutto, una preziosa ampolla col sangue, posseduto in parte anche dalle monache di San Gregorio Armeno, che lo avevano ricevuto dalle benedettine di Sant'Arcangelo a Baiano, forzatamente accolte nella loro comunità dopo la soppressione del monastero avvenuta nel 1577.⁴¹⁶

Il sangue del Battista di Sant'Arcangelo, sin dal 1554, mostrava le sue virtù prodigiose liquefacendosi nella ricorrenza liturgica della Decollazione. All'indomani del suo trasferimento nella chiesa di San Gregorio, il clamore ed il fervore religioso assunsero dimensioni tali da provocare un'accesa competizione volta a rivendicarne la custodia. Si aprì, allora, una fase di contrattazione alquanto delicata per il controllo del culto, che ebbe tra le sue conseguenze anche quella di dar luogo a una serie di inchieste da parte della curia napoletana. Si accertò così che il miracolo della liquefazione avveniva non solo a San Gregorio Armeno ma anche a Donnaromita. Qui, infatti, il prodigio si verificò una prima volta nel 1578, poi ancora nel 1580 e nel 1581 alla presenza, in quest'ultima occasione, dei principi di Sulmona, della marchesa d'Arena, della contessa di Briatico e dei padri della Compagnia di Gesù, i quali raccolsero le prove necessarie perché fosse verificata l'attendibilità del miracolo. Intanto nel 1580 i gentiluomini del Seggio di

⁴¹⁴ C. Vargas, *Teodoro d'Errico*, cit., pp. 28-80; Eadem, *Il soffitto-reliquiario di San Gregorio Armeno di Napoli: problemi di iconografia controriformata*, in *Vita e miracoli di S. Gregorio Arcivescovo e Primate d'Armenia del P. M. F. Domenico Gravina, Napoli 1630 (1655)*, ristampa e commento critico a cura di C. Vargas, Napoli 1989, pp. 7-28; Eadem, *Il soffitto-reliquiario di San Gregorio Armeno*, in *Modelli di lettura iconografica. Il panorama meridionale*, a cura di M. A. Pavone, Napoli 1999, pp. 97-112.

⁴¹⁵ M. R. Pessolano, *La chiesa di Donnaromita*, cit., p. 56. Similmente a San Gregorio armeno le scene di San Benedetto alludono al passaggio delle suore di quel convento dalla regola basiliana a quella benedettina. Cfr. C. Vargas, *Teodoro d'Errico*, cit., p. 59.

⁴¹⁶ Si veda E. Novi Chavarria, *Monache e gentildonne*, cit., pp. 150-153, con rinvii bibliografici. Sulla provenienza del sangue del Battista di Donnaromita cfr. le pagine successive. Anche in questo caso la scelta di far raffigurare episodi del Battista trova il suo precedente nell'intempiatura di San Gregorio Armeno. Cfr. C. Vargas, *Teodoro d'Errico*, cit., pp. 59-64.

Montagna, a cui appartenevano le monache del soppresso monastero di Sant'Arcangelo, avevano fatto ricorso alla Santa Sede con lo scopo di ottenere la restituzione della reliquia, reclamandone il passaggio da San Gregorio Armeno a San Potito, monastero controllato dal loro seggio. Nel 1581 la curia arcivescovile istituì un processo per l'accertamento del titolo di proprietà della reliquia. L'inchiesta si concluse con la definitiva assegnazione del sangue del Battista al monastero di San Gregorio Armeno, sentenza che fu sancita con breve pontificio di Gregorio XIII il 26 febbraio 1581.⁴¹⁷ Non è chiara la posizione assunta dalle autorità religiose nei confronti della reliquia di Donnaromita, ma è possibile che ne fossero pacificamente riconosciute sia l'appartenenza alla chiesa che l'autenticità della liquefazione. Nella cronaca manoscritta sulla fondazione di Donnaromita è rivendicata al monastero la proprietà delle reliquie del Battista sin dai tempi più antichi: a proposito delle religiose di Santa Maria del Perceio si dice che "condussero con loro quelle antiche monache che vennero da Costantinopoli molte preziose reliquie, cioè una spina della corona di Cristo, del legno della Santa Croce, del latte della Santissima Vergine, una costa di san Giovanni Battista, e dei suoi capelli, una ampollina del sangue di detto santo Precursore, il quale a differenza di quello che si serba in altre chiese di Napoli con istupore de' fedeli quante volte si dice la messa del detto santo si liquefa".⁴¹⁸ L'anonimo estensore della cronaca, sebbene a distanza di tempo, nel riconoscere un carattere speciale al sangue conservato in Donnaromita, sembra restituirci una traccia di quel clima di competizione e di concorrenza insorto fra le diverse comunità monastiche che se ne contesero il culto.⁴¹⁹ È difficile allora non scorgere nella rappresentazione delle scene di San Giovanni - in risposta all'analoga scelta iconografica operata dalle benedettine di San Gregorio pochi anni prima - la volontà esplicita di ostentare orgogliosamente l'appartenenza alla propria sede della tanto venerata reliquia, capace di esercitare un potente richiamo religioso in città.⁴²⁰

Passando al settore centrale, in uno dei riquadri minori figura l'iconografia, desunta dalla *Legenda Aurea* di Jacopo da Varazze, dell'*Annunciazione della morte della Vergine* [fig. 55]: l'angelo infatti reca alla Madonna la "palma del Paradiso".⁴²¹ La presenza dell'inconsueto episodio risponde forse all'esigenza di creare un momento narrativo immediatamente precedente a quello dello scomparto principale del soffitto, in cui la Vergine Immacolata col Bambino [fig. 44], assunta in cielo, viene incoronata dagli angeli alla presenza dell'Eterno Padre. Anche in questo caso è possibile stabilire un nesso con il culto delle reliquie, infatti, oltre al su menzionato "latte della Santissima Vergine", le benedettine vantavano il possesso di due "cinte" (ossia, cintole) della

⁴¹⁷ Su questi episodi, richiamati anche da C. Vargas, *Teodoro d'Errico*, cit., pp. 60-64, cfr. E. Novi Chavarria, *Monache e gentildonne*, cit., pp. 150-152.

⁴¹⁸ *Fundazione del Monasterio*, cit.. Per il D'Engenio (*Napoli Sacra*, cit., pp. 303-304) il sangue di san Giovanni era stato donato alla chiesa di Donnaromita da Beatrice d'Angiò, figlia di Carlo I. Altri autori invece sostennero che la reliquia pervenne alle monache con l'ingresso nel 1577 di una parte delle benedettine di Sant'Arcangelo a Baiano: C. De Lellis, *Aggiunta alla Napoli Sacra del D'Engenio*, cit., III, c. 34r; R. M. Zito, *Sopra il sangue di S. Giovanni Battista nella insigne Chiesa di S. Gregorio Armeno. Considerazioni*, Napoli 1858, pp. 6-7; G. B. Alfano, A. Amitrano, *Notizie storiche ed osservazioni sulle reliquie di sangue dei martiri, dei santi confessori ed asceti che si conservano in Italia e particolarmente a Napoli*, Napoli 1951, pp. 69-74.

⁴¹⁹ Queste stesse peculiarità del sangue del Battista di Donnaromita registrò, in maniera più dettagliata, anche C. D'Engenio, *Napoli Sacra*, cit., p. 304: "Vedesi in questa chiesa l'ampolla di cristallo col sangue del martire san Giovanni Battista, il qual sangue opera molto più di quello stesso miracolo di cui si è favellato, e favellerà nella chiesa di San Giovanni a Carbonara e di San Gregorio, perciocché tutte volte che s'incontra con la costa dello stesso santo, diviene con istupore non solo de' riguardanti, ma anche con maraviglia et vergogna della stessa natura, liquidissimo, e poscia s'assoda, sì come del sangue di san Gianuario col suo capo si è detto". Quanto scritto dal D'Engenio fu ripreso da G. C. Capaccio, *Il forastiero*, cit., p. 990. Il passo del Capaccio è citato da G. Galasso, *La festa*, in G. Galasso, *L'altra Europa. Per un'antropologia storica del Mezzogiorno d'Italia*, Napoli 1982, ed. cons. Lecce 1997, p. 161

⁴²⁰ Sulla ritualità e la simbologia del sangue del Battista, che "ricalcava in maniera pressoché analoga il rituale del ben più famoso ed antico prodigio di S. Gennaro" (E. Novi Chavarria, *Monache e gentildonne*, cit., p. 151), cfr. J. M. Sallmann, *Santi barocchi. Modelli di santità, pratiche devozionale e comportamenti religiosi nel regno di Napoli dal 1540 al 1750*, Lecce 1996, pp. 427-432; G. Galasso, *La festa*, in *L'altra Europa*, cit., pp. 146-147.

⁴²¹ Iacopo da Varazze, *Legenda Aurea*, a cura di A. Levasti, Firenze 2000, II, p. 94.

Madonna, donate al monastero di Santa Maria del Perceio nel 1241 da “Balduino Imperatore di Costantinopoli”.⁴²²

Le rimanenti tre scene sono state quasi sempre classificate come miracoli mariani; eppure ad un attento esame noteremo che questi scomparti, pur essendo accomunati dall'apparizione della Madonna col Bambino, rappresentano fatti della vita dei santi Giuliana e Massimo [figg. 56-58]. La presenza congiunta di episodi riguardanti i due martiri risponde all'intenzione di richiamare un evento assai rilevante della storia più antica di Donnaromita, la traslazione ivi compiuta nel 1207 delle reliquie di santa Giuliana. Seguiamo l'evento attraverso il racconto del D'Engenio: “In questo monasterio si serba il corpo di santa Giuliana vergine martire (benché a monache sia incognito il proprio luogo dov'ella giace) la qual nacque in Nicodemia, città dell'Asia minore, da nobilissimi parenti, il padre si domandò Africano; ricusando questa santa di casarsi con Eulasio [...] dopo varii e molti tormenti che pati per la fede di Cristo, fu dal detto prefetto fatta decapitare sotto la persecuzione di Massimiliano imperatore [...] il cui corpo poco dopo fu trasferito all'antica e famosa città di Cuma da Sofia matrona romana, la qual, havendol preso da Nicodemia per condurlo alla sua patria e portandolo nella sua nave, fu quella per voler d'Iddio dal vento trasportata verso Cuma e nella cattedral chiesa dedicata a San Massimo levita e martire con debita veneratione collocò; essendo poscia quella città da' napoletani destrutta, come si è detto, il corpo della santa vergine nel 1207 con quello di san Massimo fu trasferita in Napoli d'ordine d'Anselmo arcivescovo di Napoli [...] facendone grandissima istanza Bienna badessa di Santa Maria Donna Romita, la qual haveva grandissima divotione e desiderio d'haver il corpo di questa santa vergine, perciò l'arcivescovo predetto vi mandò Leone vescovo di Cuma, gli abati di San Pietro ad Ara, di Santa Maria di Piedigrotta e di Santa Maria a Cappella, con altri religiosi e huomini di buona vita, i quali giunti alla disfatta città e entrati nella chiesa di San Massimo fra poco tempo sotto due altari ritrovarono il corpo di santa Giuliana e di san Massimo, li quali furono da essi presi e con hinni e canti portati in Napoli, e nella chiesa di Santa Maria di Piedigrotta per all'ora li collocarono, il che essendo inteso da detta badessa con le sue monache e altre signore e cavalieri napolitani n'andò a venerarle, e quivi si trattennero tutta la notte in oratione. Il di seguente furono portate nella chiesa di San Nicola presso le mura di Napoli, e Castello dell'Ovo, dove poi n'andò l'arcivescovo Anselmo accompagnato da canonici, dal clero, da religiosi e da altri signori napolitani portando rami d'olive in mano in segno d'allegrezza e così, con giubilo e bella processione e festa, li condussero in Napoli collocando l'arcivescovo con le sue mani le reliquie di santa Giuliana in chiesa, ove sin oggi si serbano, e con la medema solennità portando quelle di san Massimo nell'Arcivescovoal chiesa, che poi furono trasferite nel Soccorpo e nell'altar a destra di quello dove sta il corpo di san Gianuario furono collocate”.⁴²³

Nel primo dei tre pannelli compare la raffigurazione di *Santa Giuliana in carcere tentata dal demonio* [fig. 56]. L'episodio è raccontato con dovizia di particolari nella *Legenda Aurea*: Giuliana dopo aver rifiutato di convolare a nozze con il prefetto Eulasio fu da questi rinchiusa in una prigione “e 'l diavolo venne a lei in figura d'agnolo e si le disse: «Giuliana, io sono l'agnolo di Dio che m'ha mandato a te, perch'io ti debba ammonire che tu faccia sacrificio a li dèi, acciò che tu non sia tanto tormentata e che tu non muoia così malamente». Allora Giuliana cominciò a piagnere, e fece orazione a Domenedio e disse: «Signore mio Iddio, non mi lasciare perire, ma dimostrami chi è questi che mi conforta di cotali cose». E vennele la boce da cielo ch'ella il prendesse e costringesselo a confessare chi elli fosse. E quella domandò chi elli fosse, e quelli disse ch'era il demonio e che 'l suo padre l'avea mandato per ingannarla. Al quale disse Giuliana: «E chi è il

⁴²² *Fundatione del Monasterio*, cit., “et altre reliquie che in un reliquiario si custodiscono, serbansi di questo monastero del chiodo della croce di Cristo, e due cinte della beatissima Vergine, quali reliquie furono donate a questo monistero nel 1241 da Balduino Imperatore di Costantinopoli (e cioè Balduino II)”. Sulle reliquie di Donnaromita cfr. pure M. De Masellis, *Dell'iconologia della Madre di Dio Maria Vergine*, Napoli 1654, pp. 371-372.

⁴²³ C. D'Engenio Caracciolo, *Napoli Sacra*, cit., pp. 302-303. L'evento è ricordato anche da altre autorevoli fonti quali B. Chioccarello, *Antistitum praeclarissimae neapolitanae ecclesiae catalogus ab Apostolorum temporibus ad hanc usque nostram aetatem*, Napoli 1643, pp. 144-145; A. Caracciolo, *De Sacris Ecclesiae Neapolitanae Monumentis*, Napoli 1645, pp. 173-174; C. De Lellis, *Aggiunta alla Napoli Sacra dell'Engenio*, cit., II, cc. 433r-436v; A. S. Mazochio, *De Sanctorum neapolitanae ecclesiae episcoporum cultu dissertatio*, Napoli 1753, pp. 55-56.

padre tuo?» e quelli rispuose: «Il mio padre si è Belzabub che ci manda a fare tutti i mali, e fanne battere gravemente per quante volte noi siamo vinti da' cristiani; e però so io bene che male ci venni a mio uopo, perch'io non t'ho potuto vincere». E infra l'altre cose che manifestòe, si disse che allora massimamente si dilungava da' cristiani quando si facea il misterio del corpo di Cristo e quando si facevano l'orazioni e le prediche. Allora Giuliana gli legòe le mani di dietro e, gittandolo in terra, si 'l batté durissimamente con la catena con la quale ella era legata, e 'l diavolo gridando si la pregava e diceva: «Madonna mia Giuliana, abbi misericordia di me».⁴²⁴

Il secondo riquadro [fig. 57] inscena un episodio leggendario di rarissima iconografia che salda le vicende della santa a quelle di san Massimo: quindici anni dopo la sua morte, Massimo sarebbe apparso in sogno a Giuliana⁴²⁵, e avrebbe richiesto la traslazione dei suoi resti dal luogo della primitiva sepoltura, sulla Via Caballaria o Cavallina, a cui allude il cavallo in corsa, alla basilica a lui dedicata, diventata in seguito la cattedrale di Cuma. La terza ed ultima scena dovrebbe raffigurare *San Massimo gettato in una fornace*, uno dei numerosi supplizi patiti dal santo prima della decapitazione [fig. 58].⁴²⁶

Il tema del martirio, similmente al soffitto di San Gregorio, pervade il denso programma iconografico.⁴²⁷ A tal proposito non va trascurato che intorno agli scomparti principali realizzati dall'Hendricksz sono effigiati, all'interno di nicchie dipinte, decine di martiri a mezzo busto dovuti allo sconosciuto Giovanni Gralovo [figg. 44-46];⁴²⁸ sulle quattro fasce laterali che recingono l'intempiatura, fra le coppie di mensole alternate alle tabelle con i paesaggi, compaiono alcuni residui busti lignei di sante martiri (Agata, Caterina, Lucia Agnese, Anastasia, Cecilia, ecc.).⁴²⁹ Inoltre nella scena principale [fig. 44], al di sopra della curiosa macchina volante che trasporta la Vergine col Bambino, gli angeli volteggianti reggono palme e corone d'alloro che simbolizzano il martirio.

Come a San Gregorio Armeno la committenza volle affidare alla decorazione pittorica del soffitto la funzione di rappresentare idealmente la storia del monastero, attraverso la raffigurazione di miracoli e martirii di santi le cui reliquie, acquisite da vari secoli, erano oggetto di venerazione nel sacro edificio. L'intempiatura istoriata divenne così non solo uno strumento devozionale teso ad illustrare didatticamente, con mentalità controriformata, il valore dei santi, ma anche un efficace mezzo autocelebrativo, grazie all'esibizione trionfalistica dell'antichità e del prestigio della comunità monastica.⁴³⁰ Donnaromita, soggetta al controllo del Seggio di Nido, ospitava monache provenienti da casate di antico lignaggio (Galluccio, Sersale) che avevano però subito un processo di relativo declassamento.⁴³¹ Il soffitto dunque, per le sue profonde e articolate connotazioni simboliche, non diversamente da quello della vicina chiesa di San Gregorio Armeno, è da considerare una delle principali espressioni della religiosità post-tridentina a Napoli.

È difficile precisare quale sia stata la fonte seguita dall'Imparato per le rare iconografie di santa Giuliana; forse l'artista prese spunto da alcune pitture visibili in un'antica cappella dedicata alla

⁴²⁴ I. da Varazze, *Legenda Aurea*, cit., I, p. 178. Su tale iconografia cfr. L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, cit., III, II, pp. 772-773; J. M. Sautet, ad vocem *Giuliana, santa martire di Nicodemia*, in *Biblioteca Sanctorum*, VI, Roma 1965, coll. 1175-1178.

⁴²⁵ L'episodio si collega a santa Giuliana asceta di Cuma, che è soltanto uno sdoppiamento della santa di Nicodemia. Su tali confusioni cfr. J. M. Sautet, ad vocem *Giuliana, santa martire di Nicodemia*, cit., coll. 1175-1178; D. Ambrasi, ad vocem *Massimo, santo martire di Apamea*, in *Bibliotheca Sanctorum*, IX, Roma 1967, coll. 37-39. La leggenda è riportata nelle stesse fonti citate precedentemente e da G. Cesare Capaccio, *Neapolitanae Historiae*, Napoli 1607, pp. 671-673.

⁴²⁶ G. C. Capaccio, *Neapolitanae Historiae*, cit., p. 673.

⁴²⁷ C. Vargas, *Teodoro d'Errico*, cit., in particolare pp. 60-67.

⁴²⁸ Vedi *Regesto documentario*, doc. n. 13.

⁴²⁹ La gran parte di queste sculture risultano asportate; l'identificazione è agevolata dalla scritta che le accompagna nella tabella superiore, non sempre decifrabile.

⁴³⁰ I concetti da me sinteticamente accennati, in relazione al soffitto di San Gregorio Armeno, sono ampiamente trattati da C. Vargas, *Teodoro d'Errico*, cit., pp. 57-67; Eadem, *Il soffitto-reliquiario di San Gregorio Armeno di Napoli*, cit., pp. 7-28. Sull'equivalenza *antichità-nobiltà*, tra gli aspetti più specifici della mentalità controriformata, vedi G. Previtali, *La fortuna dei primitivi*, Torino 1964, pp. 43-46; F. Bologna, *Dalle arti minori all'industrial design. Storia di un'ideologia*, Bari 1972, pp. 80-82; C. Vargas, *Teodoro d'Errico*, cit., p. 60.

⁴³¹ E. Novi Chavarría, *Monache e gentildonne*, cit., p. 46.

martire, sita nelle immediate vicinanze del Seggio di Nido, viste da Giulio Cesare Capaccio in tenera età (“Dum ipse puer ibi litteris operam darem, parvam aedem recolo, in qua Divae Iulianae historia depicta erat”)⁴³² e ricordate anche dal D’Engenio.⁴³³ In alternativa, il pittore poté attingere liberamente sia alla summenzionata *Legenda Aurea* che a un racconto simile a quello pubblicato nel 1592 dal maggior agiografo vicereale del tempo, monsignor Paolo Regio, vescovo di Vico Equense.⁴³⁴

Gli otto scomparti minori, mai menzionati dalle fonti,⁴³⁵ furono restituiti all’Imparato da Giovanni Previtali che, ancor prima del ritrovamento del documento più volte menzionato, intuì l’intervento del napoletano accanto a Teodoro D’Errico.⁴³⁶ Lo studioso però, seguito dalla Vargas, riferiva alla “bottega” del maestro olandese anche le coppie di angeli fiancheggianti le storie, gli “elementi pittorici più rilevanti dell’insieme, per impatto visivo e per raffinatezza”.⁴³⁷ Viceversa è indubbio che queste figure spettino all’Imparato: non credo infatti sia verosimile che al pittore possa essere stata affidata la sola realizzazione delle scene interne dei riquadri. Per abbandonare qualsiasi dubbio sulla loro paternità, basterà costatare la somiglianza del *Battista in meditazione* con l’angelo posto alla sua sinistra [fig. 51], per accorgersi dell’assoluta identità di mano dei due volti, ripetuti in scala diversa e contraddistinti dal medesimo languore malinconico, tipico di Girolamo Imperato. Anche il modo di dipingere il delicato nastro che corre lungo le corpose anatomiche, mostra assoluta affinità esecutiva con le stoffe leggere e svolazzanti che si osservano negli episodi agiografici.

I putti coi festoni rielaborano un modello illustre, gli angeli che fiancheggiano l’*Isaia* di Raffaello nella chiesa di Sant’Agostino a Roma [fig. 59], un celebre affresco forse noto al pittore;⁴³⁸ tuttavia è possibile che queste parti del soffitto siano state eseguite su disegno di Giovan Andrea Magliulo. La prova sembra giungere da un’incisione siglata dal maestro (IO. A. M.), contenuta nel *Commentarius in rubricam et legem de constitutionibus Principum* di Carlo Tapia, pubblicato a Napoli presso Orazio Salvini nel 1586 [fig. 60],⁴³⁹ uno dei pochi esempi conosciuti in cui compare la

⁴³² G. C. Capaccio, *Neapolitanae Historiae*, cit., p. 670. Sull’antica cappella di Santa Giuliana cfr. F. Ceva Grimaldi, *Memorie storiche della città di Napoli*, Napoli 1857, p. 60.

⁴³³ C. D’Engenio, *Napoli Sacra*, cit., p. 303, scrive: “Le monache di questo luogo (si pur non fu la stessa Bienna) in progresso di tempo in memoria di santa Giuliana fabricarono un’altra chiesa appresso la loro, dove gli anni a dietro si vedeva in pittura la vita, passione e miracoli di quella santa, la qual chiesa fu poi disfatta e fatta habitatione di secolari da Antonio Castaldo, et è quella stessa che sta attaccata al Seggio di Nido e la chiesa dell’Apostolo Sant’Andrea”. Le pitture sono menzionate anche dalla cronaca manoscritta di Donnaromita (*Fundatione del monasterio*, cit.).

⁴³⁴ P. Regio, *Delle opere spirituali*, Napoli 1592, pp. 765-786.

⁴³⁵ Il soffitto venne considerato complessivamente opera di Teodoro d’Errico a partire da C. Celano, *Notizie del bello*, cit., II, p. 908; seguito da D. A. Parrino, *Napoli città nobilissima*, cit., p. 204; G. Sigismondo, *Descrizione della città di Napoli e suoi borghi*, cit., I, p. 52; L. D’Afflitto, *Guida per i curiosi*, cit., p. 146 (con una prima attenzione alla rappresentazione dei riquadri maggiori). Solo a metà Ottocento ci fu una fugace menzione dei riquadri “più piccioli... mostranti angeli, putti ed ornamenti dipinti ad olio da Teodoro il fiammingo” da parte del D’Aloe, in *Napoli e i luoghi celebri delle sue vicinanze*, Napoli 1845, I, p. 314, seguito da G. B. Chiarini, *Aggiunzioni*, cit., II, pp. 1108-1109. Si vedano inoltre G. A. Galante, *Guida sacra*, cit., p. 139; W. Rolfs, *Geschichte der Malerei Neapels*, cit., p. 246; G. Molinaro, *Donnaromita*, Napoli 1928, pp. 5-8. Sulla storia critica del soffitto cfr. C. Vargas, *Teodoro d’Errico*, cit., p. 120 nota 1 con ulteriore bibliografia.

⁴³⁶ G. Previtali, *Dalla venuta del Vasari*, cit., p. 904 nota 53; idem, *Teodoro d’Errico e la ‘Questione meridionale’*, cit., p. 33; Idem, *La pittura del Cinquecento a Napoli*, cit., p. 143 nota 62. Il documento fu pubblicato da M. R. Pessolano, *La chiesa di Donnaromita*, cit., pp. 68-69 nota 59.

⁴³⁷ G. Previtali, *Teodoro d’Errico e la ‘Questione meridionale’*, cit., p. 28, in cui i putti venivano confrontati con quelli dipinti da Jan Soens nelle ante d’organo della chiesa della Steccata a Parma; C. Vargas, *Teodoro d’Errico*, cit., p. 113 (da cui è presa la citazione).

⁴³⁸ Il confronto è proposto da C. Vargas, *Teodoro d’Errico*, cit., p. 113.

⁴³⁹ G. Zappella, E. Alone Improta, *Le cinquecentine napoletane della Biblioteca universitaria di Napoli*, pp. 81, 83 tav. 26, 288-290 dove la sigla è sciolta correttamente. La stessa tavola, con la sola variazione del ritratto, fu reimpiegata nel 1594 nel *De religiosis rebus tractatus* dello stesso Tapia, stampato dallo Stigliola, (G. Zappella, E. Alone, *Le cinquecentine*, cit., p. 84 tav. 27, 290). L’incisione è menzionata da P. Leone de Castris, *Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte*, cit., pp. 221-222, che attribuisce il ritratto del Tapia, similissimo a quello

firma del Magliulo.⁴⁴⁰ La stampa presenta un campionario di motivi decorativi confrontabili soprattutto con i riquadri laterali dei soffitti di San Gregorio Armeno e di Santa Maria Donnaromita. Limitando l'analisi solo a quest'ultimo complesso, progettato poco dopo il 1586, come abbiamo visto, noteremo che ricorrono assai simili i festoni di estrazione raffaellesca, la cornice dell'ovale entro cui sono inserite le scene, le volute dalla complessa modanatura nella parte inferiore; persino la sodezza plastica delle due allegorie disposte ai lati del ritratto di Carlo Tapia ritorna negli angeli dipinti dall'Imparato.⁴⁴¹ Non stupisce che il Magliulo abbia avuto un ruolo così esteso anche nella definizione delle parti eseguite dai pittori: nel 1594 l'artista figura fra i consoli dell'Arte dei Pittori di Napoli, assieme a Teodoro d'Errico, Giovan Vincenzo Forli e Cristiano de Noia.⁴⁴²

La collaborazione fra l'Hendricksz e l'Imparato mi sembra una testimonianza decisiva dell'affinità delle ricerche condotte dai due artisti. Le storie racchiuse negli ovali quasi sempre si stagliano su sfondi di paesaggio, o in interni risolti in pochi elementi, che sembrano avere i loro precedenti nelle scene dipinte dall'Hendricksz a San Gregorio Armeno [figg. 52, 54]. Tuttavia, l'Imparato esprime un linguaggio personale, "soffice e visionario", dove la maniera "tenera e moderna" convive accanto ad una struttura plastico-disegnativa e ad una "perspicuità ottica" fiamminga riconducibile ancora alla prima formazione napoletana.⁴⁴³ In alcuni riquadri, infine, dettagli quali l'angelo dell'*Annunciazione della morte della Vergine* [fig. 55], o le pieghe delle vesti sembrano anticipare chiaramente sviluppi stilistici futuri.

Nelle due scene del Battista è piuttosto evidente il rapporto con i dipinti di analogo soggetto eseguiti dall'Hendricksz a San Gregorio, in particolare per le simili quinte arboree che fungono da fondale [figg. 52, 54].⁴⁴⁴ L'Imparato già in precedenza aveva dipinto paesaggi analoghi, sia nell'*Immacolata* di Santa Maria della Sapienza che nel *Redentore* dei Bianchi [figg. 22, 23]. È possibile che l'artista, come ho anticipato, abbia avvertito molto presto la suggestione dei paesaggi brillanti visti a Roma nei primi anni ottanta; a Napoli questa stessa cultura dovette interessare sia Teodoro d'Errico che artisti della sua cerchia attivi in San Gregorio Armeno e a Donnaromita. In quest'ultimo contesto non è stato finora notato che lungo la fascia perimetrale della carpenteria, alternate alle mensole e agli splendidi busti lignei di santi, compaiono entro tabelle rettangolari alcune residue e malconce vedute paesaggistiche [fig. 63] di buon livello qualitativo. Tali paesaggi appartengono a quel "Pomponio pittore" nominato dall'*Exito de intempiatura* della badessa Capece, autore "de la pittura" "alle strade" e "de li campi fatti nella detta intempiatura cornici friso et anco pittura fatta nel cornicione", un artista altrimenti ignoto, esponente forse della folta colonia fiamminga meridionale.

Il più volte ricordato registro dei conti del monastero attesta che l'Imparato eseguì anche la perdita cona dell'altare maggiore, inserita in una cornice lignea disegnata dal Magliulo. Il dipinto, forse un polittico - dato che il documento parla di "quatri de mezo" e di una predella - rappresentava una "Beata Vergine in mezzo alcuni angeli", come testimonia Bernardo De Dominicis il quale, assegnandolo correttamente all'artista napoletano, ebbe modo di osservarlo

su tela conservato a Villa Rosbery, a Fabrizio Santafede. Sul problema vedi soprattutto P. Leone de Castris, *Santafede, il ritratto, l'incisione*, in «Napoli Nobilissima», Vs., VI, 2005, pp. 167-169.

⁴⁴⁰ Ritengo che al Magliulo possano essere restituite anche le notevoli incisioni del *De humana physiognomonia* di Giovan Battista della Porta (1586), stampato da Giuseppe Cacchi (G. Zappella, E. Alone Improta, *Le cinquecentine napoletane*, cit., pp. 79-81): lo provano ad esempio le strette somiglianze correnti tra le teste di animali distribuite nella cornice del frontespizio, contenente il ritratto dell'autore del libro, e le simili rappresentazioni che ricorrono nelle incisioni sicure del Magliulo illustrate in R. Berliner, G. Egger, *Ornamentale vorlageblätter des 15. Bis 19. Jahrhunderts*, München 1926, ed. cons. München 1981, nn. 402-406.

⁴⁴¹ L'attribuzione al Magliulo del disegno dei motivi ornamentali dei soffitti di Donnaromita e di San Gregorio Armeno è brevemente accennata da S. De Mieri, *Aggiunte a Francesco Curia*, cit., p. 173 nota 27 e, parallelamente, proposta da P. Leone de Castris, *Santafede, il ritratto, l'incisione*, cit., pp. 168-169.

⁴⁴² G. Filangieri, *Documenti*, cit., VI, pp. 84-85; il documento è trascritto integralmente in C. Vargas, *Teodoro d'Errico*, cit., pp. 37, 161 doc. n. 12.

⁴⁴³ P. Leone de Castris, *Pittura del Cinquecento a Napoli. 1573-1606*, cit., p. 142.

⁴⁴⁴ Per i rapporti con la cultura di Jan Soens di queste scene dell'Hendricksz cfr. C. Vargas, *Cornelis Smet*, cit., pp. 641-644.

nella sagrestia della chiesa.⁴⁴⁵ Evidentemente la nuova collocazione della pala, oggi dispersa, risaliva alla fine del Seicento, periodo in cui venne realizzato il nuovo altare maggiore dai fratelli Pietro e Bartolomeo Ghetti.

5. L'ANNUNCIAZIONE DELLA CHIESA DEL NOVIZIATO DEI GESUITI DI NAPOLI E ALCUNE OPERE PER LA PROVINCIA

Gli ultimi anni del nono decennio coincisero con una fase di intensa attività per l'Imparato. Presumibilmente, in questo periodo il pittore per far fronte alla notevole quantità di dipinti richiesti da chiese cittadine e regnicole, cominciò ad organizzare la sua bottega su base imprenditoriale. Intorno al 1590, o poco prima, l'artista dovette riprendere le collaborazioni con Giovann'Angelo d'Amato che, dopo un'intensa fase di lavoro nella costiera amalfitana,⁴⁴⁶ forse collegata ad una sua permanenza in quel territorio, risulta documentato stabilmente a Napoli dalla fine degli anni ottanta.⁴⁴⁷ Le carte d'archivio ci consentono di recuperare il nome di un esponente della bottega dell'Imparato di questi anni, Fabio Sapio.

Al 1588 risaliva una "Beata Vergine con il Cristo diposto dalla croce, con san Giovanni e le pie donne" commissionata dal vescovo Giovan Battista Palma per l'altare della famiglia Cioffi nella cattedrale di Santa Maria delle Grazie a Massa Lubrense.⁴⁴⁸ L'opera, dispersa in seguito ai rifacimenti settecenteschi dell'edificio, godette di una certa notorietà per essere menzionata dall'abate Giovan Battista Pacichelli.⁴⁴⁹

La *Circoncisione* del Gesù di Nola [fig. 41], consegnata nel corso del 1587, senz'altro fu gradita ai padri della Compagnia di Gesù i quali, tra la seconda metà e la fine degli anni ottanta, richiesero al maestro partenopeo altri lavori. Nel novembre del 1588 il gesuita Claudio de Aiello pagò un acconto per una cona di soggetto imprecisato, richiesta dal rettore del Collegio di Lecce;⁴⁵⁰ si tratta di un lavoro perduto, dal momento che non può essere identificato con nessuna delle due opere tuttora conservate nella chiesa del Gesù del capoluogo salentino (entrambe molto più tarde).⁴⁵¹ Sin dal 1587 si dovette pensare di affidare all'Imparato la realizzazione dell'*Annunciazione* nella chiesa napoletana della Nunziatella [fig. 64], annessa al Noviziato dei gesuiti, qui trasferito dal Collegio di Nola per volere del generale Claudio Acquaviva⁴⁵². Il complesso gesuitico sorse in un luogo piuttosto appartato della città, la collina di Pizzofalcone (o Monte Echia), dove i padri possedevano una casa ricevuta in dono dai Cardona. Dopo aver venduto quest'edificio a donna Costanza del Carretto Doria, i religiosi ottennero, grazie alla munificenza di donna Anna di Mendoza, contessa di Sant'Angelo dei Lombardi, e di Maria Bermudez de Castro, marchesa di Briatico, l'acquisto del vicino palazzo con giardino del marchese di Polignano, che fecero ristrutturare e adattare al nuovo uso.⁴⁵³

⁴⁴⁵ B. De Dominicis, *Vite de' pittori*, cit., p. 851.

⁴⁴⁶ P. Leone de Castris, *Pittura del Cinquecento a Napoli. 1573-1606*, cit., pp. 149-154.

⁴⁴⁷ Vedi appresso.

⁴⁴⁸ Il dipinto è descritto nella visita pastorale di monsignor Giovan Battista Nepita del 1685 (*Registrum Sanctae Visitationis Civitatis et Diocesis Massae Lubrensis ceptum Anno 1685*, ms. della Curia Arcivescovile di Sorrento, cc. 17v-18r) che ne ricorda la paternità imparatesca. Cfr. C. Vargas, *Inediti di Cardisco*, cit. pp. 77, 79 nota 60.

⁴⁴⁹ G. B. Pacichelli, *Il Regno di Napoli in prospettiva*, cit., I, p. 112; R. Filangieri, *Storia di Massalubrense*, cit., p. 406. Per notizie sul Palma cfr. F. Ughelli, *Italia Sacra sive de Episcopis Italiae et insularum adjacentium*, Roma 1644-1662, ed. cons. Venezia 1717-1722, VI (1720), pp. 648-649.

⁴⁵⁰ Cfr. *Regesto documentario*, doc. n. 17. Il rettore di Lecce in questi anni era San Bernardino Realino cfr. F. Jappelli, *Gesuiti a Lecce: 1574-1767*, in «Societas», XLI, 4-5, 1992, pp. 104-106.

⁴⁵¹ Cfr. quanto si dirà in proposito nel prossimo capitolo, paragrafo 6.

⁴⁵² F. Jappelli, *La Nunziatella. Da Noviziato dei Gesuiti a Scuola Militare (1587-1787)*, in «Societas», XXXVI, 1-2, 1987, pp. 17-30; 3, pp. 62-77.

⁴⁵³ La generosità delle due nobildonne è ricordata da G. F. Araldo, *Cronica della Compagnia di Gesù*, cit., p. 269; vedi pure F. Jappelli, *La Nunziatella*, cit., pp. 17-18.

In origine la chiesa del Noviziato, dedicata alla Vergine Annunziata, ebbe dimensioni minori rispetto a quelle attuali, frutto di un importante e qualificato intervento di ampliamento settecentesco.⁴⁵⁴ La fabbrica con ogni probabilità fu completata intorno al 1588, data apposta, assieme al nome della principale benefattrice, sull'architrave del perduto portale: "D. Annae Mendotiae Marchionis a Valle F. Fundatricis liberalitate 1588".⁴⁵⁵ Appare piuttosto indicativo che una delle due sostenitrici del Noviziato napoletano fosse la marchesa di Briatico, ossia colei che, in base alla testimonianza dell'Araldo, finanziò i lavori del soffitto di Santa Maria Donnaromita. Sebbene non si disponga di ulteriori informazioni è possibile ipotizzare che tra il 1587 e il 1588, anche per la realizzazione della cona nella chiesa di Pizzofalcone, i committenti si fossero rivolti a Giovan Andrea Magliulo e a Girolamo Imperato, soci nella coeva impresa benedettina. La coincidenza contribuisce, in ogni caso, ad inserire l'Imperato in un giro di committenza ben preciso, al cui interno la Compagnia di Gesù appare l'elemento unificante.

L'Annunciazione, oggi collocata nella sagrestia, prima dei rifacimenti settecenteschi quasi certamente era esposta sull'altare maggiore dell'edificio più antico.⁴⁵⁶ In maniera non dissimile dal Gesù di Nola, i padri napoletani scelsero quale capocaltare di una loro chiesa la copia di un celebre modello, in questo caso però di origine romana, l'Annunciazione dipinta da Federico Zuccari nel 1567 nella chiesa del Noviziato [figg. 36, 65].⁴⁵⁷ L'affresco dovette essere ben noto all'artista napoletano, che poté studiarlo - forse proprio su sollecitazione dei gesuiti meridionali - durante il suo soggiorno romano, avvenuto ipoteticamente nei primi anni ottanta. La rappresentazione zuccariana appare radicalmente semplificata dall'Imperato, il quale concentra la sua attenzione sul gruppo centrale della Vergine con l'immobile angelo annunciante, e sul ridotto coro degli angeli che assistono dall'alto; l'artista non rinuncia inoltre ad alcune modifiche significative rispetto al modello, quali innanzitutto l'adozione della prospettiva a scivolo della stanza, che ribalta i personaggi e il leggio in primo piano. Tale soluzione, di chiara radice manieristica, sarà di nuovo sperimentata nell'Ultima Cena del refettorio della Sapienza (1587-91) [fig. 70] e, ad un livello di raffinatezza e di qualità nettamente superiori, nella *Disputa di Gesù al Tempio* del polittico di La Vid (1591-92) [fig. 81].

Allo stato attuale delle conoscenze possiamo asserire senza alcuna esitazione che la copia dell'Imperato risulta la migliore interpretazione pittorica del lunettone romano, un documento prezioso dunque, in grado di suggerirci forse, nonostante le personali mutazioni e la diversa tecnica di esecuzione, i colori utilizzati dallo Zuccari.⁴⁵⁸ La tessitura cromatica della tavola partenopea, abbandonando gli effetti venetizzanti della pala dei Bianchi, mostra affinità con la tavolozza adoperata nei riquadri di Donnaromita; nondimeno l'artista anticipa, ad esempio nella rutilante cromia delle ali iridate dell'angelo o nell'accostamento ardito dei colori, peculiarità che vedremo svolte nelle opere dei primi anni novanta.

Che il maestro fosse entrato in contatto assai stretto con i padri della Compagnia del Gesù di Pizzofalcone è confermato dalla concessione, nel febbraio del 1589, da parte del novarese Giovan Battista Pescatore e di Giovan Battista Graziano, rispettivamente rettore e procuratore del

⁴⁵⁴ F. Iappelli, *La Nunziatella*, cit., pp. 24-27.

⁴⁵⁵ C. D'Engenio Caracciolo, *Napoli sacra*, cit., p. 564. Sul complesso si veda anche F. Schinosi, *Istoria della Compagnia di Gesù*, cit., I, p. 216. Quanto riferito dalle fonti a proposito della fondazione è confermato da alcuni documenti rintracciati di recente da E. Nappi, *I Gesuiti a Napoli. Nuovi documenti*, in «Ricerche sul '600 napoletano». *Saggi e documenti* 2002, Napoli 2003, p. 111.

⁴⁵⁶ La tavola non è mai ricordata dalle fonti del Sei e Settecento. La prima menzione come opera di pittore ignoto è in E. Pistolesi, *Guida metodica di Napoli e suoi contorni*, Napoli 1845, p. 190. L'attribuzione all'Imperato spetta a P. Leone de Castris, in *Il Patrimonio artistico del Banco di Napoli*, cit., p. 12; Idem, *Pittura del Cinquecento a Napoli. 1573-1606*, cit., pp. 142, 170 nota 17; seguito anche da F. Abbate, *Storia dell'arte in Italia meridionale*, cit., p. 217.

⁴⁵⁷ C. Acidini Luchinat, *Taddeo e Federico Zuccari*, cit., I, pp. 255-258. Sul dipinto cfr. la bibliografia citata nelle note 64-65.

⁴⁵⁸ Cristina Acidini Luchinat ha rilevato che le mediocri copie pittoriche finora conosciute (una, su tela, attribuita al fanese Domenico Sacchetta, conservata nella Pinacoteca Civica di Fano, un'altra, su tavola, di anonimo in una collezione privata di Firenze, forse di Aurelio Lomi giovane) non derivano dall'affresco bensì dalle incisioni del Cort e del Sadeler. Cfr. C. Acidini Luchinat, *Taddeo e Federico Zuccari*, cit., I, pp. 255, 257, 264 nota 177, con l'indicazione di altre derivazioni.

Noviziato,⁴⁵⁹ dell'usufrutto di una masseria sita in "montanea Pausilipi" che Girolamo Imperato e i suoi eredi tennero per diversi anni.⁴⁶⁰

A poca distanza dalla consegna all'Imparato venne richiesta una replica dell'ancona napoletana attualmente custodita nella chiesa parrocchiale dei Santi Nicolò e Celso di Castiglione Cosentino. L'opera, firmata e datata (HIERONIMUS IMPERATO PICTOR FACIEBAT 1591) [fig. 66], va identificata con l'*Annunciazione* per la quale il pittore ricevette un acconto pari a 5 ducati, nel novembre 1588, da un certo Muzio delle Pere.⁴⁶¹ Questo stesso personaggio, nel maggio 1591, pagò all'artista un saldo finale di 55 ducati per la medesima opera, dopo aver ricevuto una lettera di cambio proveniente da Cosenza.⁴⁶² Nulla sappiamo invece dell'*Assunzione di Maria* pagata in acconto all'Imparato, sempre nel 1588, dallo stesso Muzio delle Pere e, con ogni verosimiglianza, destinata anch'essa ad una chiesa di Castiglione Cosentino.⁴⁶³

L'*Annunciazione*, proveniente forse dalla locale chiesa dell'Annunziata, distrutta dal terremoto del 1905,⁴⁶⁴ fu resa nota nel catalogo della mostra *Arte in Calabria*, allestita nel complesso di San Francesco a Cosenza nel 1976.⁴⁶⁵ Maria Pia Di Dario Guida sottolineò l'importanza del dipinto, considerato che tra i quadri allora conosciuti del pittore napoletano esso recava la data più antica; di conseguenza, la studiosa ne faceva un caposaldo per la ricostruzione della fase giovanile del maestro, evidenziandone le componenti hendrickiane. In seguito, il Previtali, scorgendovi un minor livello qualitativo, ipotizzò che la tavola potesse essere stata realizzata in collaborazione con Giovann'Angelo d'Amato.⁴⁶⁶ L'ipotesi è stata ripresa dal Leone de Castris, il quale ha suggerito di riconoscervi anche l'intervento di Giovann'Antonio, figlio di Giovann'Angelo,⁴⁶⁷ formatosi nella bottega dell'Imparato intorno al 1590.

Ad un'attenta analisi la replica calabrese, pur conservando una gamma cromatica simile alla prima versione napoletana, mostra alcune non trascurabili varianti: se la Vergine è riproposta senza significativi cambiamenti - salvo il bordo della veste decorato da gemme, come nelle più antiche Madonne di Santa Patrizia, della Sapienza e dei Bianchi -, la posizione dell'angelo risulta differente, essendo presentato non di profilo ma col capo ruotato di tre quarti; inoltre il gruppo degli angeli appare più esiguo, la colomba dello Spirito Santo è posta in maggiore risalto, nel leggìo sono abolite le decorazioni, ma soprattutto scompare la prospettiva inerpicata del dipinto di Pizzofalcone, la quale in un contesto provinciale sarebbe risultata di più ardua comprensione.

Concordo con il Previtali e il Leone de Castris nel riconoscere nella tavola calabrese una qualità inferiore rispetto alle opere di sicura autografia imparatesca; eppure non credo che l'artista si sia avvalso della collaborazione dei D'Amato. Il primo dei due pagamenti da me rintracciati per la realizzazione dell'*Annunciazione* fu 'girato' dal maestro a un tal Fabio Sapio. Da un documento del 1595, inerente la commissione di bandiere per le galeazze regie, emerge che il Sapio, pittore altrimenti sconosciuto, dovette essere un esponente della bottega di Girolamo.⁴⁶⁸ Non escludo

⁴⁵⁹ Sui due gesuiti si vedano M. Scaduto, *Catalogo dei Gesuiti d'Italia*, cit., p. 69; J. Fejér, *Defuncti primi saeculi Societatis Jesu*, cit. I, pp. 110, 191.

⁴⁶⁰ Cfr. *Regesto documentario*, doc. nn. 20, 57. Sulla masseria di Posillipo qualche informazione riporta F. Iappelli, *La Nunziatella*, cit., p. 63-66.

⁴⁶¹ Cfr. *Regesto documentario*, doc. n. 16.

⁴⁶² Dal documento (*Regesto documentario*, doc. n. 23) si evince che la lettera di cambio fu inviata da Pietro Sersale di Cosenza che l'aveva ricevuta a sua volta da un tal Pietro della Manna. Pietro Sersale compare varie volte menzionato in L. Palmieri, *Cosenza e le sue famiglie attraverso testi, atti e manoscritti*, Cosenza 2002, II, pp. 498-504.

⁴⁶³ *Regesto documentario*, doc. n. 15. L'*Assunzione* fu scambiata per un'*Ascensione di Cristo* da G. Ceci, ad vocem *Imparato*, cit., p. 582.

⁴⁶⁴ Le opere di questa chiesa, documentata a partire dal 1595, furono trasferite nella parrocchia del paese. Si veda R. G. Greco, *Castiglione Cosentino. Cronistoria di una comunità calabrese*, Cosenza 2000, pp. 44-45. L'ipotesi da me formulata di una provenienza dall'Annunziata trova conferma nel fatto che il dipinto, nella chiesa in cui attualmente è conservato, presenta una collocazione provvisoria su una parete laterale del presbiterio. Una buona riproduzione a colori dell'opera è in *Castiglione ieri e oggi*, cit., p. 25.

⁴⁶⁵ M. P. Di Dario Guida, *Arte in Calabria*, cit., pp. 123-127.

⁴⁶⁶ G. Previtali, *La pittura del Cinquecento a Napoli*, cit., p. 141 nota 56.

⁴⁶⁷ P. Leone de Castris, *Pittura del Cinquecento a Napoli. 1573-1606*, cit., p. 148, 170 nota 25.

⁴⁶⁸ Vedi *Regesto documentario*, doc. n. 35.

pertanto che Fabio Sapio sia responsabile di un esteso intervento nella tavola calabrese, principalmente dei passaggi più lenti, ovvero gli angeli in secondo piano e l'angelo annunciante, piuttosto disarmonici per essere stati dipinti da Girolamo.

6. QUADRI DI DEVOZIONE PRIVATA

Similmente alla gran parte degli artisti contemporanei attivi a Napoli, Girolamo Imperato eseguì non pochi dipinti destinati alle dimore e agli oratori privati della ricca aristocrazia cittadina. Ci sono pervenute alcune opere di piccolo formato, databili tra la seconda metà degli anni ottanta e il 1590 ca., oggi conservate in collezioni italiane ed estere, delle quali è difficile precisare la provenienza, come quasi sempre accade per i prodotti nati per contesti non pubblici. Poche sono le citazioni di quadri imparateschi negli inventari noti di collezioni partenopee seicentesche: queste si limitano ad una "testa di Madalena piccola" con "cornice d'oro" di proprietà di Ettore Capecelatro (1659) e ad una *Santa Lucia* della galleria di Carlo de Cardenas (1699);⁴⁶⁹ seicentesca è pure la menzione del Celano di un dipinto di soggetto imprecisato nella Galleria del Principe di Tarsia.⁴⁷⁰

Agli anni dei lavori condotti in Santa Maria Donnaromita (1587-89) potrebbe risalire il *San Giovanni in Patmos* della Casa della Serva di Dio [fig. 67], una singolare cappella ubicata al quinto piano di un palazzo in Via Duomo a Napoli, attualmente chiusa al culto, fondata nel 1907 da suor Maria Landi.⁴⁷¹ Ignoro come il piccolo dipinto su rame, ora depositato nella basilica dell'Incoronata di Capodimonte, sia pervenuto in quella sede. Il volto patetico del san Giovanni sull'isola di Patmos, calato in una rigogliosa vegetazione, si apparenta al *San Massimo nella fornace* del soffitto di Donnaromita [fig. 58], mentre il paesaggio risulta simile agli sfondi delle storie del Battista nel medesimo complesso.

Sul finire degli anni ottanta l'Imparato dovette dipingere anche la splendida *Natività* del Minneapolis Institut of Art [fig. 68], un dipinto lì attribuito a Niccolò Circignani.⁴⁷² Si tratta del primo esempio conosciuto di un tema varie volte trattato dall'artista, che in questa occasione sembra reinventare, con i suoi modi neocorreggeschi, un modello compositivo di primo Cinquecento, non diverso forse da una delle tante versioni del soggetto dipinte da Giovan Filippo Criscuolo.⁴⁷³ La scena si svolge entro i ruderi di un edificio antico di cui il maestro sembra restituirci, con sorprendente perizia, le peculiarità delle strutture murarie (si osservi l'*opus reticulatum* sulla sinistra) cosparse di flora spontanea.

La Vergine mostra esplicite assonanze con l'Annunziata di Pizzofalcone [fig. 64]; i teneri angiolini oranti sembrano invece discendere dalle analoghe figure che il pittore aveva potuto osservare nella gloria dell'*Annunciazione* zuccariana di Roma [fig. 36], un modello molto caro all'artista, e al quale avrebbe attinto ancora negli anni a seguire. Notevole risulta l'attenzione alla resa del paesaggio, in cui è davvero mirabile l'effetto della luce soprannaturale che tende a sfumare le frasche e i contorni della collina retrostante, percorsa da armenti.

⁴⁶⁹ A. Delfino in G. Labrot, *Italian Inventories 1. Collections of Paintings in Naples 1600-1780*, München London New York Paris 1992, pp. 114, 208. Sulla produzione di quadri di destinazione privata a Napoli sul finire del Cinquecento si veda P. Leone de Castris, *Teodoro d'Errico: i quadri 'privati'*, cit., pp. 121-130; Idem, *Pittura del Cinquecento a Napoli. 1573-1606*, cit., pp. 15-16; Idem, *Collezionismo nella Napoli del Cinquecento*, in *Aspetti del collezionismo in Italia da Federico II al primo novecento*, Atti del ciclo di conferenze (Trapani 1992), Trapani 1993, pp. 61-93.

⁴⁷⁰ C. Celano, *Notizie del bello*, cit., VI, p. 1616.

⁴⁷¹ Sulla Casa della Serva di Dio cfr. L. De Simone, *Madre Landi*, Napoli 1958, pp. 106-111. Il dipinto è stato attribuito all'Imparato da P. Leone de Castris, *Pittura del Cinquecento a Napoli. 1573-1606*, cit., pp. 142, 170 nota 18.

⁴⁷² P. Leone de Castris, *Pittura del Cinquecento a Napoli. 1573-1606*, cit., p. 171 nota 29, fig. a p. 147.

⁴⁷³ Penso ad esempio all'*Adorazione dei pastori* degli Staatliche Museen di Berlino o anche alla *Natività con i santi Pietro, Paolo, Giovanni Evangelista, Antonio da Padova* di Capodimonte. Su questi dipinti cfr. P. Leone de Castris, *Pittura del Cinquecento a Napoli. 1540-1573*, cit., pp. 40, 44, , 40-44, figg. a pp. 47, 49; Idem, *Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte. Dipinti dal XIII al XVI secolo*, cit., pp. 139-140, fig. a p. 138.

Forse la tavola di Minneapolis non è diversa dal “quadro grande di Natività” destinato all’oratorio di Lucrezia Caracciolo di Bernabò, per il quale il pittore ricevette un pagamento nel 1588.⁴⁷⁴ Nulla sappiamo sull’ubicazione della residenza napoletana di questo poco noto ramo della famiglia Caracciolo, baroni di Sicignano, documentati ripetutamente a Napoli tra la fine del XVI e l’inizio del XVII secolo.⁴⁷⁵ La committente dovette essere in contatto con i padri gesuiti del noviziato di Napoli; ciò è suggerito da una polizza di Banco, rintracciata dallo scrivente, in cui si apprende che la gentildonna, il 24 novembre 1588, pagò al procuratore della Nunziatella, Giovan Battista Graziano, 35 ducati “per tanto have speso per lei in cose de spetiarie et altre per servitio del suo oratorio”.⁴⁷⁶ Lo stretto rapporto con la Compagnia di Gesù, stabilito almeno dai tempi della cona di Nola, dovette favorire il successo dell’artista in ambito meridionale: diversi sono i casi di commissioni imparatesche provenienti da personaggi in vario modo collegati all’ordine, come vedremo anche in seguito. Negli anni in cui fu eseguita la *Natività* dell’Imparato, nello stesso oratorio fu collocata una “conetta [...] con la immagine della Madonna santissima et altre figure” dipinta da Giovan Bernardo Lama, che ottenne dalla Caracciolo 27 ducati, a “compimento di 45”, il 24 maggio del 1590.⁴⁷⁷

Intorno al 1590, o poco dopo, Girolamo dovette eseguire anche il notevole *San Girolamo* della Galleria di Palazzo degli Alberti a Prato [fig. 69]. La tavola, riconosciuta all’artista dal Leone de Castris,⁴⁷⁸ esprime al meglio il linguaggio maturato dall’artista nell’avanzato nono decennio: l’anatomia del vecchio santo eremita, effigiato assieme ad un allucinato leone, appare addolcita da un colore tenero, sensibile all’effetto luministico. Se da un lato il san Girolamo rammenta nel risalto plastico la monumentalità degli antichi profeti della pala dei Bianchi allo Spirito Santo (1582-85 ca.), dall’altro mostra l’affermarsi di una tipologia espressiva diverse volte ripetuta nel corso degli anni novanta: personaggi simili, dai caratteristici “occhi lucidi” (Marchini), ad esempio ritornano fra gli apostoli dell’*Ultima Cena* della Sapienza (1587-91) [figg. 70- 73], oppure fra i dottori della *Disputa di Gesù al Tempio* del *retablo* di Santa Maria di La Vid (1591-92) [fig. 81]. Al dipinto castigliano rinvia anche l’aspetto geometrico ed irrealistico del pannello, secondo una modalità che vedremo svilupparsi nei dipinti più avanzati. Il lirico sfondo di paese, decisamente influito da “una moda fiamminga colla sua minuzia e l’intonazione cilestrina”,⁴⁷⁹ mostra tangenze con la *Natività* di Minneapolis [fig. 68] per le analoghe fronde di quercia in controluce e le evanescenti architetture in lontananza. La raffinatezza pittorica e la cura riservata all’esecuzione del paesaggio dimostrano che l’Imparato, sin dal nono decennio del XVI secolo, fu tra i più brillanti interpreti della cultura del Bril propagatasi dal contesto romano.

Ritengo che attorno al 1590 si debba datare anche la *Madonna con santi* attualmente in collezione privata di Todi, resa nota come opera dell’Imparato da Mario Alberto Pavone.⁴⁸⁰

⁴⁷⁴ Cfr. *Regesto documentario*, doc. n. 18.

⁴⁷⁵ Sulla famiglia cfr. F. Fabris, *La genealogia della famiglia Caracciolo. Riveduta ed aggiornata da Ambrogio Caracciolo*, Napoli 1966, tav. XXVI. Qualche informazione è anche in G. Labrot, *Palazzi napoletani. Storie di nobili e cortigiani*, cit., p. 35.

⁴⁷⁶ ASN, BA, Olgiatti, 93.

⁴⁷⁷ ASN, BA, Citarella e Rinaldo, 105. Il documento, come il precedente, è inedito.

⁴⁷⁸ Il dipinto viene presentato come opera di un ignoto pittore manierista napoletano della seconda metà del XVI secolo da G. Marchini, *La Galleria di Palazzo degli Alberti. Opere d’arte della Cassa di Risparmi e Depositi di Prato*, Milano 1981, p. 26. L’attribuzione all’Imparato è in P. Leone de Castris, *Pittura del Cinquecento a Napoli. 1573-1606*, cit., pp. 142, 144, 170 nota 19. Lo studioso osserva che il dipinto toscano potrebbe identificarsi con il *San Gerolamo* già nella collezione del duca di San Martino a Napoli (*National Exhibition of Works of Art*, Leeds 1868) passato il 22 febbraio 1956 ad una vendita Sotheby con l’iscrizione a Fabrizio Santafede segnalato da G. Previtali, *La pittura napoletana dalla venuta di Vasari*, cit., p. 905 nota 60; Idem, *La pittura del Cinquecento a Napoli*, cit., p. 144 nota 68.

⁴⁷⁹ G. Marchini, *La Galleria di Palazzo degli Alberti*, cit., p. 26.

⁴⁸⁰ M. A. Pavone, *Dal Rinascimento meridionale al tardomanierismo: protagonisti e comprimari*, in *Pinacoteca Provinciale di Salerno. I Dipinti dal Quattrocento al Settecento*, a cura di M. A. Pavone, M. Rovito, Salerno 2001, pp. 53-54. Lo studioso mi comunica che si tratta di una pala di notevoli dimensioni, di cui non conosco nessuna riproduzione fotografica, salvo il particolare della santa Caterina d’Alessandria (riprodotto nel testo citato), una figura che mi sembra prossima al *San Gerolamo* di Prato.

7. LA RITROVATA *ULTIMA CENA* DEL REFETTORIO DI SANTA MARIA DELLA SAPIENZA (1587-91)

La possibilità, oggi finalmente acquisita, di ricostruire su più solide basi documentarie l'attività di Girolamo Imperato nel corso degli anni ottanta, consente di accertare inoppugnabilmente che il pittore, assieme a Teodoro d'Errico e al coetaneo Fabrizio Santafede, subito dopo la scomparsa di Marco Pino (1583) divenne uno dei protagonisti del mercato artistico partenopeo. Come s'è visto, oltre all'apprezzamento della Compagnia di Gesù, l'artista sin dai tempi più antichi ottenne il favore di alcune comunità monastiche femminili della capitale, in particolare quella delle domenicane di Santa Maria della Sapienza. Un inedito atto notarile rogato dal notaio Antonio Celentano di Napoli attesta che il 26 agosto 1587 "Hieronimus Imperatus de Neapoli magister pictor figurarum seu imaginum" ricevette dalla priora della Sapienza, Suor Antonia de Aprano, l'incarico di dipingere (per soli 60 ducati) una "Cena del Signor nostro Jhesu Cristo con li dudici apostoli" per "lo refettorio del decto monasterio", da consegnare entro il febbraio dell'anno successivo.⁴⁸¹

Le estese strutture conventuali di Santa Maria della Sapienza, unitamente a quelle vicine della Croce di Lucca, furono sciaguratamente abbattute tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento con la costruzione del Policlinico. Per fortuna un articolo di Antonio Colombo, pubblicato fra il 1901 e il 1902 sulle pagine di *Napoli Nobilissima*, ha tramandato alcune preziose notizie sui perduti ambienti monastici appartenuti alle domenicane.⁴⁸² Lo studioso descriveva ben due refettori: "Un primo [...] vagamente decorato con fregi a fresco di fattura gentilissima; [...] similmente l'altro a destra, nel lato nord del chiostro, era ornato nelle pareti da graziose grottesche, ed aveva all'interno sedili di noce, [...] vetri antichi, in parte colorati, vedevansi alle ampie finestre sporgenti sul chiostro; e nella parete di fronte un gran dipinto su tavola, di ignoto pennello, rappresentava la Cena, ove, nella parte sottostante, era segnato l'anno 1591. Una elegante cornice dorata ad intarsio inquadrava la tavola, che vedevasi coronata da un pregiato quadretto denotante Gesù nell'orto, con fregi bellissimi".⁴⁸³ L'edificazione delle cliniche universitarie non determinò la distruzione dell'intera struttura: una parte di questa, quella immediatamente a ridosso della chiesa, venne risparmiata e affidata nei primi anni del Novecento all'ordine fondato dalla napoletana Caterina Volpicelli, le Ancelle del Sacro Cuore. In uno dei rinnovati ambienti, tutt'oggi gestiti dalle religiose, fu trasferita la grande "Cena" del refettorio datata 1591 vista dal Colombo [fig. 70], che tuttora risulta esposta nel salone situato all'ultimo piano dell'edificio, assieme ad una sconosciuta *Natività* della bottega di Giovan Bernardo Lama [fig. 74], forse identificabile con quella citata dal Celano in una cappella della chiesa,⁴⁸⁴ e ad altri pregevoli arredi settecenteschi. Sebbene la data della tavola non corrisponda a quella che ci si sarebbe aspettati dal *Cenacolo* commissionato all'Imperato, vale a dire il 1588 fissato dagli accordi contrattuali, è fuor di dubbio che l'opera in questione coincida proprio con il dipinto richiesto da suor Antonia de Aprano. La conferma giunge, oltre che dagli inconfondibili caratteri di stile, dalla perfetta corrispondenza delle sue misure con quelle indicate nel documento notarile: "palmi dudeci" (m. 3,10) di altezza e "palmi dece octo et meczo" (m. 4, 80) di larghezza. È evidente che, a causa dei numerosi impegni di questi anni, il pittore consegnò il lavoro con netto ritardo.

Una maestosa e severa architettura, aperta su uno sfondo di cielo solcato da nubi, inquadra l'episodio evangelico; l'Imperato rinuncia alle sofisticate ed elaborate strutture fiamminghe adottate da Teodoro d'Errico in dipinti di analogo soggetto - si pensi alle tavole della Congrega di Santa Sofia, di Sant'Eligio ai Vergini, o anche a quella da poco acquisita dal Museo di Capodimonte -,⁴⁸⁵ per inscenare una composizione solenne e pacata, di estrema chiarezza, che non

⁴⁸¹ Cfr. *Regesto documentario*, doc. n. 12.

⁴⁸² A. Colombo, *Il monastero e la chiesa della Sapienza*, cit., 1902, pp. 71-73.

⁴⁸³ Ivi, p. 71.

⁴⁸⁴ C. Celano, *Notizie del bello*, cit., II, p. 679. Vedi nota 10 di questo capitolo. Perduta è la cornice dell'*Ultima Cena* descritta dal Colombo, come pure il "pregiato quadretto denotante Gesù nell'orto".

⁴⁸⁵ Per le opere citate cfr. P. Leone de Castris, *Pittura del Cinquecento a Napoli. 1573-1606*, cit., pp. 60, 80-81 note 71, 88.

tarda a svelare la sua matrice nel celeberrimo *Cenacolo* leonardesco di Santa Maria delle Grazie a Milano, conosciuto attraverso derivazioni pittoriche o stampe.⁴⁸⁶ Alla composizione lombarda fanno pensare sia la disposizione generale degli apostoli che lo stupendo dettaglio naturalistico della tovaglia pieghettata. L'affascinante dipinto della Sapienza è apprezzabile più che nell'insieme - in cui si percepisce una certa difficoltà nell'impaginare le grandi composizioni - nei singoli particolari, come il gruppo centrale del Cristo con san Giovanni, o alcune teste di santi, in particolare quella intensamente barocca del penultimo apostolo sulla destra; nella frugale natura morta dei pani, degli agrumi, del calice e della fiasca in vetro, delle stoviglie tardocinquecentesche; e, ancora, nella rappresentazione del Giuda, la cui caratterizzazione, rispetto agli apostoli assiepati intorno alla mensa, è marcata non solo dalla collocazione isolata ma anche dall'indugio, davvero singolare, su una sorta di deformazione fisica che ne stravolge le fattezze. Il baldacchino posto alle spalle di Gesù potrebbe essere stato suggerito da soluzioni zuccheriane, o prelevato dagli affreschi romani della Biblioteca Sistina in Vaticano - si pensi ad esempio al *Concilium Viennense* di recente restituito all'umbro Avanzino Nucci -,⁴⁸⁷ un contesto forse non ignoto ai pittori attivi a Napoli, come dimostrano alcuni prelievi di Teodoro d'Errico nella pala di Santa Maria a Vico.⁴⁸⁸

Nel vasto dipinto imparatesco si riscontra ancora una volta l'intervento di aiuti, a cui è imputabile senz'altro il calo qualitativo di certe figure di santi. Provando a scrutare le peculiarità formali di alcuni commensali si scoprirà che il maestro venne coadiuvato da Giovann'Angelo d'Amato, documentato stabilmente a Napoli a partire dal 1591: l'ultimo apostolo sulla sinistra mostra una stretta somiglianza con uno dei santi in primo piano nell'*Ascensione di Cristo* del convento di San Francesco a Maiori [fig. 110];⁴⁸⁹ ma il confronto potrebbe essere esteso anche ad altre teste imbambolate della tavola napoletana, prive della qualità esecutiva del maestro. Un prodotto di collaborazione dunque, in cui è dato scorgere tuttavia l'adozione di nuovi stilemi imparateschi, come le pieghe sfaccettate delle vesti di alcuni personaggi, primi sintomi di un cambiamento significativo nel linguaggio di Girolamo avvenuto al passaggio tra il 1591 e il 1592.

⁴⁸⁶ Sulle copie del *Cenacolo* è fondamentale C. Horst, *L'Ultima Cena di Leonardo nel riflesso delle copie e delle imitazioni*, in «Raccolta Vinciana», fasc. XIV, 1930-1934, pp. 118-200. Si veda anche *Il Genio e le Passioni. Leonardo e il Cenacolo. Precedenti, innovazioni, riflessi di un capolavoro*, catalogo della mostra (Milano 2001), a cura di P. C. Marani, Milano 2001, *passim*. In ambito napoletano è da ricordare la poca nota "redazione cinquecentesca" del dipinto leonardesco sull'altare maggiore della chiesa del Rosario ad Ottaviano segnalata da S. Causa, *Un Battista Franco fuori contesto*, in *Settanta studiosi italiani. Scritti per l'Istituto Germanico di Storia dell'Arte di Firenze*, a cura di C. Acidini Luchinat, L. Bellosi, M. Boskovits, P. P. Donati, B. Santi, Firenze 1997, p. 311. Il dipinto è riprodotto in L. Saviano, *L'antico convento dei padri domenicani e l'arciconfraternita del SS. Rosario in Ottaviano*, Napoli 1994, p. 24.

⁴⁸⁷ C. Restaino, *Gli affreschi della Cappella Galluccio nel Duomo di Lucera e i soggiorni romani e regnicoli di Avanzino Nucci*, relazione letta alla giornata di studi *Gli anni napoletani di Giovanni Previtali*, Napoli, Università degli Studi Federico II, (febbraio 1999), in «Annali della Scuola Normale di Pisa», IV, 1-2, 2000, p. 205. Lo stesso affresco precedentemente era stato assegnato a Girolamo Nanni. Cfr. A. Zuccari, *I pittori di Sisto V*, Roma 1992, pp. 92, 94-95.

⁴⁸⁸ Stefano Causa ha proposto un confronto assai convincente fra la predella con la predica di San Domenico della *Madonna del Rosario* nella chiesa dell'Assunta di Santa Maria a Vico e l'affresco raffigurante *Il Concilio di Trento*, attribuito dubitativamente al bolognese Antonio Scalvati (A. Zuccari, *I pittori di Sisto V*, cit.) Cfr. S. Causa, *Teodoro d'Errico il Fiammingo*, cit., pp. 36, 39. Si veda anche quanto aggiunto a proposito di questo "credibile confronto" da C. Vargas, *Teodoro d'Errico in Basilicata*, cit., p. 30 nota 5. Sulle relazioni fra Roma e Napoli qualche spunto è anche in S. Causa, *Un disegno di Giuseppe Valeriano e Scipione Pulzone a Vienna*, in «Paragone», 565, 1997, p. 81.

⁴⁸⁹ P. Leone de Castris, *Pittura del Cinquecento a Napoli. 1573-1606*, cit., pp. 149-154, 175 nota 58.

CAPITOLO IV

GLI ANNI NOVANTA

1. LA PALA PISANI NELLA CATTEDRALE DI SANTA MARIA DELLE GRAZIE A MASSALUBRENSE (1592)

Il *Battesimo di Cristo* di Girolamo Imparato conservato nel duomo di Massalubrense [fig. 75] è stato portato all'attenzione degli studiosi da Carmela Vargas nel 1986.⁴⁹⁰ Ricordato sin dalla visita pastorale di monsignor Giovan Battista Nepita (1685) come opera “manu Hieronimi Imparati” e, poco dopo, con la stessa paternità da Giovan Battista Pacichelli,⁴⁹¹ il dipinto venne realizzato su commissione della famiglia Pisani; l'attuale sistemazione, nella prima cappella a sinistra rispetto all'ingresso, risale ai lavori di rifacimento dell'edificio sacro promossi dal vescovo Bellotti nel 1759, giacché l'altare dei Pisani era in precedenza situato nella navata opposta. Verosimilmente in tale occasione la tavola, in origine centinata, assunse il formato rettangolare con l'esteso ampliamento paesaggistico per essere adattata alla nuova incorniciatura.⁴⁹²

I Pisani, una delle casate più in vista di Massalubrense, furono a lungo in relazione con l'Imparato: almeno in due successive occasioni (nel 1599 e nel 1607) esponenti di questa famiglia si rivolsero al pittore per l'esecuzione di pale d'altare.⁴⁹³ Scarse sono le notizie sul fondatore della cappella del Battista, Mattia Pisani; si sa soltanto che fu ebdomadario della chiesa di San Giovanni Maggiore a Napoli e che ricevette l'incarico di redigere un “catalogo” con tutti i nomi di “quelli ch'erano stati fatti schiavi da' turchi” durante il saccheggio subito dalla città di Massa e dai suoi casali nel 1558.⁴⁹⁴ Un'epigrafe del 1567, forse distrutta durante le trasformazioni settecentesche ma fortunatamente trascritta da Giovan Battista Persico, ricordava oltre al suddetto fondatore anche i suoi fratelli Giovan Domenico, Giovan Pietro e Michele Pisani quali dedicatari della cappella.⁴⁹⁵ Scamparono ai rifacimenti bellottiani due iscrizioni provenienti dal contesto originario, oggi murate a sinistra dell'altare: nella prima, recante la data 1578, è tramandata la concessione di un privilegio perpetuo da parte di Gregorio XIII;⁴⁹⁶ nella seconda, risalente al 1590, viene invece documentata la disposizione di commemorare attraverso un censo annuo di 47

⁴⁹⁰ C. Vargas, *Inediti di Cardisco, Negroni, Ierace e Imparato*, cit., pp. 73-79.

⁴⁹¹ *Registrum Sanctae Visitationis/ Civitatis, et Diocesis Massae Lubren[sis]/ ceptum Anno 1685, Sub Praesulatu Ill[ustrissim]i, et Reu[erendissim]i D[omi]ni Ioannis Bapt[ist]ae Nepita [...]*, ms. della Curia Arcivescovile di Sorrento, senza collocazione, c. 8r (citato da C. Vargas, *Inediti di Cardisco*, cit., pp. 74, 79 nota 40); G. B. Pacichelli, *Il Regno di Napoli in prospettiva*, cit., I, p. 112. L'opera è menzionata anche da R. Filangieri di Candida, *Storia di Massalubrense*, cit., p. 545.

⁴⁹² C. Vargas, *Inediti di Cardisco, Negroni, Ierace e Imparato*, cit., p. 74.

⁴⁹³ Vedi paragrafo 8 di questo capitolo e paragrafo 8 del V capitolo; *Regesto documentario*, docc. nn. 61, 90.

⁴⁹⁴ G. B. Persico, *Descrittione della città di Massa Lubrense*, Napoli 1644, pp. 34-35. Sul saccheggio dei turchi cfr. R. Filangieri di Candida, *Storia di Massalubrense*, cit., pp. 168-174. Per alcune notizie sulla famiglia Pisani cfr. nello stesso testo le pp. 345-346.

⁴⁹⁵ G. B. Persico, *Descrittione della città di Massa*, cit., p. 95. L'epigrafe è riportata anche da B. Capasso, *Memorie storiche della chiesa sorrentina*, Napoli 1854, p. 165: DIVO IO. BAPTISTAE VATI VATUM MAXIMO/ AEDICULAM SANE QUAM PRO TANTI NUMINIS/ MAIESTATE AUGUSTAM D. MATTHIAS IOANNES/ DOMINICUS IO. PETRUS ET MICHAEL/ COGNOMENTO PISANI FRATRES POSUERE/ MDLXVII. Diversamente il Nepita riferisce che la dedizione della cappella al Battista avvenne nel 1564 (*Registrum Sanctae Visitationis*, cit., c. 8v). È probabile che tale modifica tenga conto della data in cui fu decisa l'intitolazione della cappella, e che dunque il 1567 della perduta iscrizione sia soltanto il momento conclusivo della vicenda dell'intitolazione (C. Vargas, *Inediti di Cardisco*, cit., p. 74).

⁴⁹⁶ ALTARE HUIUS FUNEBRE SACRIFICIUM PIAM ANIMAM A PURGATORII/ PENIS LIBERAT GREGORIO XIII CONCEDENTE 1578 PRIDIE KAL FEBRUARII. L'epigrafe è riportata insieme a quella trascritta nella nota successiva da G. B. Persico, *Descrittione della città di Massa*, cit., p. 96.

ducati e una serie di funzioni sacre la figura del fondatore.⁴⁹⁷ Al momento della pubblicazione del dipinto quest'ultima indicazione cronologica apparve alla Vargas come la datazione più probabile per la pala. L'ipotesi risulta confermata dal ritrovamento, nel corso dell'ultimo restauro, di una scritta in basso a destra che recita: D(OMINUS) M(ATTIA) P(ISANI) F(IERI) F(ECIT) 1592.⁴⁹⁸

L'episodio sacro raffigurato risulta legato a scelte iconografiche tradizionali, ma il tono del racconto assume caratteri fantasiosi: quasi come in una sorta di favola agreste il giovane Cristo riceve il battesimo chinandosi al cospetto del rustico san Giovanni, identificato dalla consueta pelle di capra e dal mantello di un rosso smagliante; sullo sfondo due angeli, creature sognanti, dalle vesti leggere e fittamente increspate da pieghe, avanzano dal bosco retrostante verso il gruppo principale, costeggiando il ruscello appenninico che solca la vallata punteggiata di vegetazione e rischiarata dalle prime luci del giorno; in lontananza, sull'erta cresta montuosa, compare un castello immaginario non dissimile da quello sospeso fra i vapori atmosferici della *Natività* di Minneapolis [fig. 68].

Già la Vargas rilevò nel *Battesimo* di Massa i rapporti stringenti con la cultura pittorica di Teodoro d'Errico, a cui rimandava il "tipo delle anatomie 'dolci e pastose'", tenere, dalla "consistenza complessiva di natura non volumetrica né sculturale";⁴⁹⁹ peculiarità di linguaggio sostanzialmente in linea con quanto abbiamo osservato nelle opere risalenti alla fine degli anni ottanta.

Il tema iconografico del *Battesimo di Cristo* offre al maestro la possibilità di esibire la sua passione per gli aspetti connessi alla rappresentazione paesistica, un interesse costante lungo l'intero percorso imparatesco; la tipologia del paesaggio massese non si discosta dai caratteri di origine brillante dei dipinti fin qui esaminati. Un gusto assai simile per gli sfondi di paese ricorre in alcune opere di Belisario Corenzio databili entro i primi anni dell'ultimo decennio del secolo. Dai documenti finora rintracciati, sappiamo che a Napoli dalla seconda metà del nono decennio furono specialisti nella pittura di paesaggio Pietro Mennens e Loys Croys, due artisti di cui non sono state finora identificate opere sicure.⁵⁰⁰ Il primo, attivo in città almeno dal 1587, fu impegnato nel 1594 nella realizzazione dei perduti affreschi con "paesi et istorie" nella galleria del convento di Sant'Andrea delle Dame assieme a Belisario Corenzio, che ebbe l'incarico di dipingere le figure.⁵⁰¹ È probabile dunque che i paesaggi del maestro greco, attivo nella capitale

⁴⁹⁷ SINGULIS DIEBUS A CAPPELLANO PER PATRONOS PRESENTATO SACRUM FIERI/ SINGULISQUE MENSIBUS A CANONICIS ANNIVERSARIUM ET ALTERUM IN DIE OBITUS/ D. MATTHIAE PISANI FUNDATORIS A TOTO CLERO CELEBRARI CAUTUM EST/ CENSU ANNUO ADDITTO DUCATORUM XXXVII SUB ANNO MDXC.

⁴⁹⁸ Purtroppo non è decifrabile la lunga scritta, anch'essa emersa dopo i restauri, che corre sul nastro posto nella zona inferiore della tavola. Una datazione diversa era stata avanzata da P. Leone de Castris, *Pittura del Cinquecento a Napoli. 1573-1606*, cit., pp. 148, 171 nota 35, che proponeva di identificare il *Battesimo di Cristo* con la pala destinata a un'altra chiesa di Massa, Santa Maria della Sanità, pagata al pittore da Giacomo Liparulo nel 1599 (cfr. *Regesto documentario*, doc. n. 62).

⁴⁹⁹ C. Vargas, *Inediti di Cardisco, Negroni, Ierace e Imparato*, cit., pp. 74-76.

⁵⁰⁰ Del tutto ipotetica è infatti la proposta di riconoscere al Croys gli affreschi del pronao di Santa Maria Regina Coeli a Napoli, ritenuti a partire dal Galante opera del Bril. Loys Croys aveva realizzato di sicuro, lo attestano le carte d'archivio, la decorazione pittorica nella tribuna della stessa chiesa. Cfr. M. R. Nappi, *François De Nomé e Didier Barra. L'enigma Monsù Desiderio*, cit., pp. 20-21. Il primo documento relativo al Mennens risale al 1587 e riguarda l'esecuzione, in collaborazione con Carlo Fiorentino, dei perduti affreschi con paesaggi e animali della loggia del "Palazzo Reale". Cfr. R. Filangieri, *Rassegna critica delle fonti per la storia di Castel Nuovo. Parte terza. Il castello vicereale e borbonico*, in «Archivio Storico per le Province Napoletane», XXV (n. s.), 1939, p. 278. Su questo documento ha richiamato l'attenzione A. Zezza, *Giovan Bernardo Lama*, cit., p. 29 nota 43. Sul Mennens e sul Croys cfr. la bibliografia citata nella nota successiva.

⁵⁰¹ A. Colombo, *Sant'Andrea delle Dame*, in «Napoli Nobilissima», XIII, 1904, pp. 51-52; G. D'Addosio, *Documenti inediti di artisti napoletani del XVI e XVII secolo*, in «Archivio Storico per le Province napoletane», XXXVIII, 1913, pp. 580-581; P. Leone de Castris, *Pittura del Cinquecento a Napoli*, cit., pp. 94, 103 (dove è pubblicato un disegno del progetto della decorazione), 105 nota 81. Per Loys Croys, presunto maestro di Carlo Sellitto, si veda U. Prota Giurleo, *Pittori montemurresi del 600*, Montemurro 1952, pp. 19-23; M. R. Nappi, *François De Nomé*, cit., pp. 20-22. La pratica delle collaborazioni fra artisti nell'esecuzione dei paesaggi dovette essere piuttosto diffusa come dimostra il caso della *Vocazione dei santi Pietro e Andrea* di Giovan Bernardo Lama, un tempo esposta nella cappella di Sant'Andrea nel cortile della chiesa partenopea di San Pietro ad Aram, oggi nei depositi della Soprintendenza (Castel Sant'Elmo). Cfr. A. Zezza, *Giovan*

dal 1589,⁵⁰² riflettano i modi del Mennens, forse seguace di Paul Bril. Ora, pur non escludendo una conoscenza diretta da parte dell'Imparato dei lavori romani del Bril sin dai primi anni ottanta - va ricordato che assai diffusi erano anche i dipinti mobili dell'artista -,⁵⁰³ il suo gusto paesaggistico dovette trovare non pochi stimoli nelle simili soluzioni che a Napoli espressero pittori stranieri aggiornati sulla produzione del pittore neerlandese, come si è varie volte anticipato; in aggiunta, non sarà stato trascurabile l'apporto proveniente dalle analoghe ricerche condotte da personalità quali il Corenzio, associato all'Imparato entro il primo lustro degli anni novanta nella realizzazione delle pale d'altare dell'Annunziata di Nola. Il confronto fra il paesaggio di Massalubrense e lo sfondo di due dei più antichi dipinti conosciuti del Corenzio, la *Purificazione dei vestimenti dopo la guerra con i Madianiti* (Palermo, Galleria Regionale di Palazzo Abatellis) e il *Ritorno degli esploratori dalla terra promessa* (Palermo, Museo Nazionale) [figg. 76, 77],⁵⁰⁴ fa emergere una palese affinità di indirizzo fra i pittori: vi compare oltre che un modo tipicamente brillante di dipingere le fronde anche un uso affatto simile di distribuire le lumeggiature fra la vegetazione dello sfondo.

La cultura neoparmense dell'Imparato si arricchisce a partire dal *Battesimo* massese di nuove componenti, solo in minima parte anticipate dall'*Ultima Cena* della Sapienza, che denotano una significativa metamorfosi del suo linguaggio avvenuta al passaggio tra il 1591 e il 1592. Mi riferisco soprattutto alla diversa consistenza dei panneggi che, pur conservando la morbidezza osservata nelle opere più antiche, assumono una conformazione decisamente irrealistica nelle plurime sfaccettature. Lo speciale stilema, di radice barocca, fu assunto proprio nel periodo appena indicato (1591-1592) durante un nuovo, non improbabile, soggiorno romano, e

Bernardo Lama, cit., pp. 14-15, 29 nota 43. Colgo l'occasione per rendere note una serie di polizze che riguardano Loys Croys rimaste inedite: 22 ottobre 1591: "A Giovan Battista Rota ducati venti cinque e per lui a mastro Luise Croys pettore disse in parte delli ducati 150 promessoli per l'illustrissimo Arcevescovo di Taranto per le pitture nella sua massaria a Capodimonte come appare per cautele per mano di notare Ottavio (?) Buonocore" (ASN, BA, Olgiatto, 110); 8 novembre 1591: altro pagamento di ducati 25 per la stessa opera (Olgiatto, 110); 18 maggio 1595: "A Marcello Incarnato ducati ottanta e per lui a mastro Luise Cruise pittore disse a compimento della pintura et indoratura della bandiera de damasco carmosino che serve per servitio del Galione... de Napoli della Regia Corte (Gentile, 120); 7 gennaio 1598: "A Giovan Battista Rota ducati cinque correnti et per lui a Luigi Croys pittore disse sono a compimento de ducati 30 per quattro quadri che ultimamente le ha fatti" (Mari e Grimaldi, 157); 4 agosto 1603: "Alla marchesa di Lavello ducati 13 e per lei a Luise Croys fiamengo disse sono per dui quatri vendutoli et consignatoli, l'uno della Madonna et l'altro l'Ecce homo (Spinola e Lomellino, 145); 10 ottobre 1603: "Alla marchesa de Lavello d. quaranta e per lei a Loysio Croys pittore disse per tre quatri della sua poteca quali sono uno Cristo alla colonna, un Santo Geronimo et un San Giovannello" (Turbolo, 140).

⁵⁰² Come risulta da una nuova testimonianza d'archivio: il 31 ottobre del 1589 "Bellisario Corenzo" ricevette un pagamento di 5 ducati da un tal Pietro de Balcane "in parte della pittura che fa nel suo giardeno" (ASN, BA, Citarella e Rinaldo, 104). Sul periodo più antico del Corenzio cfr. P. K. Ioannu, «Dopo la sua varia fortuna». *Aggiunte e proposte sul primo periodo del pittore Belisario Corenzio*, in *Ricerche sul '600 napoletano. Saggi e documenti 2000*, Napoli 2001, pp. 36-51. Il regesto del Corenzio va integrato con le seguenti polizze inedite: 13 marzo 1591: "Al signor Don Giulio Gesualdo ducati sei e per lui a mastro Bellisario Corrense disse sono in conto di quello che li resta debitore per tutta l'opera nella cappella et altra depentura in sua massaria" (Citarella e Rinaldo, 107); 6 febbraio 1598: "A don Tommaso de Monte preposito in Santo Apostolo ducati quindici correnti et per lui a Bellisario Correnzi disse sono in parte del quadro in fresco che ha da depintare nel loro refettorio di Santo Apostolo conforme al disegno fra loro fatto et approvato" (Mari e Grimaldi, 157); 19 febbraio 1598: altro pagamento di ducati 10 per la stessa opera (Mari e Grimaldi, 157); 20 novembre 1603: "A Cosmo Acciaroli et Domenico Spinelli ducati sessant'uno e per loro a Bellisario Correnzo pittore disse se li paghano per il loro Domenico Spinelli et per lui a compimento de ducati 81 per la pittura dell'Annunziata fatta nell'Ecclesia de Santo Giovanni de Fiorentini" (Turbolo e Caputo, 146).

⁵⁰³ D. Bodart, *Les peintres des Pays -Bas méridionaux*, cit., I, p. 138 che cita a tal proposito un passo indicativo di Filippo Baldinucci (*Notizie dei professori del disegno*, Firenze 1688, II, p. 189): "sarebbe cosa impossibile il raccontare quante e quante opere uscirono di sua mano e grandi e piccole, perché oltre a quelle, ch'è fece in pubblico, non lasciò mai di farne altresì per servizio di diversi mercanti, che le mandavano in paesi lontani". Per la bibliografia sul Bril cfr. il paragrafo 1 del III capitolo.

⁵⁰⁴ Su questi dipinti cfr. P. Leone de Castris, *Pittura del Cinquecento a Napoli*, cit., pp. 195, 197, 240 nota 19 con bibliografia precedente.

sicuramente con la frequentazione degli artisti che, reduci dalle vaste imprese pittoriche patrocinate dal pontefice Sisto V, erano discesi nella capitale vicereale intorno al 1590 per decorare le pareti della Certosa di San Martino.

2. LA PARTECIPAZIONE AL *RETABLO* DI SANTA MARIA DI LA VID (BURGOS) E AL PERDUTO SOFFITTO NAPOLETANO DELL'ANNUNZIATA

Tra il 1592 e il 1593 l'Imparato ricoprì l'incarico di console della corporazione dei pittori, dei doratori, rotellari e cartari napoletani assieme a Michele Curia, Rinaldo Mijtnens, Giovan Bernardo Lama, Fabrizio Santafede e Teodoro d'Errico.⁵⁰⁵ Come è noto solo i maestri più affermati potevano rivestire tale carica:⁵⁰⁶ ne deriva una precisa indicazione del ruolo di primo piano raggiunto dall'artista che, giusto in questi anni, fu coinvolto in alcune delle maggiori imprese condotte nella capitale vicereale.

Nel biennio 1591-1592 il pittore collaborò con Fabrizio Santafede, Wenzel Cobergher e Giovan Battista Cavagna alla realizzazione di un gruppo di tele commissionate da don Juan de Zúñiga conte di Miranda, viceré dal 1586 al 1594, destinate all'altare maggiore della chiesa di Santa Maria di La Vid [fig. 78], un minuscolo villaggio sito a poca distanza da Aranda de Duero in Castiglia (a sud di Burgos). La chiesa di Santa Maria di La Vid, annessa ad un'abbazia premonstratense risalente alla metà del XII secolo,⁵⁰⁷ era stata scelta sin dagli anni trenta del Cinquecento come luogo di sepoltura per la sua famiglia da un illustre antenato del viceré di Napoli, don Íñigo López de Mendoza, vescovo di Coria e di Burgos, abate commendatario del cenobio di La Vid nel periodo compreso fra il 1516 e il 1539 circa. Il prelado, nominato cardinale da papa Clemente VII nel 1530, riuscì a fare del monastero un centro religioso e culturale di rilievo.⁵⁰⁸ Assieme al fratello Francesco, terzo conte di Miranda, don Íñigo patrocinò la costruzione di una nuova "Cappilla mayor" ("que es la mejor del mundo", affermò Bernardo de León nel 1626)⁵⁰⁹ destinata a diventare un pantheon familiare, sul modello della cappella del Gran Conestabile di Castiglia nella Cattedrale di Burgos. Costruita tra il 1522 e il 1572, la splendida cappella maggiore di La Vid, di impianto ottagonale, è senz'altro uno dei migliori esempi dell'architettura castigliana del XVI secolo.⁵¹⁰ A lavori quasi conclusi, nel 1572 vi furono traslate le spoglie del porporato dal monastero di Domus Dei di Aguilera, mentre nel 1579 vi

⁵⁰⁵ V. De Luise, *Michele Curia, indagine documentaria*, Napoli 1989, p. 47; P. Leone de Castris, *Pittura del Cinquecento a Napoli. 1573-1606*, cit., p. 332; Idem, *Pittura del Cinquecento a Napoli. 1540-1573*, p. 333 e *Regesto documentario*, docc. nn. 24, 27.

⁵⁰⁶ Sulle caratteristiche della corporazione rimando a F. Strazzullo, *La corporazione dei pittori napoletani*, Napoli 1962, pp. VII-VIII, 4.

⁵⁰⁷ Sul monastero gli studi più esaurienti sono M. J. Zapařain Yáñez, *El Monasterio de Santa María de la Vid. Arte y cultura. Del Medievo a las transformaciones arquitectónicas de los siglos XVII y XVIII*, Madrid 1994 e M. T. López De Guereño Sanz, *Monasterios Medievales premonstratenses. Reinos de Castilla y Leon*, Valladolid 1997, I, pp. 227-282.

⁵⁰⁸ Per il Cardinale López de Mendoza si veda H. Florez, *España Sagrada*, Madrid 1771, XXVI, pp. 419-424; sul ruolo avuto a la Vid cfr. J. A. Mendoza, *El Cardenal Don Íñigo López de Mendoza y el Monasterio de la Vid*, in «Archivo Agustiniario», XLIV, 1950, pp. 67-84; J. J. Vallejo Penedo, *D. Íñigo López de Mendoza, Abad Comendatario del Monasterio*, in «Cor Unum», 195-196, 1979, pp. 60-65. Su don Juan de Zúñiga cfr. D. A. Parrino, *Teatro eroico e politico de' governi de' viceré del Regno di Napoli dal tempo del Re Ferdinando il Cattolico fino al presente. Nel quale si narrano i fatti più illustri e singolari accaduti alla città e Regno di Napoli*, Napoli 1692, I, pp. 356-374; G. Coniglio, *I Viceré spagnoli di Napoli*, Napoli 1967, pp. 143-149; G. Galasso, *Alla periferia dell'impero*, cit., p. 312.

⁵⁰⁹ B. de Leon, *Primera Parte de los opusculos de la limpiissima Concepcion de nuestra Señora Madre de Dios, La Vid 1626*, pagine non numerate. L'affermazione compare nella dedica all'"eccellentissimo señor don Cristoval de Sendoval Rojas y Podilla".

⁵¹⁰ Sulle fasi costruttive della cappella e per gli aspetti architettonici e plastici cfr. I. Cadiñanos Bardeci, *Proceso constructivo del monasterio de La Vid (Burgos)*, in «A. E. A.», 241, 1988, pp. 21-32; B. A. Ruiz, *De la capilla gótica a la renacentista: Juan Gil de Hontañón y Diego de Siloé en La Vid*, in «Separata del Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte U. A. M.», XV, 2003, pp. 45-57.

trovò sepoltura il fratello, don Francisco. In tale occasione, secondo una testimonianza settecentesca, la cappella accolse un *retablo* che alcuni anni dopo il nipote del cardinale, don Juan, non ritenne degno del prestigio della famiglia e decise di sostituire con quello napoletano,⁵¹¹ tuttora *in situ*.

La notizia della commissione delle tele da parte del viceré si ricava dall'iscrizione che corre sul gradino marmoreo in primo piano nell'*Annunciazione* santafediana: ... D. IOAN(N)IS STUNICAE MIRANDAE COMITIS ET IN HOC NEAPO/LITANO REGNO PROREGIS IUSSU FABRITIUS S(ANCTA) FIDES NEAP(OLITANUS) PINGEBAT 1592 [fig. 80].⁵¹² Il testo della scritta assieme alla firma che compare sullo sgabello in basso a destra nella *Disputa di Gesù al Tempio* [fig. 81], in cui si legge: HIERONIM(US) IMPE/RATUS NEAP(OLITANUS) NEAP(OLITANUS) FACIEBAT, vennero rilevati nel 1788 dal canonico don Juan Loperraez Corvalan nella *Descripción Histórica del Obispado de Osmá*. L'autore dichiara di aver desunto le sue informazioni da un manoscritto del 1779 di Don Pedro Rodriguez, Conte di Campománes, conservato nella Real Accademia de la Historia di Madrid.⁵¹³ Quest'ultimo aveva definito l'insieme "magnifico por su escultura y el mérito de las pintura" e aveva riferito di un *retablo* preesistente a quello realizzato a Napoli.⁵¹⁴

In seguito alla soppressione del 1835⁵¹⁵ le tele rischiarono di essere disperse, come tanti altri beni appartenuti al cenobio; il padre Santos, che era stato monaco premonstratense a La Vid e che aveva assunto la responsabilità della chiesa, frattanto divenuta parrocchia del villaggio, si oppose fermamente all'asportazione dei dipinti, già smontati dalle cornici lignee, ottenendo il ritiro dei carri giunti presso l'abbazia per il loro trasferimento ad Aranda de Duero.⁵¹⁶

Nel 1865 il complesso monastico venne affidato agli agostiniani di Valladolid, ordine che tuttora lo gestisce. Fu un membro della nuova comunità religiosa, padre Tirso Lòpez, ad interessarsi del *retablo* nella seconda metà del XIX secolo; per primo l'agostiniano menzionò le tre tele dell'ordine superiore, la *Visitazione*, l'unica opera non firmata, la *Natività* e la *Presentazione al tempio*, rispettivamente di Wenzel Cobergher e Giovan Battista Cavagna [fig. 79].⁵¹⁷

Successivamente, il pittore Josè Martí y Monsó, direttore della scuola di Belle Arti di Valladolid, trascrisse correttamente le firme ancor oggi leggibili su quattro delle cinque tele ed espresse un parere degno di considerazione sulla loro qualità artistica:⁵¹⁸ condizionato dal gusto estetico del

⁵¹¹ J. Loperraez Corvalan, *Descripción Histórica del Obispado de Osmá, con tres disertaciones sobre los sitios de Numacia, Uxama y Clunia*, Madrid 1788, II, p. 194.

⁵¹² Le prime parole dell'iscrizione purtroppo non sono decifrabili. La trascrizione riportata dal Loperraez Corvalan fa precedere il nome del viceré con un BRICELI che però è un termine privo di significato, frutto evidente di un errore di lettura. Non è da escludere che l'iscrizione, forse già poco leggibile nella seconda metà del Settecento, si aprisse con una serie di parole abbreviate contenenti una dedica mariana del tipo B. R. Coeli, (Beatae Reginae Coeli).

⁵¹³ J. Loperraez Corvalan, *Descripción Histórica del Obispado de Osmá*, cit., pp. 194-195. Da questo autore dipendono: J. Álvarez, *Sermón que en la solemne función religiosa en acción de gracias al Todopoderoso predicó el 21 de octubre de 1866 el M. R. P. Fr. Joaquín de Jesús Alvarez... con motivo de la apertura e instalación del nuevo Colegio de Santa María de la Vid en la diócesis de Osmá*, Valladolid 1866, p. 48; R. Amador de los Rios, *España. Sus Monumentos y artes, su naturaleza e historia*, Burgos, Barcellona 1888, pp. 972-975.

⁵¹⁴ J. Loperraez Corvalan, *Descripción Histórica del Obispado de Osmá*, cit., p. 195. Non ho avuto modo di consultare il testo del Conte di Campománes.

⁵¹⁵ Dopo la prima soppressione napoleonica del 1808, i monaci erano ritornati nel monastero di La Vid nel 1824 per abbandonarlo definitivamente nel 1835. Cfr. M. J. Zapařain Yáñez, *El monasterio de Santa María de la Vid*, cit., pp. 54-56.

⁵¹⁶ J. J. Alonso, *El Monasterio de Santa María de la Vid colegio-seminario de los agustinos filipinos (1865-1926)*, in «Archivo Agustiniario», 196, 1994, p. 21; M. J. Zapařain Yáñez, *El Monasterio de Santa María de la Vid*, cit., p. 56.

⁵¹⁷ T. Lòpez, *Colegio de agustinos calzados de las Misiones de Filipinas, de Santa María de la Vid, antes convento de canónigos premonstratenses*, in «Ilustración Católica», agosto 1879, pp. non numerate. Il Lòpez trascrisse erroneamente le iscrizioni che compaiono nella *Presentazione al tempio* (JOANNES BAPTISTA ROMANUS LOVANIA NEAPOLI FACIEBAT AN. 1591) e quella posta nella *Natività* (WERSSEL CHOVERGHER), omettendo in quest'ultimo caso anche la data (1592).

⁵¹⁸ J. Martí y Monsó, *Estudios Historico-Artísticos relativos principalmente á Valladolid, basados en la investigación de diversos archivos*, Valladolid-Madrid 1901, p. 317. Per la prima volta, come si è detto, l'autore riportava

suo tempo, come è stato giustamente osservato di recente,⁵¹⁹ il Martí y Monsó mostrò di apprezzare fra i cinque dipinti soprattutto l'Annunciazione di Fabrizio Santafede, "el mejor de todos ellos, de agradable casta de color y factura suelta presenta los caracteres de la escuela napolitana sin llegar á caer en el amaneramiento" [fig. 80];⁵²⁰ la tela dell'Imparato invece gli appariva diversa da tutti gli altri, al punto da ritenerla, significativamente, un'opera che "se acerca más á la escuela romana que á la napolitana" [fig. 81].⁵²¹ Tale giudizio finì per condizionare buona parte degli autori successivi.⁵²²

Solo nel 1966, con l'opuscolo dedicato al monastero da Fernando Rojo, emersero elementi rimarchevoli per la storia critica del complesso: il religioso riportò per la prima volta il nome dell'autore della *Visitazione*, "Domingo Nicenio", non specificando purtroppo la fonte della nuova informazione.⁵²³ La proposta va accolta con cautela, in quanto il nome di questo pittore è del tutto sconosciuto e non compare in nessun repertorio biografico, così come non figura fra gli artisti documentati a Napoli negli ultimi anni del Cinquecento. Sulla scia del Martí y Monsó il Rojo, ad eccezione dell'Annunciazione del Santafede, definì mediocri le opere del *retablo*.⁵²⁴ In seguito Pilar Redondo e Lidia Ollero resero noto un documento del 1592 che restituiva il nome dell'artefice della complessa carpenteria lignea, lo scultore locale "maestro" Antonio de Lejalde.⁵²⁵ Sin dal primo Novecento anche in Italia si era manifestata una certa attenzione per il polittico di La Vid, come provano le voci *Cavagna Giovan Battista*, del 1912, e *Imparato Girolamo*, d'una dozzina d'anni dopo, curate rispettivamente da Geog Sobotka e Giuseppe Ceci per l'imponente dizionario degli artisti di Ulrich Thieme e Felix Becker.⁵²⁶ Ma fu con la pubblicazione del libro del Pérez Sánchez, *Pittura italiana del siglo XVII en España*, che l'impresa napoletana divenne più nota nel nostro paese.⁵²⁷ Qualche anno dopo spettò a Giovanni Previtali sottolinearne l'importanza nel saggio dedicato alla pittura napoletana del tardo Cinquecento.⁵²⁸

Stagliato su un basamento lapideo, il grandioso insieme si compone di due corpi [fig. 78], il primo dei quali include la nicchia entro cui troneggia la veneratissima statua in pietra della *Madonna col*

una trascrizione corretta di tutte le iscrizioni che si leggono sui dipinti; in particolare, correggeva la versione fornita dal López delle firme del Cavagna (JOES BAPTISTA CAVAGNA ROMANUS PICTOR ARCHITECTUS NEAPOLI FACIEBAT ANNO DNI MDXCI) e del Cobergher (WENSEL COBERGHER F. 1592).

⁵¹⁹ M. J. Zaparaín Yáñez, *El Monasterio de Santa María de la Vid*, cit., p. 28.

⁵²⁰ J. Martí y Monsó, *Estudios Historico-Artísticos*, cit., p. 317.

⁵²¹ *Ibidem*.

⁵²² Ad esempio il dipinto dell'Imparato è ritenuto opera della scuola romana da N. Acero y Abad, *Dos cuadros de la insigne iglesia parroquial y colegiata de Santa María de la Redonda de Logroño y Santa María de la Vid*, Logroño 1901, pp. 349-350.

⁵²³ F. Rojo, *Monasterio de Santa María de la Vid. Historia y arte*, Burgos 1966, p. 21. Il dipinto, a differenza degli altri, è privo di qualsiasi iscrizione.

⁵²⁴ *Ibidem*.

⁵²⁵ P. Redondo y L. Ollero, *La Iglesia del Monasterio de La Vid*, in «Cor Unum», 195-196, 1979, pp. 56-57. Più di recente invece Maria José Zaparaín Yáñez ha pubblicato un documento notarile del 23 aprile 1719 riguardante la doratura del *retablo*, eseguita da maestro José de la Serna. In tale occasione le modanature e le sculture furono dorati mentre i fondi lisci furono policromati in bianco, imitando in tal modo l'effetto decorativo della conca absidale simile a una conchiglia, effetto che ancora si conserva (M. J. Zaparaín Yáñez, *El Monasterio de Santa María de la Vid*, cit., p. 67).

⁵²⁶ G. Sobotka, ad vocem *Cavagna Giovan Battista*, in U. Thieme, F. Becker, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler*, VI, Leipzig 1912, p. 211; G. Ceci, ad vocem *Imparato Girolamo*, cit., XVII, 1924, pp. 581-582. I due autori citano il testo del Martí y Monsó.

⁵²⁷ A. E. Pérez Sánchez, *Pittura italiana del siglo XVII en España*, Madrid 1965, pp. 231, 448. Dello stesso autore vedi anche *La pittura napolitana del Seicento y España*, in *Pittura Napolitana de Caravaggio a Giordano*, catalogo della mostra (Madrid 1985), Madrid 1985, p. 47.

⁵²⁸ G. Previtali, *La pittura napoletana dalla venuta di Vasari*, cit., p. 876; Idem, *La pittura del Cinquecento a Napoli*, cit., pp. 110-111. Lo studioso si occupò nuovamente del *retablo* spagnolo in *Fiamminghi a Napoli alla fine del Cinquecento: Cornelis Smet, Pietro Torres, Wenzel Cobergher*, in *Relations artistiques entre les Pays-Bas et l'Italie à la Renaissance. Études dédiées à Suzanne Sulzberger*, Bruxelles-Rome 1980, pp. 215-216. Sul polittico di La Vid si veda anche P. Leone de Castris, *Pittura del Cinquecento a Napoli*, cit., pp. 92, 104, 112, 141, 148, 171, 250, 257, 262, 280.

Bambino, ritenuta dagli studiosi iberici opera databile tra la fine del Duecento e gli inizi del Trecento.⁵²⁹ Non è certo raro trovare in Castiglia *retabli* cinquecenteschi contrassegnati da dipinti disposti intorno ad un'immagine sacra più antica: un precedente locale è, ad esempio, il polittico dell'altare maggiore della cattedrale di Burgos.⁵³⁰ La finalità principale di tali prodotti, piuttosto diffusi anche nel meridione d'Italia, rispondeva, come è ben noto, soprattutto negli anni della Controriforma, all'intento di esaltare agli occhi dei devoti mediante preziosi involucri l'importanza di vetusti simulacri, ritenuti espressione della religiosità di un'epoca gloriosa della Chiesa, oltre che oggetto di straordinaria venerazione.⁵³¹ Risulta indicativo, a tal proposito, rilevare che durante la seconda metà del Cinquecento l'abbazia di La Vid accrebbe fortemente il suo carattere di centro di devozione mariana, divenendo meta di numerosi pellegrinaggi. Ai fedeli che si recavano in visita al santuario nei giorni di festività della Vergine veniva concessa un'indulgenza plenaria; inoltre don Juan de Zúñiga, nel 1594, ottenne da papa Clemente VIII un particolare privilegio: gli abati di La Vid potevano celebrare nella chiesa del monastero rivestiti delle insegne pontificali e impartire la benedizione ai fedeli con la stessa dignità dei vescovi.⁵³²

L'iconografia del *retablo*, incentrata sui misteri gaudiosi del Rosario, tende ad evidenziare il valore dell'incarnazione di Cristo e della maternità divina di Maria: il racconto inizia con l'Annunciazione santafediana a sinistra della scultura medievale, continua nell'ordine superiore con la *Visita della Madonna a sant'Elisabetta*, la *Natività*, la *Presentazione di Gesù al Tempio* e si conclude con la *Disputa di Gesù fra i dottori* nel registro inferiore.

L'insieme delle tele appare piuttosto eterogeneo sul piano della qualità e degli orientamenti culturali caratterizzanti la pittura napoletana di fine secolo; se infatti il dipinto del Santafede - vero "campione" della pittura controriformata partenopea - e le severe composizioni del Cobergher e del Cavagna attestano la netta prevalenza dell'indirizzo più accentuatamente devozionale, la tela dell'Imparato esprime invece il filone più affine al tardo manierismo estroso dell'Hendricksz e del Curia; di considerevole interesse è poi la presenza della copia da un capolavoro di Federico Barocci, la *Visitazione* custodita nella Cappella Pozzomiglio (1583-86) della chiesa di Santa Maria della Vallicella a Roma,⁵³³ spettante al presunto Domenico Nicenio. Il Previtali sottolineò come la committenza, non potendo avere un originale di Federico Barocci, volle "comunque un segno della sua presenza", provando così l'"importanza di caposcuola che, anche a livello ufficiale, si attribuiva all'artista di Urbino" nella capitale del Viceregno.⁵³⁴ La copia pittorica di La Vid, quasi certamente prodotta come tutte le altre tele a Napoli fra il 1591 e il 1592 e, con molta probabilità ricavata dalla stampa del Van Veen (1588), è senz'altro una delle

⁵²⁹ J. M. Azcárate, *Arte gótico en España*, Madrid 1996, p. 188. Uno studio molto dettagliato sulla statua è condotto da M. J. Martínez Martínez, *La escultura monumental burgalesa y la Virgen de la Vid*, in «Religión y Cultura», 224, 2003, pp. 93-128.

⁵³⁰ Nella cattedrale burgalesa la statua in argento della *Madonna col Bambino*, realizzata da Cristóbal de Valladolid nel 1464, è inserita in un *retablo* eseguito fra il 1582 e il 1586 dai fratelli Rodrigo e Martín de la Haya, cfr. V. Lompérez y Romea, *The Cathedral of Burgos*, Barcellona s. d., p. 18 e tav. 19.

⁵³¹ Sull'uso di creare tali contesti in epoca controriformata, relativamente all'Italia e a Napoli, cfr. G. Previtali, *La fortuna dei primitivi*, in particolare alle pp. 28-34; B. Agosti, *Collezionismo e archeologia cristiana nel Seicento. Federico Borromeo e il Medioevo artistico tra Roma e Milano*, Milano 1996, passim; R. Naldi, *Culto di Sant'Anna ed icone miracolose a Napoli nel primo Cinquecento: una cornice per l'epigramma In picturam di Iacopo Sannazaro*, in «Napoli Nobilissima», V s., II, 2001, pp. 15-30.

⁵³² *Indice de los documentos procedentes de los monasterios y conventos suprimidos que se conservan en el Archivo de la Real Academia de la historia. Publicado de orden de la misma, Sección primera, Castilla y Leon*, Madrid 1861, I, pp. 121-122, doc. n. 109, 20 giugno 1594; M. J. Zaparaín Yáñez, *El Monasterio de Santa María de la Vid*, cit., pp. 42-43.

⁵³³ Sul dipinto vedi H. Olsen, *Federico Barocci*, Copenaghen 1962, pp. 116-124; A. Emiliani, *Mostra di Federico Barocci (Urbino 1535-1612)*, catalogo della mostra (Bologna 1975), Bologna 1975, pp. 142-149; Idem, *Federico Barocci (Urbino 1535-1612)*, Bologna 1985, II, pp. 217-229; N. Turner, *Federico Barocci*, ed. cons. Paris 2000, pp. 102-107, con ulteriore bibliografia.

⁵³⁴ G. Previtali, *La pittura napoletana dalla venuta di Vasari*, cit., p. 877; Idem, *La pittura del Cinquecento a Napoli*, cit., p. 111.

più antiche repliche conosciute del dipinto romano, divulgato da diversi incisori.⁵³⁵ La richiesta di una riproduzione della *Visitazione* del Barocci venne indubbiamente dal viceré il quale, più che delle peculiarità artistiche, dovette preoccuparsi di impreziosire il *retablo* della cappella di famiglia con una copia da un modello di chiara fama, divenuto celebre assai presto: è noto infatti che la pala della Cappella Pozzomiglio mandava in estasi San Filippo Neri.⁵³⁶

L'esistenza in Castiglia di un dipinto con tali caratteristiche rappresenta senza alcun dubbio un'attestazione di notevole portata sulla fortuna extraitaliana delle invenzioni baroccesche. Tra la fine del Cinquecento e gli inizi del secolo successivo si ebbe una diffusione straordinaria delle repliche da opere di Federico Barocci. Quasi certamente la scelta dello Zúñiga fu condizionata dagli oratoriani partenopei, e forse dal futuro cardinale Francesco Maria Tarugi, "primo figlio di san Filippo Neri e primo padre della Congregazione di Napoli", al quale il Conte di Miranda era molto legato.⁵³⁷ Ecco quanto scrisse il Marciano, ad un secolo di distanza, a proposito dell'avvio della grandiosa fabbrica della chiesa oratoriana: "A 15 di agosto del 1592 si pose con molta solennità la prima pietra, nella qual celebre funtione, sicome riferisce in un suo manoscritto il padre Antonio Talpa, volle intervenire il Conte di Miranda viceré all'hora del Regno di Napoli, insieme colla viceregina sua moglie, per la stima che haveano de' padri e particolarmente del Tarugi, et in segno dell'affetto et amore che loro portavano, mandarono per quella solenne mattina dal Regio Palazzo il pranzo, e per ajuto della nuova fabrica seicento scudi di elemosina".⁵³⁸

La fortuna delle invenzioni di Federico Barocci in Italia meridionale è attestata da numerose derivazioni: appaiono significativi il caso di Donato Piperno, che copiò fedelmente la *Deposizione* della Cattedrale di Perugia per la chiesa di Sant'Agostino a Benevento,⁵³⁹ quello del "non disprezzabile" Pietro Antonio Ferro che riprodusse negli affreschi delle chiese di Santa Chiara (1611) e del Carmine (1612) a Tricarico, in Lucania, la *Visitazione* Pozzomiglio, l'*Annunciazione* ora nella Pinacoteca Vaticana, il *Trasporto di Cristo al sepolcro* di Senigallia e il *Riposo durante la fuga in Egitto*,⁵⁴⁰ e infine quello siciliano di Antonino Biondo autore di una personale interpretazione del *Perdono d'Assisi* a Santa Lucia del Mela.⁵⁴¹ La ragione principale della vasta circolazione delle

⁵³⁵ La prova dell'adesione alla stampa è data da alcuni dettagli assenti nel dipinto di Barocci e introdotti dal Van Veen, come ad esempio la presenza dell'edificio sullo sfondo a sinistra, posto subito dopo la balaustra dell'architettura in cui è ambientata la scena. Sull'incisione del Van Veen (1588) e quelle successive dello stesso autore del 1589 e del 1594 e del Thomassin (1594) cfr. A. Emiliani, *Mostra di Federico Barocci*, cit., p. 45; Idem, *Federico Barocci*, cit., p. 219; Idem, *Federico Barocci, tecnica e sentimento. Storie di allievi, copisti, ammiratori*, in *Nel segno di Barocci. Allievi e seguaci tra Marche, Umbria, Siena*, a cura di A. M. Ambrosini Massari e M. Cellini, Roma 2005, p. 15. Su altre repliche dal Barocci in Spagna cfr. A. E. Perez Sanchez, *Pittura italiana del siglo XVII*, p. 231.

⁵³⁶ A. Emiliani, *Federico Barocci*, cit., pp. 225-226, con bibliografia; P. Tosini, *Santa Maria in Vallicella (della Visitazione). Federico Barocci*, in *Roma di Sisto V. Le arti e la cultura*, a cura di L. Madonna, Roma 1993, p. 249. Sul legame tra il Barocci e gli oratoriani cfr. D. Ferrara, *Artisti e committenze alla chiesa Nuova*, in *La regola e la fama. San Filippo Neri e l'arte*, catalogo della mostra (Roma 1995), Milano 1995, pp. 110-111; e nello stesso catalogo C. Barbieri, "Invisibilia per visibilia": S. Filippo Neri, le immagini e la contemplazione, in particolare a p. 66.

⁵³⁷ G. Marciano, *Memorie storiche della Congregazione dell'Oratorio nelle quali si dà ragguaglio della fondatione di ciascheduna delle Congregazioni fin'hora erette e de' Soggetti più cospicui che in esse hanno fiorito*, Napoli 1693, I, p. 238.

⁵³⁸ Ivi, pp. 239-240.

⁵³⁹ P. Leone de Castris, *Pittura del Cinquecento a Napoli*, cit., p. 141.

⁵⁴⁰ *Arte in Basilicata. Rinvenimenti e restauri*, catalogo della mostra a cura di A. Grelle Iusco, (Matera 1981), Roma 1981, p. 121; P. Leone de Castris, *Pittura del Cinquecento a Napoli. 1573-1606*, cit., p. 141; N. Barbone Pugliese, *Pietro Antonio Ferro: cultura figurativa tridentina fra centro e periferia*, in «Napoli Nobilissima», XXXV (n. s.), 1996, pp. 175-183.

⁵⁴¹ Da chiese messinesi provengono le due derivazioni dalla *Visitazione* Pozzomiglio, attribuite ad Alessandro Fei, oggi nel Museo Regionale della città. Per questi esempi cfr. T. Pugliatti, *Pittura del Cinquecento in Sicilia. La Sicilia orientale*, Napoli 1993, pp. 268, 270, 279, 297, 339. Su Antonino Biondo vedi C. Vargas, ad vocem *Biondo Antonio*, in *La pittura in Italia. Il Cinquecento*, cit., II, p. 648. Per altre repliche dal Barocci in area meridionale cfr. P. Leone de Castris, *Pittura del Cinquecento a Napoli*, cit., p. 141.

composizioni del Barocchi, certo favorita dal *medium* delle stampe, è da ricercare quasi certamente nel loro alto potenziale religioso. Temi iconografici assai comuni venivano tradotti in un linguaggio accattivante, privo di complicazioni contenutistiche, in cui risultavano riflesse le istanze di chiarezza didascalica richieste dalla Chiesa della Controriforma. In un'epoca in cui il controllo da parte delle autorità religiose sulla definizione delle immagini sacre fu fortemente accentuato,⁵⁴² la propagazione delle copie parrebbe motivata dalla necessità dei committenti di affidarsi ad esempi pittorici collaudati dalla tradizione. La realizzazione a Napoli di repliche dal maestro urbinato costituisce un fattore rilevante per la comprensione degli indirizzi artistici locali, come osservato dal Previtali.⁵⁴³ Dopo i prelievi parziali effettuati dalle stampe incise dallo stesso Barocchi da parte di Girolamo Imparato, di Teodoro d'Errico, di Mijntens e, intorno al 1590, anche da Francesco Curia,⁵⁴⁴ nella capitale del Viceregno si originò, come vedremo, un indirizzo pittorico barocco sviluppato essenzialmente attraverso mediazioni, in particolare dai contatti con pittori che dal linguaggio dell'artista marchigiano traevano ispirazione. Tra le derivazioni più significative da invenzioni del Barocchi in ambito napoletano va segnalata la ripresa del Cristo del *Perdono di Assisi* [fig. 88] nella *Trasfigurazione* collocata sull'altare maggiore della chiesa dell'Eremo dei Camaldoli [fig. 89], una tavola "affascinante" - ampliata grossolanamente nel corso del Seicento - che potrebbe a mio avviso appartenere al primo periodo napoletano (1600 ca.) di Ippolito Borghese.⁵⁴⁵ La figura del Cristo ricompare, con le medesime caratteristiche, nell'*Ascensione* dipinta dal pittore umbro per la chiesa della Trinità presso Piano di Sorrento [fig. 90].⁵⁴⁶

In assenza di testimonianze documentarie non è semplice stabilire la genesi dell'impresa pittorica di La Vid; tuttavia è ragionevole pensare che don Juan de Zúñiga si fosse rivolto al pittore locale maggiormente accreditato in quegli anni, ossia Fabrizio Santafede. Questi dovette coinvolgere gli altri maestri, innanzitutto il collega Girolamo Imparato, a lui ripetutamente associato in diversi contesti cittadini.⁵⁴⁷ Il fenomeno delle richieste di lavori così impegnativi da parte di un viceré non era certo nuovo: ben nota è la commissione intorno al 1522 a Giovanni da Nola del sepolcro

⁵⁴² Il fenomeno riguarda senz'altro, ma più limitatamente, alcune composizioni del senese Marco Pino, replicate numerose volte per le chiese dell'Italia meridionale. Anche in questo caso si tratta con tutta evidenza di modelli assai conosciuti, divulgati attraverso le stampe. Sulle repliche da Marco Pino cfr. il paragrafo 3 del III capitolo. Per il complesso problema delle relazioni tra arti figurative e Controriforma e sul rigoroso clima instauratosi nel corso degli ultimi decenni del XVI secolo vedi M. Cali, *Arte e Controriforma*, in *La Storia*, a cura di N. Tranfaglia e M. Firpo, IV, *L'età moderna*, II, *La vita religiosa e la cultura*, Torino 1986, pp. 283-314, con riferimenti alla ricchissima bibliografia.

⁵⁴³ G. Previtali, *La pittura napoletana dalla venuta di Vasari*, cit., p. 877; Idem, *La pittura del Cinquecento a Napoli*, cit., p. 111.

⁵⁴⁴ Sul rapporto fra l'Hendricksz e le incisioni del Barocchi si vedano G. Previtali, *Teodoro d'Errico e la 'Questione meridionale'*, cit., p. 20 e ss.; C. Vargas, *Teodoro d'Errico*, cit., pp. 83, 86. Per i prelievi effettuati da Curia cfr. N. Barbone Pugliese, *Contributo alla pittura napoletana del Seicento in Basilicata*, in «Napoli Nobilissima», XXII (n. s.), 1983, pp. 85-86; I. di Majo, *Francesco Curia*, cit., pp. 51, 70.

⁵⁴⁵ È ritenuta di un pittore "barocco" vicino all'Imparato da P. Leone de Castris, *Pittura del Cinquecento a Napoli. 1573-1606*, cit., p. 178 nota 89.

⁵⁴⁶ Su questo dipinto vedi F. Ferrante, *Ricerche su Ippolito Borghese*, in «Prospettiva», 40, 1985, pp. 30, 36 nota 67; P. Leone de Castris, *Pittura del Cinquecento a Napoli. 1573-1606*, cit., pp. 286, 316 nota 18. In aggiunta, si osservino le strette somiglianze fra i santi accasciati in basso nella *Trasfigurazione* dei Camaldoli e le analoghe teste degli apostoli dell'*Assunta* esposta nella Cappella del Monte di Pietà di Napoli (1603) e, ancora, con le figure dei dolenti del *Compianto* della collezione Malatita di Portici (Neg. N. 34054, Soprintendenza al Polo Museale di Napoli), accostato all'Imparato dal Previtali (*La pittura napoletana dalla venuta di Vasari*, cit., p. 904 nota 48; Idem, *La pittura del Cinquecento*, cit., p. 132 nota 12) e che invece ritengo vada restituito al pittore di Sigillo (Pg). Cfr. il n. 42 del *Repertorio delle opere espunte, di bottega e alterate dai rifacimenti*. Al registro di Borghese aggiungo i seguenti documenti: 24 aprile 1598: "A Giovan Francesco Macziotta ducati tre tari uno e per lui a Hipolito Borghese disse se li pagano per ordine del ingegniero Giovan Battista Cavagna per saldo di quattro giornate che have recato per servizio del Principe di Conca in andare stare et tornare da Cayazzo cioè dalli 18 per tutti li 21 del presente (Mari, 130); 9 gennaio 1603: "A Giovan Angelo Barrile ducati sei contanti et per lui a Giovan Battista Cavagna et per lui al signor Hypolito Borghese disse sono per altri tanti" (Turbolo e Caputo, 148).

⁵⁴⁷ Sul rapporto assai stretto fra i due artisti vedi il V capitolo.

del viceré don Ramon de Cardona, ora custodito nella chiesa parrocchiale di Bellpuig in Catalogna.⁵⁴⁸ I rapporti artistici tra Napoli e la Spagna si intensificarono sul finire del secolo, quando soprattutto il Santafede dovette godere del favore della nobiltà iberica.⁵⁴⁹

Nella *Disputa di Gesù al tempio* [figg. 81-82] si percepisce - in modo più netto rispetto alla tavola di Massalubrense - l'avvenuta mutazione dello stile di Girolamo Imperato. Colpiscono, rispetto alla fase precedente, il tono eccentrico e l'arditezza compositiva spiccatamente manieristica, suggeriti dall'adozione della prospettiva inerpicata e dal carattere espressivo, quasi spiritato, delle figure. I dottori del tempio, indagati con una perspicuità ottica in cui riemerge l'antica componente fiamminga della sua arte, vestono ampi roboni di consistenza lamellare. L'improbabile torsione del personaggio in primo piano a destra gareggia con le pose altrettanto spericolate adoperate sul finire degli anni ottanta dal giovane Francesco Curia; penso ad esempio agli incredibili avvistamenti di alcuni personaggi nella cona della confraternita del Cordone in San Lorenzo Maggiore di Napoli, o ai santi che fiancheggiano la *Madonna col Bambino* della cappella Tocco in Santa Caterina a Formello.⁵⁵⁰ La tela imparatesca lascia affiorare ricordi di varia origine: gli elementi architettonici sullo sfondo rammentano la *Circoncisione* del Gesù Vecchio di Marco Pino [fig. 40]; a un pensiero di ascendenza raffaellesca rimanda la figura del san Giuseppe rappresentato con la Vergine sullo sfondo; mentre il cagnolino accovacciato sotto lo sgabello in basso a sinistra è un motivo di origine veneta largamente diffuso in ambito romano. Sorprende l'uso di una gamma cromatica fatta di tonalità intensissime, ottenuta mediante una stesura pittorica assai studiata, che sortisce splendidi effetti di cangiantismo.

L'artista appare sintonizzato con le più brillanti sperimentazioni avviate sin dalla metà degli anni ottanta nella Roma di papa Sisto V (1585-90), laddove, a voler parafrasare il Briganti, grazie alla feconda influenza esercitata dal Barocci si manifestò l'"ultima nobilissima vampata del manierismo" romano⁵⁵¹ attraverso pittori di grande talento come Andrea Lilio, Ferrau Fenzoni, Ventura Salimbeni e Giovanni Baglione.⁵⁵² Da questo contesto l'Imperato poté assumere la

⁵⁴⁸ F. Abbate, *La scultura napoletana del Cinquecento*, Roma 1992, pp. 237-242; J. Yeguas Gassó, *Giovanni da Nola e la tomba del Viceré Ramon de Cardona. Il trasferimento da Napoli a Bellpuig e i legami con la scultura in Catalogna*, in «Napoli Nobilissima», V s., VI, 2005, pp. 3-10.

⁵⁴⁹ Lo dimostrano i diversi dipinti di collezione privata tuttora presenti in Spagna. Cfr. A. E. Pérez Sánchez, *Pittura italiana del siglo XVII*, cit., p. 448; Idem, *La pittura napoletana del Seicento*, cit., pp. 46-48, 296-297.

⁵⁵⁰ Per queste opere cfr. I. di Majo, *Francesco Curia*, cit., pp. 49-52, 57-64.

⁵⁵¹ G. Briganti, *La maniera italiana*, cit., p. 58.

⁵⁵² Per gli artisti citati e sulla pittura romana del periodo sistino cfr. in sintesi: G. Baglione, *Le vite de' pittori scultori et architetti. Dal Pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fino a' tempi di Papa Urbano Ottavo nel 1642*, Roma 1642, ed. cons. ristampa anastatica commentata a cura di J. Hess e H. Röttgen, Roma 1995; H. Voss, *Die Malerei*, cit., pp. 297-327; R. Longhi, *Giovanni Baglione*, in *Enciclopedia Italiana*, V, 1930, ed. cons. in *Opere complete, 'Me pinxit' e quesiti caravaggeschi, 1928-1934*, Firenze 1968, IV, pp. 145-153; C. Guglielmi, *Intorno all'opera pittorica di Giovanni Baglione*, in «Bollettino d'Arte», XXXIX, IV, 1954, pp. 311-326; F. Zeri, *Pittura e controriforma*, cit., pp. 70-76; G. Scavizzi, *Note sull'attività romana del Lilio e del Salimbeni*, in «Bollettino d'Arte», XLIV, I, 1959, pp. 33-40; Idem, *Su Ventura Salimbeni*, in «Commentari», X, 1959, pp. 115-136; Idem, *Gli affreschi della Scala Santa ed alcune aggiunte per il tardo manierismo romano I*, in «Bollettino d'Arte», XLV, I-II, 1960, pp. 111-122; Idem, *Gli affreschi della Scala Santa II*, in «Bollettino d'Arte», XLIV, IV, 1960, pp. 325-335; Idem, *Sugli inizi del Lilio e su alcuni affreschi del Palazzo Lateranense*, in «Paragone», 137, 1961, pp. 44-48; G. Briganti, *La maniera italiana*, cit., pp. 57-59; G. Scavizzi, *Ferrau Fenzoni as Draughtsman*, in «Master Drawings», 4, 1966, pp. 3-20; S. J. Freedberg, *Painting in Italy 1500-1600*, cit., pp. 735-811; P. A. Rield, *Disegni dei Barocceschi senesi (Francesco Vanni e Ventura Salimbeni)*, catalogo della mostra (Firenze 1976), Firenze 1976; C. Bon, *Precisazioni sulla biografia di Giovanni Baglione*, in «Paragone», 347, 1979, pp. 88-93; C. Strinati, *Quadri romani tra '500 e '600*, cit., passim; Idem, *Roma nell'anno 1600. Studio di pittura*, in «Ricerche di Storia dell'arte», 10, 1980, pp. 15-48; *L'arte a Siena sotto i Medici 1555-1609*, catalogo della mostra (Siena 1980), a cura di F. Sricchia Santoro, Roma 1980; C. Bon, *Una proposta per la cronologia delle opere giovanili di Giovanni Baglione*, in «Paragone», 373, 1981, pp. 17-48; *Andrea Lilli nella pittura delle Marche tra Cinquecento e Seicento*, catalogo della mostra (Ancona 1985), a cura di L. Arcangeli, Roma 1985; L. Barroero, in *Santa Maria Maggiore*, a cura di C. Pietrangeli, Firenze 1988; A. Lo Bianco, in *La pittura del Cinquecento a Roma e nel Lazio*, parte IV, in *La pittura in Italia*, cit., II, pp. 457-463; L. Barroero, in *Il Palazzo Apostolico Lateranense*, a cura di C. Pietrangeli, Firenze 1991, pp. 139-189, 217-286; *Le arti nelle Marche al*

prospettiva alterata, il caratteristico modo di sfaccettare i panneggi - destinato a divenire una sigla riconoscibile del suo linguaggio fino alle prove finali - e la ricerca sul colore che, pur non eguagliando le preziose iridescenze del Barocci, tende a farsi sempre più raffinato. Naturalmente non si trattò, come per tutti i seguaci del grande maestro marchigiano, della comprensione delle potenziali novità insite nella sua pittura quanto, piuttosto, di un'adesione superficiale, limitata alla sola ripresa di aspetti esteriori. A tal proposito giova ricordare che già l'abate Luigi Lanzi aveva collocato Federico Barocci fra gli innovatori del suo tempo, al pari dei Carracci.⁵⁵³

Il confronto della *Disputa* di La Vid [figg. 81-82] con uno dei riquadri della volta della Scala Santa, *La moglie di Pilato intercede per Cristo*, forse eseguito dal Salimbeni [fig. 83],⁵⁵⁴ è a mio avviso sintomatico della familiarità del maestro napoletano con l'ambiente sistino. Lungi dal voler forzare i termini del confronto stabilendo una dipendenza del dipinto imparatesco dall'affresco romano, è possibile tuttavia constatare le affinità di risultati fra le due composizioni, sia nella concezione dello spazio che nella somiglianza tipologica delle figure, soprattutto nei gruppi angolari. L'evoluzione dello stile imparatesco difficilmente potrà essere spiegata senza presupporre uno studio delle grandi imprese condotte nella Roma di papa Felice Peretti: la Cappella del Presepe in Santa Maria Maggiore, la decorazione della Biblioteca Sistina nel Palazzo Apostolico Vaticano, quella del Palazzo Lateranense e soprattutto della Scala Santa. E però il mutamento del linguaggio imparatesco poté essere rafforzato nella nuova direzione dalla presenza a Napoli, agli inizi degli anni novanta, di alcuni maestri provenienti dall'Urbe. Durante il lungo priorato di padre Severo Turboli (1580-97), la Certosa di San Martino fu interessata da lavori di rinnovamento che videro la compresenza di diversi pittori chiamati da Roma:⁵⁵⁵ oltre alla ben nota attività del Cavalier Giuseppe Cesari, impegnato una prima volta tra il 1589 e il 1590 nella volta del coro della chiesa,⁵⁵⁶ va ricordata la partecipazione ai lavori di decorazione dell'edificio di pittori barocceschi dalla maniera assai estrosa, che poterono suggestionare non poco l'artista meridionale; penso in special modo a Giovanni Baglione [figg. 84-86] e ad un artista dalla parlata più aspra, molto vicino al Lilio e al Fenzoni, responsabile dell'affresco raffigurante la *Deposizione di Cristo* [fig. 87], ritrovato al disotto del celebre dipinto di Massimo Stanzione con lo stesso tema, nella controfacciata della chiesa, e creduto da Raffaello Causa opera di Andrea Lilio.⁵⁵⁷ È molto probabile che questi artisti avessero lasciato in Certosa cicli pittorici estesi, distribuiti in diversi ambienti del complesso monastico oltre che sulle pareti della nuova chiesa costruita da Giovan Antonio Dosio. Risulta difficile pensare che il Baglione durante il suo soggiorno biennale a Napoli (1591-1593 ca.) realizzasse soltanto gli affreschi nell'atrio della chiesa, tuttora conservati, raffiguranti scene della fondazione della Certosa partenopea [figg. 84-85].⁵⁵⁸ Le tracce di affreschi

Tempo di Sisto V, catalogo della mostra (Ascoli Piceno 1992), a cura di P. Dal Poggetto, Milano 1992, passim; A. Zuccari, *I pittori di Sisto V*, cit.; *Roma di Sisto V*, cit.; F. Sricchia Santoro, *L'arte del Cinquecento*, cit., pp. 111-112, 249; M. Cali, *La pittura del Cinquecento*, Torino 2000, pp. 226-231; M. Pulino, *Andrea Lilio*, Milano 2003; *Nel segno di Barocci*, cit., passim.

⁵⁵³ L. Lanzi, *Storia pittorica della Italia*, cit., pp. 349-352.

⁵⁵⁴ È questa la proposta avanzata da A. Zuccari, *I pittori di Sisto V*, cit., pp. 136-137. Precedentemente lo Scavizzi aveva riferito questa scena a Giovan Battista Ricci, G. Scavizzi, *Gli affreschi della Scala II*, cit, p. 325; seguito dalla Barroero, in *Il Palazzo Apostolico Lateranense*, cit., p. 142.

⁵⁵⁵ R. Causa, *L'arte nella Certosa di San Martino*, Napoli 1973, pp. 28-40, 95-100 note 47-78; G. Previtali, *La pittura del Cinquecento a Napoli*, cit., pp. 115-116; P. Leone de Castris, *Pittura del Cinquecento a Napoli. 1573-1606*, cit., pp. 179-192.

⁵⁵⁶ H. Voss, *Die Malerei*, cit., p. 363; H. Röttgen, *Il Cavalier d'Arpino*, catalogo della mostra (Roma 1973), Roma 1973, pp. 27-28; P. Leone de Castris, *Pittura del Cinquecento a Napoli. 1573-1606*, cit., pp. 179-192; M. Forcellino, *Il Cavalier d'Arpino. Napoli (1589-1597)*, Milano 1991; H. Röttgen, *Il Cavalier Giuseppe Cesari D'Arpino*, cit., pp. 22-25 e passim.

⁵⁵⁷ R. Causa, *L'arte nella Certosa*, cit., p. 32. L'attribuzione al Lilio dell'affresco staccato, oggi esposto nel Quarto del priore, è accolta, anche se dubbiosamente, da P. Leone de Castris, *Pittura del Cinquecento a Napoli. 1573-1606*, cit., pp. 182, 184; mentre è respinta da L. Arcangeli, in *Andrea Lilli nella pittura delle Marche*, cit., p. 45 e da M. Pulini, *Andrea Lilli*, cit., p. 140, che assegna il dipinto al lombardo Simone Barabino.

⁵⁵⁸ Nel ricordare il suo soggiorno napoletano il pittore-biografo non offre molti elementi, afferma soltanto che "alcune cose operovvi" tralasciando però di menzionare i contesti nei quali fu impegnato. Cfr. G.

della fine Cinquecento menzionate da Raffaello Causa, rinvenute anche al di sotto delle tele coi *Profeti Elia e Mosè* del Ribera nella controfacciata, lasciano ipotizzare che le decorazioni patrocinata dal Turboli dovettero interessare anche la navata dell'edificio sacro e forse alcune cappelle.⁵⁵⁹ Come si è detto, queste presenze poterono solo invigorire una tendenza già in atto negli svolgimenti pittorici dell'artista napoletano. Nel recepire dai pittori romani le stravaganze formali di radice manieristica, l'uso dei panneggi seghettati e dei cangiantismi cromatici, l'Imparato elaborò una personale interpretazione della tendenza baroccesca, giungendo a risultati che sono da annoverare tra i frutti migliori dell'intera pittura meridionale al passaggio tra il Cinque e il Seicento.

Ritornando all'impresa castigliana, vorrei aggiungere un'ultima considerazione. Per carattere e organizzazione l'insieme delle tele spagnole non differisce dai cantieri dei soffitti realizzati a Napoli sin dai primi anni ottanta del XVI secolo; l'unica importante differenza si deve alla realizzazione locale, per ovvie ragioni pratiche ed economiche, dell'incorniciatura lignea da parte di maestro Antonio Lejalde. Tuttavia, rispetto ai cassettonati di San Gregorio Armeno e Donnaromita, che avevano espresso un'unità culturale maggiore - nel senso che più affine risulta l'orientamento dei pittori coinvolti -, il *retablo* di La Vid sembra inaugurare, per la diversità del linguaggio dei vari artefici che vi parteciparono, una tipologia di impresa più simile ai soffitti eseguiti in città tra l'ultimo decennio del Cinquecento e i primi anni del secolo successivo: si pensi ad esempio al soffitto del Carmine dove furono attivi due artisti di cultura radicalmente diversa, Francesco Curia e Giovanni Balducci,⁵⁶⁰ o ancora a quello di Santa Maria la Nova, ritenuto a buon motivo un'"antologia" della pittura napoletana negli anni 1598-1603.⁵⁶¹

La conferma di quanto ipotizzato giunge dalla constatazione che la medesima *équipe* dei pittori di La Vid si ritrovò a distanza di solo un biennio, nel 1594, a dipingere le tele del sesquipedale soffitto della chiesa napoletana dell'Annunziata. Incrociando le testimonianze delle fonti e dei documenti è stato possibile chiarire non pochi aspetti di questo perduto complesso, ormai non più giudicabile perché divampato con l'incendio del 1757. Il soffitto fu menzionato per la prima volta dal D'Engenio, che però riferì anche della partecipazione del Curia, non accertata dai documenti.⁵⁶² Il Celano aggiunse un'importante informazione (non si sa però quanto fondata), scrivendo che la "soffitta" sarebbe stata realizzata sotto la direzione del Lama, a cui la letteratura periegetica attribuiva un'*Annunciazione* posta sulla controfacciata della chiesa, affiancata da due dipinti minori del Santafede.⁵⁶³ Il De Dominicis, l'ultimo in ordine di tempo a descrivere l'opera, riprendendo le spettanze riportate dal D'Engenio descrisse più diffusamente il complesso, contribuendo a creare ulteriori confusioni, superate solo grazie ai documenti rintracciati da Gennaro Toscano.⁵⁶⁴

Nel febbraio del 1594 i governatori dell'Annunziata effettuarono una serie di pagamenti al Cobergher, al Santafede, all'Imparato e al Cavagna per l'esecuzione di "quattro quadri grandi con l'histoire" da "fare per l'intempiatura dell'ecclesia" della Santa Casa. Al pittore fiammingo spettò l'esecuzione del maggiore dei dipinti, l'*Assunzione della Vergine*, posto al centro⁵⁶⁵; all'architetto e

Baglione, *Le vite de' pittori scultori et architetti*, cit., p. 401. Gli affreschi del pronao furono identificati da C. Guglielmi, *Intorno all'opera pittorica di Giovanni Baglione*, cit., p. 312. Si vedano anche C. Bon, *Una proposta per la cronologia*, cit., pp. 31-33, figg. 46-51; P. Leone de Castris, *Pittura del Cinquecento a Napoli. 1573-1606*, cit., pp. 186, figg. a p. 184.

⁵⁵⁹ Lo studioso riferisce tali lacerti a Bernardino Cesari, cfr. R. Causa, *L'arte nella Certosa*, cit., p. 97 nota 60.

⁵⁶⁰ Per il perduto soffitto del Carmine cfr. P. Leone de Castris, *Pittura del Cinquecento a Napoli. 1573-1606*, cit., pp. 107, 138; S. De Mieri, *Aggiunte a Francesco Curia*, cit., pp. 175-176.

⁵⁶¹ Su questo complesso rimando al paragrafo 2 del V capitolo.

⁵⁶² C. D'Engenio, *Napoli Sacra*, cit., p. 399.

⁵⁶³ C. Celano, *Notizie del Bello dell'antico*, cit., II, p. 946. La data del 1564 riferita dall'autore, ripresa anche dal De Dominicis, è a mio avviso un refuso e va corretta in 1594. Si veda anche G. D'Addosio, *Origine vicende storiche e progressi della Real S. Casa dell'Annunziata di Napoli*, Napoli 1883, p. 64.

⁵⁶⁴ B. De Dominicis, *Vite de' pittori*, cit., pp. 814-815, 850-851; G. Toscano, *La bottega di Benvenuto Tortelli e l'arte del legno a Napoli nella seconda metà del Cinquecento*, cit., pp. 266-268.

⁵⁶⁵ Bernardo De Dominicis erroneamente ritenne l'*Assunta* opera dell'Imparato: "non è di tal bontà quella che si vede esposta nella soffitta della Santissima Nunziata, ove è dipinta l'Assunzione della Beata Vergine al Cielo, ed ha gli apostoli intorno al di lei sepolcro, che per avervi dipinto alcuni di essi sbattimentati, che

pittore romano fu affidata la *Natività*, mentre lo *Sposalizio della Madonna* e la *Presentazione della Vergine al tempio* andarono rispettivamente al Santafede e all'Imparato. Inoltre, sappiamo che alla decorazione del soffitto parteciparono Aert Mijntens, Giovanni Inyers (Snyers), Giulio dell'Oca, Giovan Vincenzo Forli, Giovann'Angelo D'Amato e Curzio di Giorgio. Ad ognuno di essi vennero assegnati quattro scomparti minori raffiguranti "doi angioli che tengono in mano uno epiteto della Madonna Santissima", con l'unica eccezione del Mijntens incaricato di realizzare i quattro Evangelisti. Le parti eseguite da questi pittori furono affidate alla sorveglianza dei maestri principali: Aert Mijntens e Jan Inyers (Snyers) dipinsero a "soddisfazione" del Cobergher, Giulio dell'Oca e il Forli lavorarono sotto il controllo del Santafede, Curzio di Giorgio fu esaminato dal Cavagna e infine il D'Amato fu sottoposto al giudizio del collega Girolamo Imperato.⁵⁶⁶

prendon l'ombra delle nubi di sopra, e troppo ricercandoli per migliorarli, perdono quella grandezza che si richiede nell'opere che hanno assai distanza dall'occhio. Migliore è però il quadro che nella medesima soffitta si vede, ove è espressa la Presentazione al Tempio della Santissima Verginella Maria, che ha in sé buona idea nel componimento, miglior disegno, e ben inteso di chiaroscuro; onde per quest'opera merita Girolamo la sua lode, se quella descritta dell'Assunta non incontra tutto il piacimento degl'intendenti" (B. De Dominicis, *Vite de' pittori*, cit., pp. 850-851). Riguardano Wenzel Cobergher i seguenti documenti inediti: 20 ottobre 1588: "A Tiberio del Pezzo ducati settanta et per lui al magnifico Vincenzo Gobergen fiamengo dissero sono per uno quatro grande per servitio della Sapientia et due retratti che li have lavorati" (ASN, BA, Olgiatti, 94); 25 novembre 1588: "Al signor vescovo di Ariano ducati quindici e per lui a mastro Vincenso fiamingo sono per la pittura del frontispicio et altri dui angeletti... della soa capella di Piedegrotta e per lui al signor Valerio di Gregorio a compimento de ducati 20 che l'altri ducati 5 li ha receputi contanti per compimento del intrate de una casa tene locata da detto Valerio" (Grimaldi, 97); 23 febbraio 1591: "A Giovan Battista Rota ducati cinque e per lui al magnifico Vincenzo Cobeger pittore, disse per una pittura che l'ha fatta e per esso al suo creato Tomaso de Rosa, che serveno per casa sua" (Citarella e Rinaldo, 106); 13 gennaio 1595: "Al magnifico Giovan Antonio Turboli ducati trentanove e mezzo e per lui a Geronimo Coscina disse sono per una di cambio di Agostino Turbolo... da Ottavio Camareno cassero di Santa Crestina disse in conto dello quatro di Santa Maria delli Angeli di detto loco e per lui a Vincenzo Golbeger disse sono in conto di una cona che la da fare della Concezione della Madona conforme al disegno che tiene il signore duca di Seminara alta palmi 12 e largha palmi otto in tela che serve per...della città di Santa Crestina apprezzando detta cona come serra fenita" (Gentile, 117); 16 gennaio 1595: "Al magnifico Vincenzo Corberger ducati diece e per lui a Simone Tramontano disse sono a bon conto d'una cona con suo ornamento che fa per lui de legname che ha da stare a secondo per un'altra polisa sua pagato per il nostro banco il mese di novembre" (Gentile, 117); 18 gennaio 1595: "Al magnifico Vincenzo Corbergher ducati ducento venti e per lui ad Antonio Avutobel disse per altritanti" (Gentile, 117); 20 marzo 1595: "Al nostro Stefano Gentile ducati dudeci e per lui a Vincenzo Cuberger disse per il prezzo de uno quatro vendutoli e consignatoli e per lui a Thomase de Rosa suo criato che serveno per casa sua" (Gentile, 117).

⁵⁶⁶ G. Toscano, *La bottega di Benvenuto Tortelli*, cit., pp. 266-268. Sul soffitto si veda anche C. Restaino, *Giovan Vincenzo Forli, 'pittore di prima classe nei suoi tempi'*, cit., pp. 34-35, 48 note 18-24; P. Leone de Castris, *Pittura del Cinquecento a Napoli. 1573-1606*, cit., 88, 92, 247, 323; C. Vargas, *Cornelis Smet*, cit., pp. 636-637. A proposito del Cavagna segnalo alcune polizze inedite: 25 ottobre 1589: "Al Principe de Conca ducati due et per lui al magnifico Giovan Battista Cavagna dissero sono in conto della pittura che fa accomodare nelli dui camerini della casa sua" (ASN, BA, Olgiatto, 174); 31 luglio 1592: "A Giovan Antonio de Iulio ducati 65 e per lui a Giovan Battista Cavaneo disse sono a compimento de ducati 72 atteso li altri ducati 7 ce li ha fatti boni per lo prezzo di tanti legnami ha ricevuto da esso per suo servizio e celli paga per lo pesone de uno magazzino tiene locato da esso" (Olgiatto, 177); 17 aprile 1598: "A Giovan Francesco Macziotta ducati diece e per lui a Giovan Battista Cavagna ingegniero disse se li pagano in conto delle sue giornate... in Cayazzo per dove partirà hoggi chiamato dal Principe di Conca" (Mari, 130); 19 aprile 1603: riceve 50 ducati da Dosio Palmerio "in conto della fabrica fa fare alla massaria di Piedegrotta del Duca de Vietri e per esso a Cosimo Cavagna suo figlio" (Spinola e Lomellino, 144); altri pagamenti, rispettivamente di 46 e 29 ducati, per la medesima fabbrica sono registrati il 9 maggio e il 21 giugno del 1603 (Spinola e Lomellino, 145). Ai documenti già conosciuti sul Forli aggiungo i seguenti pagamenti: 8 ottobre 1588: "A Cesare Piscicello ducati cinquanta et per lui a Nufrio de Forli et Giovan Vincenzo suo figlio dissero amorevolmente selli prestano a l'uno et l'altro per tutto lo presente mese de ottobre" (ASN, BA, Olgiatti, 94); 20 ottobre 1588: "A Cesare Piscicello ducati dudici et per lui a Nufrio et Giovan Vincenzo de Forli patre et figlio dissero ad complimento de ducati 132 in conto della cona del Sasso" (Olgiatti, 94); 19 ottobre 1595: "Ad Adriana Milana ducati dece contanti et per lei a Giovan Vincenzo Forli pittore et le paga come a procuratrice del Padre Giacomo Milano suo nepote et disse a compimento de ducati 20 in parte de ducati 40 dello integro

Giovann'Angelo D'Amato, dopo un'intensa attività svolta nel corso del nono decennio per località della costiera amalfitana,⁵⁶⁷ appare documentato a Napoli a partire dal 1589 ca. a stretto contatto con l'Imparato.⁵⁶⁸ Certo è che il figlio Giovann'Antonio d'Amato, pittore assai celebrato dalle fonti, dovette educarsi nella bottega di Girolamo proprio in questi anni. Ma sul problema ritorneremo.

3. IL POLITTICO DI SANT'ANNA NELLA CHIESA DEL CARMINE DI CAGLIARI (1593)

A questo momento di propagazione europea della pittura napoletana risale il polittico firmato e datato da Girolamo Imperato (HIERONIMUS IM/PERATUS NEAPO/LITANUS FACIEBAT/1593)⁵⁶⁹ custodito nella chiesa del Carmine di Cagliari [figg. 91, 91 bis]. La scomparsa degli stemmi apposti alla base della notevole cornice lignea non consente di precisare la committenza del complesso, fortunatamente scampato alle distruzioni belliche che nel 1943 danneggiarono gravemente l'edificio sacro, in seguito ricostruito. La prima menzione dell'opera risale solo al 1861, quando Giovanni Spano ebbe modo di osservarla in una cappella dell'unica navata della chiesa; ecco la particolareggiata e lusinghiera descrizione riportata nella sua *Guida della città e dintorni di Cagliari*: "Ma i preziosi dipinti che figurano in questa chiesa sono quelli della cappella seguente, prima a man sinistra, dedicata a Sant'Anna. Chi non vi scorgesse un'epigrafe sotto l'ultimo spartimento a destra Hieronimus Imperatus Neapolitanus faciebat 1594, scambierebbe questa impareggiabile tavola con una dei migliori caposcuola italiani, e l'avrebbe annoverata fra le opere di Rafaele, e di Tiziano. Se il Lanzi avesse potuto vedere questo dipinto, quali elogi non avrebbe compartito ad un sì grande artista! La principal figura è sant'Anna, in fondo dorato, come lo sono le altre in varii scompartimenti. Essa sta in piedi, alle spalle di Nostra Donna che tiene il divino Infante che dolcemente la carezza. Purissimo si è il contorno vivo e delicato il colorito: le carni hanno una finitezza tale da che sembrano miniate. Le lacche sono così vive in tutte le figure che sembrano come se fossero al momento impastate. Nello spartimento principale hanno messo una vetriata, e l'avrebbero meritata anche gli altri. I due laterali di sopra rappresentano sant'Angelo martire e san Francesco, i quali ritengono dell'antico stile. I due inferiori sottoposti sono san Pietro e san Giacomo, a' piedi del quale è l'epigrafe del pittore. Succede indi l'imbasamento con altri sette spartimenti, le cui figure sono assai più finite delle altre, sebbene siano sporcate di cera: specialmente è degna di essere riguardata la Pietà che sta in mezzo, col Cristo in grembo: questo è alquanto sproporzionato nelle estremità, ma è un piccolo neo da non badarsi fra tanti altri pregi che in tutta la tavola sono sparsi. Le figure al lato sinistro sono sant'Antioco, san Rocco ed un altro santo che ha una cassetta di colori in mano (sic!) [in nota spiega correttamente che potrebbe trattarsi di san Cosma]. Quelle del lato destro, sono san

prezzo de un quadro de Nostra Donna con santo Andrea et santo Francesco di Paula et lo haverà da consegnare a detto Giacomo" (Francesco Rosella, 121).

⁵⁶⁷ P. Leone de Castris, *Pittura del Cinquecento a Napoli. 1573-1606*, cit., pp. 149-154.

⁵⁶⁸ Sulla collaborazione fra il D'Amato e l'Imparato nell'*Ultima Cena* di Santa Maria della Sapienza vedi l'ultimo paragrafo del capitolo precedente. Il 2 marzo del 1591 Giovann'Angelo D'Amato e Giovan Marco de Gennaro affittarono a Nicola Fraulo e Pietro Carola una "tabernam magnam cum duabus cortileis discopertis" sita nella "platea Sancti Nicolai" di Napoli (ASN, Notai del Cinquecento, Francesco de Gennaro, scheda 353, protocollo 9/10, ff. 52r-53r).

⁵⁶⁹ La data 1594 riportata da buona parte degli studiosi, a cominciare da Giovanni Spano (vedi nota successiva), è errata perché frutto di un antico rifacimento, documentato da una riproduzione fotografica del 1943 dell'Archivio fotografico della Soprintendenza per i B.A.P.A.S.A.E. di Cagliari e Oristano (Neg. N. 2276). Le fotografie effettuate in occasione del recente restauro (riprodotte in G. Zanzu, *Il restauro della pala di Sant'Anna della chiesa del Carmine di Cagliari*, Cagliari 2004, p. 8) e un controllo diretto da parte dello scrivente, consentono di rettificare la data di esecuzione in 1593.

Giovanni [leggi san Damiano], san Sebastiano ed un santo pontefice. Sopra, nel frontone con cui termina l'altare, evvi il Padre Eterno che sembra di diverso stile".⁵⁷⁰

Un secolo dopo Renata Serra provò ad investigare per la prima volta i possibili risentimenti che il prodotto aveva sortito sulla pittura locale, invero modesti e circoscrivibili ad un interesse assai limitato di Francesco Pinna al momento dell'esecuzione del polittico di Sant'Alberto, conservato nella stessa chiesa carmelitana, e alle derivazioni palmari dagli scomparti imparateschi del registro superiore in due santi, parte di uno smembrato polittico del convento francescano di Oristano, realizzati dal pittore di origine napoletana Bartolomeo Castagnola.⁵⁷¹

Nel corso del XVI secolo quello partenopeo fu uno dei mercati artistici privilegiati dai committenti sardi, specialmente di ambito cagliaritano: ad esempio intorno al 1518 dovette approdare a Villamar (Ca) la *Madonna col Bambino* della bottega di Giovanni Meriliano da Nola, inserita in un *retablo* dipinto da Pietro Cavarò;⁵⁷² a distanza di qualche decennio, entro la metà del Cinquecento, giunse nella chiesa di Sant'Elena a Quartu (Ca) l'*Adorazione dei Magi* della bottega di Giovan Filippo Criscuolo, oggi nella Pinacoteca Nazionale di Cagliari e, ancora, nella seconda metà del secolo, la chiesa cagliaritana di San Francesco a Stampace accolse il grandioso polittico di San Cristoforo eseguito da Decio Tramontano, attualmente esposto anch'esso nel Museo del capoluogo sardo.⁵⁷³ Inoltre, tra gli ultimi anni del Cinquecento e i primi decenni del Seicento, consistente fu la diffusione di sculture lignee napoletane in molte località dell'isola.⁵⁷⁴ La fortuna dei prodotti artistici di provenienza partenopea in Sardegna venne senz'altro agevolata dagli antichi rapporti commerciali esistenti fra le due sponde tirreniche, entrambe soggette al dominio della corona spagnola: è ben noto che napoletani e genovesi commerciavano in loco manufatti, sete e panni fini e vi si rifornivano di grano e di altri generi alimentari primari.⁵⁷⁵ La compagine di mercanti, marinai e artigiani originari di Napoli costituì a Cagliari una vera e propria 'colonia', che ebbe in concessione nel 1602 la chiesa di San Nicola (prossima al convento del Carmine) nel medievale quartiere di Stampace, vicino al porto.⁵⁷⁶ Pur rimanendone ancora oscura la

⁵⁷⁰ G. Spano, *Guida della città e dintorni di Cagliari*, Cagliari 1861, pp. 164-166. Il dipinto imparatesco venne menzionato in seguito dallo stesso autore in G. Spano, *Storia dei pittori sardi e catalogo descrittivo della privata pinacoteca*, Cagliari 1870, pp. 16-17. L'opera risulta citata anche nella *Guida per le città di Cagliari, Oristano ed Iglesias*, Cagliari 1872, p. 106; G. Goddard King, *Sardinian Painting*, I, *The painters of the gold backgrounds*, Filadelfia 1923, p. 174, e tav. XLI. Per l'altra bibliografia cfr. il n. 19 del *Repertorio delle opere autografe*.

⁵⁷¹ R. Serra, *Su taluni aspetti del Manierismo nell'Italia meridionale. Francesco Pinna, pittore cagliaritano della Maniera tarda*, in «Annali delle Facoltà di Lettere Filosofia e Magistero dell'Università di Cagliari», XXX, 1966-1967, pp. 424-426, in cui si parla di un influsso esercitato dall'opera imparatesca anche sull'anonimo autore del *retablo* di Sant'Antonio da Padova nell'ex Cattedrale di Santa Giusta (OR). L'autrice è ritornata sul polittico di Sant'Anna in C. Maltese, R. Serra, *Episodi di una civiltà anticlassica*, in *Sardegna*, Venezia 1969, pp. 326, 334; R. Serra, *Retabli pittorici in Sardegna nel Quattrocento e nel Cinquecento*, Roma 1980, p. 38; Eadem, *Pittura e scultura dal Medioevo all'Ottocento*, in *La Sardegna*, I, Cagliari 1982, p. 90; Eadem, *Pittura e scultura dall'Età Romanica alla fine del '500*, Nuoro 1990, pp. 255-256. Assai circostanziato è lo scritto sul restauro che ha interessato il polittico a cura di G. Zanzu, *Il restauro della pala di Sant'Anna*, cit.

⁵⁷² L. Gaeta, *Sulla formazione di Giovanni da Nola*, cit., pp. 95-96, 103 note 108-109 con bibliografia precedente.

⁵⁷³ La restituzione dei due dipinti alla bottega del Criscuolo e a Decio Tramontano si deve a P. Leone de Castris, *Pittura del Cinquecento a Napoli. 1540-1573*, cit., pp. 44, 81 nota 28, 297, 324 nota 19. Buone riproduzioni dei due dipinti sono in *Pinacoteca Nazionale di Cagliari. Catalogo delle opere*, Cagliari 1988, I, pp. 70, 72-73, 74, 84-85.

⁵⁷⁴ *Estofado de oro. La statuaria lignea nella Sardegna spagnola*, catalogo della mostra (Cagliari-Sassari 2001-2002), Cagliari 2001, *passim*. Ancora alla tradizione della pittura napoletana tardo-cinquecentesca appartengono il *retablo* firmato dall'ischitano Cesare Calise per la chiesa di San Pietro a Villamar, oggi nella parrocchia di San Giovanni Battista della medesima località (R. Serra, *Pittura e scultura dall'età romanica*, cit., pp. 268-269), e la pala di Giovan Bernardo Azzolino in San Giorgio dei Genovesi a Cagliari (A. Saiu Deidda, *Un dipinto di Giovan Bernardino Azzolino a Cagliari*, in «Prospettiva», 73-74, 1994, pp. 166-168), sebbene realizzati entrambi nei primi anni del Seicento.

⁵⁷⁵ F. Manconi, *Un mondo piccolo di un grande impero*, in *La società sarda in Età Spagnola*, cit., p. 15.

⁵⁷⁶ A. Pasolini, *Don Nicolò Pignatelli e la Chiesa dei Napoletani a Cagliari*, in *Interventi sulla «Questione meridionale»*, a cura di F. Abbate, Roma 2005, pp. 229-235.

commissione è all'interno di queste dense relazioni storiche che va rintracciata la genesi della pregevole opera imparatesca.

La complessa struttura del polittico, assai diverso dai prodotti di destinazione chiesastica lavorati a Napoli in quegli stessi anni, sebbene manifesti negli elementi architettonici un lessico di chiara derivazione rinascimentale, sembra adeguarsi per altri aspetti ai tipici *retabli* gotici, così largamente diffusi nell'isola ancora per tutto il XVI secolo:⁵⁷⁷ in particolare risulta davvero inconsueta per l'epoca di realizzazione, la ricca profusione di ori che interessa non solo la carpenteria lignea,⁵⁷⁸ ma i singoli pannelli in cui si accampano le figure disossate dei santi; inoltre, la superficie dorata dei vari scomparti appare decorata da una punzonatura che riproduce formelle a motivi floreali, fingendo così una preziosa stoffa damascata. È stato già notato che queste peculiarità dell'opera napoletana, che le conferiscono fascino e toni arcaici, vanno relazionate a precise istanze dei committenti.⁵⁷⁹

Nel registro inferiore è collocata la nicchia classicheggiante a valva di conchiglia oggi vuota, che in origine dovette ospitare una statua di ridotte dimensioni (inferiore a un metro di altezza). Una fotografia risalente alla prima metà del Novecento mostra al centro del polittico un *San Giuseppe* di fattura settecentesca [fig. 91] che forse sostituiva un simulacro più antico, verosimilmente raffigurante il medesimo soggetto.⁵⁸⁰ Questo stesso documento, in accordo con l'importante descrizione dello Spano, attesta una distribuzione dei pannelli più coerente rispetto a quella attuale (che il recente restauro non ha contribuito a ripristinare [fig. 91 bis]): il *San Giacomo* occupava il posto oggi preso dal *San Pietro*. In effetti tale disposizione, si osservi la divaricazione delle gambe dei due apostoli, ripeteva in maniera simmetrica la posa dei santi dell'ordine soprastante.

I personaggi sacri dell'Imparato abitano una sorta di loggiato a due piani, scandito dallo scompartimento architettonico della cornice, proiettando delle ombre vere che contrastano con l'effetto irrealistico e smaterializzante delle dorature. Per la *Sant'Anna metterza* [fig. 92] il pittore scelse, forse su indicazione dei patroni della cappella, un modello iconografico tardo medievale ben noto a Napoli: probabilmente tenne conto di un precedente prestigioso quale la *Sant'Anna con la Vergine e il Bambino*, dipinta su muro, venerata sull'altare maggiore della chiesa napoletana dell'Annunziata, distrutta col rogo settecentesco ma in parte conosciuta attraverso la stampa che riproduce l'altare pubblicata nella guida del Sarnelli.⁵⁸¹ E però nella mobilità e nelle fluide cadenze dei gesti delle figure concatenate, nella morbidezza della stesura pittorica, nulla rimane dei modelli ieratici che l'artista poteva aver visto.

⁵⁷⁷ Per una disamina di tali prodotti cfr. R. Serra, *Pittura e scultura dall'età romanica*, cit.; *Retabli. Arte sacra in Sardegna*, cit..

⁵⁷⁸ È difficile precisare la paternità della cornice cagliaritana, scolpita senz'altro da alcuni dei migliori intagliatori attivi nella capitale vicereale. Per il momento mi limito a rilevare le indubbie somiglianze delle colonne e dei capitelli, dell'architrave e in parte della predella con la cornice della bella pala raffigurante la *Madonna del Rosario*, sull'altare maggiore di Santa Lucia nell'omonimo casale di Cava de' Tirreni, dipinta entro la prima metà degli anni novanta da Aert Mijntens. Cfr. P. Leone de Castris, *La Madonna del Rosario di Aert Mijntens ed altre questioni di fine Cinquecento*, in S. Milano, *La Chiesa di S. Lucia in Cava de' Tirreni*, Cava de' Tirreni 2005, pp. 125-137.

⁵⁷⁹ R. Serra, *Pittura e scultura dall'età romanica*, cit., p. 256; C. Galleri, *Francesco Pinna. Un pittore del tardo Cinquecento in Sardegna. Opere e documenti*, Capoterra 2000, p. 17.

⁵⁸⁰ Le fonti locali tacciono sulla chiesa del Carmine. Non escludo che in origine nella nicchia fosse ospitata una statua più antica rispetto al polittico. In tal caso, l'opera cagliaritana avrebbe avuto le medesime caratteristiche di quelli che Giovanni Previtali definì efficacemente interventi di "museografia sacra controriformistica", riferendosi al polittico eseguito da Teodoro d'Errico nei primi anni novanta in San Domenico Maggiore, intorno alla ben nota tavola tardo-duecentesca raffigurante il santo fondatore dell'ordine domenicano. Un complesso analogo è l'ancona hendrickiana della chiesa dell'Assunta a Santa Maria a Vico che include una duecentesca statua della *Madonna col Bambino*. Cfr. G. Previtali, *Dalla venuta di Vasari*, cit., p. 899 note 12, 14; Idem, *Teodoro d'Errico e la 'Questione meridionale'*, cit., pp. 24-25; Idem, *La pittura del Cinquecento a Napoli*, cit., p. 135 nota 21; C. Vargas, *Teodoro d'Errico*, cit., pp. 123-125. Del polittico di San Domenico, trafugato nel 1984, sono stati ritrovati alcuni scomparti. Vedi I. Maietta, in *Ritrovare l'arte... Capolavori con una storia in più*, catalogo della mostra (Napoli 2004), Napoli 2004, pp. 40-43.

⁵⁸¹ R. Naldi, *Culto di Sant'Anna ed icone miracolose a Napoli nel primo Cinquecento*, cit., pp. 15-18, fig. a p. 19.

Il polittico cagliaritano mostra esplicite affinità di linguaggio con la *Disputa* di La Vid [fig. 81]: vi compare una medesima gamma di colori tersi, accostati per tonalità contrastanti, un analogo impiego di ombre colorate, di vesti in stoffa sottile e spiegazzata, di anatomie allungate, oltre che l'ormai tipica espressività patetica impressa sui volti. I singoli personaggi, dai santi laterali - strutturati secondo una posa di derivazione classica - a quelli a mezzo busto della predella, appaiono definiti con un'attenzione micrografica di tipo fiammingo. Si noti il modo in cui la luce scruta le fattezze dello stupendo *San Giacomo* [fig. 94], indagandone la barba e i riccioli dei capelli, rendendoli vibranti, e scorre sui panneggi disposti per ampie falde. L'Imparato conferma le sue doti di raffinato colorista: la gamma cromatica varia dagli azzurri oltremarini delle vesti della Vergine [fig. 91 bis], ai rossi vivissimi del *Sant'Antioco* [fig. 96], al giallo cromo del manto lamellare di *San Pietro* [fig. 91 bis], ai risvolti verdi della veste di *San Rocco* [fig. 96], ai magenta e ai viola degli abiti dei santi medici *Cosma e Damiano*. Come nella *Madonna d'Ognissanti* dell'Arciconfraternita dei Bianchi allo Spirito Santo [fig. 35], nel dipingere il Gesù Bambino [fig. 92] l'Imparato si ispirò dichiaratamente a un modello piniano, questa volta non molto diverso da quello che compare nel dipinto un tempo nella collezione Serra di Cassano a Napoli [fig. 93].⁵⁸² La *Pietà*, collocata nello scomparto principale della predella [fig. 95], riprende un impianto michelangiolesco già esperito nella prima pala di Santa Patrizia [fig. 12]; ora però il tema appare declinato in termini smaccatamente manieristici, forse sulla base di suggestioni neoparmensi, per l'eccessivo allungamento del gracile corpo di Cristo. Il perizoma svolazzante del *San Sebastiano* [fig. 97], plasmato in tenera cera, compone un arabesco che sembra anticipare i fantasiosi ghirigori dei panneggi dell'angelo nell'*Annunciazione* di Nola [fig. 100]. Nel complesso di Cagliari è straordinaria la capacità di reiventare con mezzi moderni un prodotto antico, rispondendo così pienamente ai gusti di una committenza che, pur aprendosi alle novità pittoriche del momento di ambito italiano, non appare del tutto sganciata da una mentalità conservatrice di radice medievale. Pertanto, il rifulgente polittico sardo, capolavoro davvero singolare, è da inserire a pieno titolo tra gli apici della pittura meridionale di fine Cinquecento.

4. L'ANNUNCIAZIONE DELLA CHIESA DELLE MONACHE ROCCHETTINE DI NOLA (1594-95 CA.)

Sull'altare maggiore dell'Annunziata di Nola si conserva in buono stato, all'interno di un'incorniciatura marmorea settecentesca, una magnifica *Annunciazione* [fig. 100] riconosciuta all'Imparato da Giovanni Previtali.⁵⁸³ La chiesa nolana appartenne a un monastero di canonichesse lateranensi assai prestigioso, destinato sin dalla sua fondazione, avvenuta nel 1380, a religiose appartenenti alle più nobili famiglie locali. Dopo una fase primo cinquecentesca piuttosto critica, dovuta ai sospetti sulla vita delle religiose, a quanto pare non proprio ligia alle rigide norme della vita claustrale, il monastero fu oggetto di un processo di rinnovamento spirituale che impegnò in prima persona, quasi alla metà del secolo, il vescovo della città Gianfrancesco Bruno e il mistico senese Bonsignor Cacciaguerra.⁵⁸⁴ Nel corso dei decenni successivi, a partire dagli anni sessanta, le fabbriche monastiche furono interessate da una serie di lavori che determinarono un ampliamento dell'edificio sacro.⁵⁸⁵ Poco si conosce di queste trasformazioni; è noto però che nel 1593 alcuni altari furono concessi ad aristocratiche famiglie del luogo che patrocinarono l'ornamentazione delle cappelle. Fu questo certamente il momento

⁵⁸² Su questo dipinto cfr. A. Zezza, *Marco Pino*, cit., pp. 63, 272.

⁵⁸³ G. Previtali, *Dalla venuta di Vasari*, cit., p. 904 nota 52.

⁵⁸⁴ L. Ammirati, *Il collegio nolano delle monache rocchettine tra riforma e controriforma (una pagina di cronaca poco nota)*, Nola 1988. Rimando a questo testo anche per le notizie storiche generali sul monastero. Cfr. anche la nota 92 in questo capitolo.

⁵⁸⁵ Su tali lavori qualche accenno è in L. Avella, *Fototeca nolana. Archivio d'immagini dei Monumenti e delle opere d'arte della Città e dell'Agro*, Napoli 1997, IV, pp. 652-656.

in cui si pensò alla realizzazione delle cinque pale d'altare di Belisario Corenzio,⁵⁸⁶ e al capoaaltare della chiesa.

Il dipinto imparatesco risulta pressoché ignorato dalle fonti nolane, fa eccezione un'entusiastica menzione di Gianstefano Remondini, il quale, dopo aver ricordato brevemente la "ben ornata chiesa con maestosa cupola dipinta", riferisce del "pomposo altar maggiore per marmoree colonne e tutto di coloriti e ben lavorati marmi fornito ed adorno con antico e spazioso pregevolissimo quadro della Vergine dall'Arcangelo annunziata, degno di essere ammirato per l'eccellente dipintura e molto più di essere con tutta divozion venerato per le continue speciose grazie, che si compiace la Vergine Santissima dispensar largamente a coloro, che innanzi a quest'altare con viva fede a lei ricorrono".⁵⁸⁷

La splendida tavola, invenzione bizzarra e capricciosa, mostra una perfetta consonanza con le più eccentriche espressioni del tardo manierismo napoletano di un Teodoro d'Errico e di un Francesco Curia: l'Imparato orchestra una scena in cui irrompe un angelo, corpulento e stravagante, dalle vesti larghe, voluminose, oltre misura, dilatate come da un'improvvisa folata di vento. Nello squarcio luminoso, fra le nubi, disposti intorno alla colomba dello Spirito Santo, partecipano all'evento alcuni cherubini dalle chiome inanellate, già peculiari del repertorio maturo dell'artista. Lo scorcio della porta alle spalle della Vergine, è ancora un ricordo dell'ammiratissimo lunettone romano dello Zuccari [figg. 36, 65], ma rispetto alle riprese precedenti - penso soprattutto all'Annunciazione dei Gesuiti a Pizzofalcone [fig. 64] - il tono della composizione e la tipologia delle figure risultano radicalmente mutati. Anche la tavolozza appare diversa: la tenerezza degli impasti neoparmensi si combina all'uso di iridescenze cromatiche barocchesche e persino ad effetti di trasparenza; una stesura pittorica raffinata colora le vesti che al Previtali sembrarono cucite in una "seta un po' rigida" o, addirittura, confezionate con una carta da regali "che piegandosi determina delle schiacciate geometrizzanti" dando "l'impressione di un materiale... rigido e leggero, quasi scrocchiante".⁵⁸⁸ Stilema che, generato dalle esperienze pittoriche barocchesche, aveva suggerito allo studioso longhiano uno stimolante confronto con la "rete leggera delle pieghe rigide, schiacciate e come scricchiolanti di Pietro Bernini".⁵⁸⁹ È probabile che l'artista toscano, giunto a Napoli sin dal 1584, e impegnato inizialmente nel restauro di statue antiche,⁵⁹⁰ guardasse con interesse alle ricerche condotte dai colleghi pittori, in

⁵⁸⁶ L'ipotesi è stata avanzata da C. Restaino, *Belisario Corenzio e la cultura decorativa napoletana tra il 1580 e il 1620*, cit., pp. 55-59.

⁵⁸⁷ G. Remondini, *Della nolana ecclesiastica storia*, Napoli 1757, I, p. 228. Per notizie sul complesso monastico pp. 220-230. Il dipinto è addirittura considerato opera del maturo Giovan Filippo Criscuolo da L. Avella, *Fototeca nolana*, cit., IV, p. 662.

⁵⁸⁸ G. Previtali, *La pittura a Napoli tra Cinquecento e Seicento*, cit., p. 23.

⁵⁸⁹ G. Previtali, *Dalla venuta di Vasari*, cit., p. 879; Idem, *La pittura napoletana del Cinquecento*, cit., p. 114.

⁵⁹⁰ Su Pietro Bernini cfr. G. Baglione, *Le vite de' pittori scultori et architetti*, cit., pp. 304-306; G. Sobotka, *Pietro Bernini*, in «L'Arte», 12, VI, 1909, pp. 401-422; F. Bologna, in *Sculture lignee nella Campania*, cit., p. 175; V. Martinelli, *Contributi alla scultura del Seicento: Pietro Bernini e figli*, in «Commentari», IV, 1953, pp. 133-154; A. Nava Cellini, *La scultura del Seicento*, Torino 1982, pp. 21-25, 115-117; F. Negri Arnoldi, *Due schede e un'ipotesi per Pietro Bernini giovane*, in «Bollettino d'Arte», LXVIII, 18, 1983, pp. 103-108; F. Capobianco, *Pietro Bernini: la Carità, la Scurtà*, in *Il patrimonio artistico del Banco di Napoli*, cit., pp. 20-22; Eadem, ad vocem, *Pietro Bernini*, in *Civiltà del Seicento a Napoli*, catalogo della mostra (Napoli 1984-1985), Napoli 1984, pp. 153-157; M. I. Catalano, *Scultori toscani a Napoli alla fine del Cinquecento. Considerazioni e problemi*, in «Storia dell'arte», 54, 1985, pp. 126-132; Eadem, *Plastic decoration*, in *Monte di Pietà*, a cura di G. Alisio, Napoli 1987, pp. 123-126; *Pietro Bernini un prelude al Barocco*, catalogo della mostra (Sesto Fiorentino 1989), Firenze 1989; F. Negri Arnoldi, *La scultura del Quattrocento e del Cinquecento*, in *Storia e civiltà della Campania. Il Rinascimento e l'età Barocca*, a cura di G. Pugliese Carratelli, Napoli 1994, pp. 168-172; S. Tozzi, *Due Santi per Pietro Bernini*, in «Prospettiva», 79, 1995, pp. 54-61; P. D'Agostino, *Un contributo al catalogo di Pietro Bernini*, in «Dialoghi di Storia dell'Arte», 2, 1995, pp. 108-111; Eadem, *Postilla a Un contributo al catalogo di Pietro Bernini*, in «Dialoghi di Storia dell'Arte», 3, 1996, p. 172; F. Negri Arnoldi, *Scultura del Cinquecento in Italia Meridionale*, Napoli 1997, pp. 22, 187; P. D'Agostino, *Pietro Bernini, tra Manierismo e Barocco considerazioni su uno scultore "di transizione"*, in «Rendiconti della Accademia di Archeologia e Belle Arti», 67, 1997-1998, pp. 147-171; E. Catello, *Pietro Bernini a Napoli*, in «Ricerche sul '600 napoletano». *Saggi e documenti 2001*, Napoli 2002, pp. 16-28; P. K. Ioannu, *Documenti inediti sulle arti a*

particolare a Giovanni Baglione e a Girolamo Imparato. Sin dai primi anni novanta lo scultore abbigliò le sue figure, a cominciare dalle *Sante Caterina* e *Lucia* inviate a Morano Calabro (1591-1592) [figg. 101-102], con vesti tagliate e cucite nella stessa sartoria frequentata dall'Imparato.⁵⁹¹ Anche nelle opere realizzate nella fase successiva al suo rientro a Napoli, reduce da una breve sosta fiorentina,⁵⁹² questa cifra stilistica divenne un parallelo scultoreo della pittura imparatesca [figg. 103-104]. Non stupisce l'attenzione del Bernini per problemi propriamente pittorici, si sa infatti di una sua esperienza giovanile come frescante, ricordata dal Baglione che ebbe modo di conoscerlo durante il soggiorno partenopeo.⁵⁹³ L'allungamento delle figure, già emerso nei dipinti di *La Vid* e di *Cagliari* [figg. 81, 91, 91 bis], potrebbe essere stato suggerito all'Imparato da simili soluzioni baglionesche. È infatti nelle opere giovanili del maestro romano che si riscontrano sovente anatomie dinoccolate, probabilmente mediate dalla cultura parmigianinesca del Bertoja.⁵⁹⁴ Nei residui affreschi del pronao di San Martino le scene appaiono popolate da personaggi dal corpo flessuoso, in particolare i due angeli che reggono lo stemma nella lunetta sopra il portale della chiesa [figg. 86, 98]. Ma l'angelo annunciante nolano appartiene alla stessa specie delle fanciulle che si prendono cura del *Mosè salvato dalle acque*, uno dei primi riquadri del corridoio centrale della Scala Santa a Roma [fig. 99], affrescato sicuramente dal Baglione, che ebbe modo di ricordarlo con orgoglio fra le pitture da lui lasciate nell'affollato cantiere papale.⁵⁹⁵ Persino il modo di intorcinare le estremità della veste sventolante sembrerebbe desunto da simili sperimentazioni del Baglione, ricorrenti sia negli affreschi sistini che in quelli di palazzo Altieri ad Oriolo Romano.⁵⁹⁶

Napoli tra Cinque e Seicento, in «Ricerche sul '600 napoletano». *Saggi e documenti* 2001, Napoli 2002, pp. 32-33. Per altri interventi cfr. le note successive.

⁵⁹¹ Sul problema cfr. F. Abbate, *Storia dell'arte nell'Italia meridionale*, cit., p. 263. P. D'Agostino, *Pietro Bernini, tra Manierismo e Barocco*, cit., p. 153, nota somiglianza fra l'*Annunciata* di Castiglione Cosentino, firmata dall'Imparato nel 1591, e la *Santa Caterina d'Alessandria* di Morano Calabro.

⁵⁹² È difficile precisare esattamente la cronologia di questo soggiorno anche perché la notizia della presenza del Bernini a Firenze è desunta da una fonte tarda (F. Bocchi, G. Cinelli, *Le bellezze della città di Firenze*, Firenze 1677, p. 184) che riferisce di una sua collaborazione al rilievo della facciata della chiesa della Trinità, realizzato nell'estate del 1594 da Giovan Battista Caccini (P. D'Agostino, *Pietro Bernini tra Manierismo e Barocco*, cit., pp. 153-154). L'anno successivo lo scultore sarebbe nuovamente documentato a Firenze ai lavori dell'erigenda villa dei Principi Corsini (P. Rotondi, *L'educazione artistica di Pietro Bernini*, in «Capitolium», 11, 1933, p. 397). Un inedito documento ci consente di stabilire che tra l'ottobre del 1594 e il marzo dell'anno successivo l'artista era attivo a Napoli, ASN, BA, Olgiatti 184: 17 ottobre 1594: "Ad Agostino di Maratea ducati deci et per lui al magnifico Pietro Bernini fiorentino, disse sono in parte di ducati cinquanta per fattura d'una statua di marmore armato colcato che va sopra una cassa di marmore che sia ben fatta e complita iuxta lo designo che tiene in suo potere firmato di sua mano et di detto magnifico Pietro quale promette darla ben fatta et complita per tutto marzo prossimo 1595 quale promette consergnarcelo dentro la loro ecclesia di San Severino ad sue spese".

⁵⁹³ G. Baglione, *Le vite de' pittori scultori et architetti*, cit., p. 305. Sui rapporti tra il Bernini e i pittori attivi a Napoli cfr. P. D'Agostino, *Fonti pittoriche della scultura di Pietro Bernini*, in «Dialoghi di Storia dell'Arte», 8/9, 1999, pp. 120-125. In particolare sulle relazioni esistenti con l'Imparato ha insistito S. Causa, *Il giovane Sellitto*, cit., p. 162 nota 14; Idem, *Battistello Caracciolo*, cit., pp. 14, 126 nota 43, 127 note 54-56, dove è stabilito un confronto pienamente condivisibile tra l'*Assunta* dell'Imparato nel soffitto di Santa Maria la Nova [fig. 137] e il rilievo del Bernini col medesimo soggetto nel Battistero della Basilica di Santa Maria Maggiore a Roma [fig. 138], sul quale mi soffermerò.

⁵⁹⁴ C. Bon, *Una proposta per la cronologia delle opere giovanili di Giovanni Baglione*, cit., pp. 28-29.

⁵⁹⁵ "Nella Scala Santa [Giovanni Baglione] formò alcune storiette della Passione del Salvatore del Mondo, e nella scala a mano stanca è di suo la prima storia, parimente a mano stanca, della Figliuola di Faraone, quando ritrovò Mosè bambino alla riva del Nilo" (G. Baglione, *Le vite de' pittori scultori et architetti*, cit., p. 401). Sul dipinto cfr. G. Scavizzi, *Gli affreschi della Scala Santa*, cit., I, pp. 119-120. Assai fragili, e per nulla convincenti, appaiono le argomentazioni addotte da A. Zuccari (*I pittori di Sisto V*, cit., p. 126) tese ad espungere questo affresco dal catalogo di Giovanni Baglione per riferirlo al problematico Francesco Morelli.

⁵⁹⁶ Su questi lavori cfr. C. Bon, *Una proposta per la cronologia*, cit., pp. 17-31.

5. LA *DEPOSIZIONE* DELLA CAPPELLA MARANTA AI SANTI SEVERINO E SOSSIO E ALTRI IMPEGNI NAPOLETANI E REGNICOLI. DIPINTI DI GIOVANN'ANGELO D'AMATO DEI PRIMI ANNI NOVANTA (E UNA SCONOSCIUTA *MADONNA COL BAMBINO* DI FELICE DAMIANI)

Nel gennaio del 1595 Girolamo Imparato ricevette un pagamento per una cona destinata alla "Cappella" di Pomponio Maranta,⁵⁹⁷ sita nella chiesa partenopea dei Santi Severino e Sossio. I restauri settecenteschi cancellarono qualsiasi traccia dell'altare che doveva trovarsi in prossimità dell'ingresso principale - forse addossato alla controfacciata - dal momento che il D'Engenio lo descrisse subito dopo aver ricordato la cappella dei Caputo, la prima entrando a sinistra,⁵⁹⁸ tuttora esistente. Ritengo che il dipinto pagato da Pomponio Maranta sia da identificare con la *Deposizione di Cristo*, in gravissimo stato di conservazione, attualmente posta nel braccio destro del transetto [fig. 105]. La tavola non risulta citata dagli scrittori seicenteschi, ad eccezione del Celano che la ritenne opera di Andrea da Salerno e la vide "sul lato della porta" della chiesa.⁵⁹⁹ In seguito il De Dominici, sulla base del manoscritto di Stanzone, ricondusse la pala alla 'fantasiosa' Mariangela Criscuolo,⁶⁰⁰ mentre il riferimento al Sabatini fu ripreso dal Parrino e, alla fine del Settecento, da Giuseppe Sigismondo, il quale però osservò la "Schiodazione di Nostro Signore" nel "muro dirimpetto alla cappella Sanseverino",⁶⁰¹ ossia nell'attuale sistemazione, dove era stata trasferita verosimilmente a seguito dei lavori condotti nella navata tra il 1736 e il 1748.⁶⁰²

⁵⁹⁷ Cfr. *Regesto documentario*, doc. n. 27. Il documento, segnalato da G. Ceci (ad vocem *Imparato Girolamo*, in U. Thieme, F. Becker, *Allgemeines Lexikon*, cit., p. 582) assieme ad altri 6 documenti del fondo Banchieri antichi dell'ASN, è sfuggito ai registi documentari sui pittori del Cinquecento napoletano curati dal Previtali, dalla Di Dario Guida e dal Leone de Castris.

⁵⁹⁸ C. D'Engenio, *Napoli Sacra*, cit., p. 329. Lo storico riporta anche un'epigrafe, oggi scomparsa, in cui si leggeva: POMPONIUS MARANTA CAUSARUM PATRONUS ROBERTUS SENIORIS FILIUS A QUO POST MULTA QUAE AD IURIS PRUDENTIAM PERTINENT IN LUCEM AEDITA VELUTI FONTE BONARUM ARTIUM DISCIPLINAE IN POSTEROS EMANARUNT CUM LUTIO MONTIS PELUSIJ EPISCOPO FRATRE INCOMPARABILI FABIO CALVENSIS EPISCOPO ROBERTO ET OCTAVIO IURE CONSULTIS INTEGERRIMIS TRIBUS PRAETEREA RELIGIONI ADDICTIS SUAVISSIMIS FILIJS FOELICITER VIVENS FOELICIUS NI BARTHOLOMAEUM DOCTISSIMUM VIRUM ET SILVIUM COHORTIUM DUCEM FRATRES OPT. MORS PRAERIPUISSET UT IJSDEM MORIENTI FRUI LICEAT AMORIS PIETATIS ET RESURRECTIONIS GLORIAE MONUMENTUM P. 1592. Pomponio Maranta versò un pagamento di 25 ducati a Cristoforo Monterosso e Salvatore Ferraro il 7 novembre 1591 per il "prezzo di marmo et fattura di un altare... per la cappella di detto Magnifico Pomponio Maranta dentro l'Ecclesia di S. Severino di Napoli". Cfr. G. D'Addosio, *Documenti inediti di artisti napoletani*, cit., 1916, p. 533. Il documento è citato anche da L. R. D'Aniello, *La cappella Medici di Gragnano nella chiesa dei Santi Severino e Sossio a Napoli*, in «Napoli Nobilissima», V s., VI, 2005, p. 60 nota 106. Sui lavori settecenteschi condotti nella chiesa cfr. la nota 112.

⁵⁹⁹ La menzione del canonico napoletano conferma dunque la suddetta collocazione della cappella Maranta, C. Celano, *Notizie del bello*, cit., II, p. 921.

⁶⁰⁰ B. De Dominici, *Vite de' pittori*, cit., p. 838. Il biografo per spiegare la differenza di qualità dell'opera ("di stile assai migliore") dalle altre radunate nel catalogo di questa pittrice, mai esistita, ritenne che la tavola fosse stata ritoccata da "più moderno pittore". L'attribuzione dedominiciana fu ripresa nell'*Inventario dei monumenti della Chiesa de' SS. Severino e Sossio*, ms., Biblioteca Nazionale di Napoli, ms. Bibl. Prov. 31, 1872, ff. 24v-25r, e da S. Volpicella, *La crociera della chiesa dei Santi Severino e Sossio di Napoli*, in S. Volpicella, *Studi di letteratura, storia ed arti*, Napoli 1876, pp. 185 che parlò del dipinto come di un'opera "molto pregevole" rilevando, per primo, la presenza dei "busti dei due preganti" in basso.

⁶⁰¹ D. A. Parrino, *Napoli città nobilissima*, cit., p. 214; G. Sigismondo, *Descrizione della città di Napoli*, cit., II, p. 75. L'attribuzione ad Andrea da Salerno ricorre anche in L. D'Afflitto, *Guida per i curiosi*, cit., p. 223; S. Volpicella, *Storia dei monumenti del Reame delle due Sicilie*, cit., II, p. 577; A. De Lauzies, R. D'Ambra, *Descrizione della città di Napoli*, cit., p. 1071; G. A. Galante, *Guida Sacra*, cit., p. 135; G. Molinaro, *S. Severino e Sossio*, Napoli 1930, p. 7.

⁶⁰² M. R. Pessolano, *Il convento napoletano dei Santi Severino e Sossio. Un insediamento monastico nella storia della città*, Napoli 1978, pp. 83, 85-90.

Restituita all'Imparato dal Previtali,⁶⁰³ l'opera è senz'altro uno dei capolavori del maestro partenopeo, come è stato sostenuto anche di recente da Francesco Abbate, che, a ragione, ha scritto: "Basterebbe una pala come la Deposizione dei SS. Severino e Sossio per fissare definitivamente la fama di un grande pittore: nell'originalità del taglio compositivo, nella bizzarria di certe invenzioni, il corpo di Cristo che scivola lentamente giù dalla croce, come una statua di marmo delicatamente calata dal suo piedistallo, il san Giovanni dall'inedito look che lo fa assomigliare a un giovanotto spagnuolo di nobile prosapia, il Nicodemo abbigliato come un Renzo Tramaglino cinquecentesco il giorno delle nozze, e dappertutto uno scrosciare di colori accesi".⁶⁰⁴

La pala dei Maranta si riallaccia alla ben nota tradizione iconografica della *Deposizione di Cristo dalla croce* inaugurata dall'incisione di Marcantonio Raimondi (1520 ca.), che ispirò numerose e celebri derivazioni nel corso del XVI secolo.⁶⁰⁵ Nell'elaborare il soggetto l'Imparato tenne conto di alcuni modelli illustri che lo avevano preceduto: non escludo ad esempio un ricordo - forse mediato da disegni o da copie pittoriche - della *Deposizione* di Federico Barocci realizzata per il Duomo di Perugia (1568) [fig. 106].⁶⁰⁶ Il risultato finale è un'interpretazione personale del tema, frutto del suo temperamento sensibile, a cui sembra essere approdato dopo averne studiato l'impianto attraverso un dipinto di piccolo formato custodito in una collezione privata napoletana.⁶⁰⁷ La tavola dei Santi Severino e Sossio appare contrassegnata da figure dalle eleganti e flessuose modulazioni, corpi longilinei che si piegano come fuscilli, pervasi da una trepidazione intensissima. Ritorna un modo di arricciare e avvolgere i panneggi laminati in tutto simile alle modalità riscontrate nella tavola dell'Annunziata di Nola [fig. 100], unitamente a una vivida gamma cromatica che spazia dai verdi, ai rossi, ai blu, ai gialli, combinati in audaci contrasti. Fanno da corredo alla scena, come nella più tipica pittura devozionale cinquecentesca, i due ritratti dei committenti, nei quali l'artista manifesta una sottigliezza descrittiva di ascendenza fiamminga, capace di far emergere la tensione emotiva dei personaggi che assistono al drammatico evento del Calvario. Si tratta di due rare prove ritrattistiche dell'Imparato, in cui affiora una familiarità con la cultura pittorica ravvisabile negli analoghi inserti di alcune pale d'altare del compagno Silvestro Buono [fig. 5].⁶⁰⁸

Propongo di riconoscere nel gentiluomo in gorgiera a destra il patrono della Cappella, Pomponio Maranta, mentre il prelado effigiato a sinistra dovrebbe identificarsi col figlio Fabio, nominato

⁶⁰³ G. Previtali, *Dalla venuta di Vasari*, cit., pp. 879, 905 nota 58, seguito dagli altri studiosi (cfr. il n. 22 del *Repertorio delle opere autografe*).

⁶⁰⁴ F. Abbate, *Storia dell'arte in Italia meridionale*, cit., p. 218.

⁶⁰⁵ Sulla genesi e la diffusione di questa iconografia cfr. F. Bologna, *Osservazioni su Pedro de Campaña*, in «Paragone», 43, 1953, pp. 31-32; Idem, *Roviale Spagnuolo*, cit., p. 50; A. Colombi Ferretti, in *Dipinti d'altare in età di Controriforma in Romagna 1560-1650. Opere restaurate dalle diocesi di Faenza, Forlì, Cesena e Rimini*, Bologna 1983, p. 53, che cita anche la *Deposizione* dell'Imparato. Per la stampa del Raimondi vedi *Roma e lo stile classico di Raffaello. 1515-1527*, catalogo della mostra (Mantova-Vienna 1999) a cura di K. Oberhuber, Milano 1999, p. 173. Fra le versioni più famose del tema non può essere trascurata la *Deposizione* di Daniele da Volterra nella cappella Orsini a Trinità dei Monti a Roma, per la quale vedi V. Romani, *Daniele da Volterra amico di Michelangelo*, catalogo della mostra (Firenze 2003-2004), Firenze 2003, pp. 70-71, e nello stesso catalogo le schede di M. Marongiu, pp. 72-79.

⁶⁰⁶ P. Leone de Castris, *Pittura del Cinquecento a Napoli. 1573-1606*, cit., p. 141. La *Deposizione* di Perugia doveva essere conosciuta a Napoli come rivelano anche i prelievi effettuati dal Curia nell'*Allegoria francescana* di San Lorenzo Maggiore, cfr. I. di Majo, *Francesco Curia*, cit., p. 51. Per la *Deposizione* di Perugia vedi A. Emiliani, *Federico Barocci*, cit., I, pp. 61-75; N. Turner, *Federico Barocci*, cit., pp. 44-47 con ulteriore bibliografia.

⁶⁰⁷ Neg. N. 57888, Soprintendenza al Polo Museale di Napoli. Cfr. P. Leone de Castris, *La pittura del Cinquecento nell'Italia meridionale*, cit., p. 514 nota 31; Idem, *Pittura del Cinquecento a Napoli. 1573-1606*, cit., 142, 170 nota 18.

⁶⁰⁸ Si pensi ai committenti che compaiono nella pala della *Madonna del Rosario* di Massalubrense [fig. 5] o nella *Pietà* di Avellino. P. Leone de Castris, *Pittura del Cinquecento a Napoli. 1540-1573*, cit., pp. 244-247; A. Zezza, *La data della Pietà dei Cappuccini di Avellino*, cit., pp. 194-195.

vescovo di Calvi da papa Gregorio XIII nel 1582.⁶⁰⁹ Una conferma di quanto appena congetturato deriva dalla coincidenza piuttosto significativa che, nello stesso anno in cui l'Imparato stava lavorando all'ancona napoletana, fu proprio un procuratore del presule della famiglia Maranta, il "reverendo don Clemente di Napoli", a pagargli una "Madonna dell'arco" con tre figure di santi "abbasso", tuttora conservata nel transetto della cattedrale di San Casto a Calvi [fig. 107].⁶¹⁰ Purtroppo la tavola, restaurata in anni recenti, si presenta in condizioni disperate a causa delle ampie lacune; ciononostante è possibile apprezzarne la zona inferiore con i santi (di difficile identificazione), pateticamente atteggiati, e la Vergine che assomiglia a quella del polittico di Cagliari [fig. 92]; il Bambino, invece, ancora visibile in foto anteriori al restauro [fig. 107], risulta del tutto scomparso. L'iconografia della *Madonna dell'Arco*, codificata sulla base del famoso affresco eseguito da Agostino Tesauro, ebbe una notevole diffusione dopo un miracolo avvenuto nel 1590:⁶¹¹ lo attestano numerosi dipinti distribuiti in tutto il meridione d'Italia e, soprattutto, l'incantevole pala napoletana dipinta da Francesco Curia per la Cappella Trenchia in San Giovanni a Carbonara intorno al 1595.⁶¹²

Ancora nel duomo di Calvi si conserva un'altra *Madonna col Bambino e tre santi* dalla struttura compositiva non dissimile da quella del dipinto precedente.⁶¹³ La tavola palesa alcuni caratteri imparateschi, come ad esempio la tipologia del gruppo principale, ma è poco giudicabile a causa di antiche ed estese ridipinture.

È possibile che l'Imparato sia stato segnalato ai Maranta dai padri gesuiti; in particolare il vescovo di Calvi sembra aver intrattenuto strette relazioni con la Compagnia di Gesù, come suggerisce la sua partecipazione nel 1600, assieme al cardinale Alfonso Gesualdo, all'arcivescovo di Trani Andrea di Franco e al vescovo di Isernia Paolo de Curtis, alla solenne cerimonia di consacrazione della chiesa del Gesù di Napoli.⁶¹⁴

Dal confronto delle tavole di Calvi con le coeve opere napoletane e di Nola emerge che il pittore partenopeo dovette procedere in due distinte direzioni, seguendo da un lato i modi più consueti e più ligi alla tradizione devozionale, dall'altro una più libera ispirazione pronta agli slanci e agli ardimenti fantastici.

Ritengo che nei dipinti della cattedrale di Calvi, anche se poco leggibili, il maestro sia stato ampiamente coadiuvato da qualcuno dei suoi aiutanti. L'ultimo decennio del secolo fu un periodo di febbrile attività per l'Imparato: è indubbio quindi che in questa fase Girolamo, per poter far fronte alle numerose commissioni provenienti dal Viceregno (e non solo), continuò ad avvalersi sempre più frequentemente di discepoli e collaboratori. Sin dai tempi dell'*Ultima Cena* del monastero della Sapienza (1587-91) [fig. 70] il pittore dovette riprendere le collaborazioni con Giovann'Angelo D'Amato, al suo fianco sicuramente nei lavori dell'Annunziata del 1594, come si

⁶⁰⁹ Per Fabio Maranta cfr. F. Ughelli, *Italia Sacra sive de episcopis Italiae*, cit., VI, pp. 480-481; P. B. Gams, *Series Episcoporum Ecclesiae Catholicae*, cit., p. 864; M. Zona, *Calvi antica e moderna o sia Memorie storiche dell'antichissima città di Calvi, antiche e moderne*, Napoli 1820, pp. 115-116; A. Ricca, *Osservazioni sulle risposte del Signor Zona*, Napoli 1835, pp. 145-146.

⁶¹⁰ G. D'Addosio, *Documenti inediti di artisti napoletani*, cit., 1919, p. 393. Cfr. *Regesto documentario*, doc. n. 49. Il dipinto è stato identificato da P. Leone de Castris, in *Il Patrimonio artistico del Banco di Napoli*, cit., p. 12 (cfr. il n. 23 del *Repertorio delle opere autografe*).

⁶¹¹ M. Rak, *Lo sguardo del devoto*, in A. E. Criardino, M. Rak, *Per grazia ricevuta. Le tavolette dipinte ex-voto per la Madonna dell'Arco. Il Cinquecento*, Pompei 1983, pp. 33-59.

⁶¹² Fra i dipinti in cui compare tale iconografia segnalo la tela raffigurante la *Vergine col Bambino con quattro santi* nella chiesa di Sant'Antonio a Portici, realizzata da un modesto pittore suggestionato dall'Imparato. Se ne conoscono esemplari persino in Sicilia, come quello della chiesa madre di Gualtieri Sicaminò (Me), datato 1605, e quello della matrice di Venetico Superiore del 1602. Cfr. T. Pugliatti, *Pittura del Cinquecento in Sicilia*, cit., pp. 284, 307-308. Sulla fortuna di quest'iconografia cfr. anche S. Causa, *Battistello Caracciolo*, cit., p. 124 nota 2. Per la *Madonna* del Curia vedi I. di Majo, *Francesco Curia*, cit., pp. 72-73, 130-131 con rimandi bibliografici.

⁶¹³ L'opera è assegnata all'Imparato da P. Leone de Castris, in *Il patrimonio artistico del Banco di Napoli*, cit., p. 12 (cfr. il n. 4 del *Repertorio delle opere espunte, di bottega e danneggiate dai rifacimenti*).

⁶¹⁴ Sull'evento, raccontato da Pietro Antonio Spinelli (*Maria Deipara thronus Dei. De Virginis Beatissimae Deiparae Mariae laudibus preclarissimis*, Napoli 1613, pp. 711-712) e dal D'Engenio (*Napoli Sacra*, cit., p. 228), cfr. il paragrafo 1 del capitolo V.

è detto. Nel 1595 il pittore di Maiori risulta associato al maestro napoletano nell'esecuzione della pittura degli stendardi delle regie galere,⁶¹⁵ un tipo di incarico ricoperto in anni più antichi da personalità come Michele Curia e Giovan Bernardo Lama.⁶¹⁶ A questi lavori partecipò anche il meno noto Fabio Sapio, probabile assistente di Girolamo nella tavola con l'*Annunciazione* di Castiglione Cosentino (1588-1591) [fig. 66], che dovette avere competenze specifiche nel settore, come documenta un pagamento di ben 400 ducati ricevuto in proprio il 2 maggio 1595, per "il prezzo delle pitture delle bandere et indorature delli finali che ha servito per li galioni",⁶¹⁷ evidentemente la medesima impresa diretta dall'Imperatore.

Il periodo compreso fra la fine del nono decennio e la metà degli anni novanta coincise con una fase assai favorevole per il D'Amato: lo provano commissioni napoletane di prestigio quali il *Martirio di Santa Caterina d'Alessandria* nella cappella Ruffo in San Domenico Maggiore,⁶¹⁸ la *Madonna della Vallicella* conservata nella chiesa di San Filippo Neri [fig. 108] e l'*Assunta* collocata sull'altare dell'oratorio della Confraternita omonima annesso al complesso dei Gerolamini [fig. 109].

Risale al 1586 la fondazione della comunità dei gerolamini di Napoli, la seconda in ordine di tempo dopo la casa madre di Roma, animata ai suoi albori da alcuni dei più autorevoli compagni di san Filippo Neri: Francesco Maria Tarugi, Giovenale Ancina e Antonio Talpa.⁶¹⁹ I religiosi si insediarono in un sito privilegiato della città, lo spazio compreso fra la Cattedrale e Via dei Tribunali, occupando inizialmente un palazzo appartenuto ai Seripando, al quale, nel corso del secolo successivo, avrebbero accorpato numerose proprietà limitrofe, entro un'area urbana di considerevole ampiezza.⁶²⁰ In principio gli oratoriani officiarono una chiesa di ridotte dimensioni, composta da "tre piccole navi", senz'altro in costruzione negli anni 1587-88,⁶²¹ ricavata nel cortile della dimora aristocratica, di fronte al Duomo. L'edificio fu in uso per molto tempo, giacché solo agli inizi del Seicento si poté celebrare nella grandiosa chiesa - consacrata, come a Roma, alla Natività della Vergine e a tutti i Santi - fatta erigere dai filippini a cominciare dal 1592, su progetto di Giovan Antonio Dosio.⁶²²

Alcuni documenti pubblicati da studiosi dell'ordine riportano non poche rimarchevoli notizie sugli arredi del primo luogo di culto e dell'annessa Congrega dell'Assunta, in gran parte sfuggite agli storici dell'arte. Le prime informazioni di rilievo giungono da una lettera del settembre 1589, con la quale padre Antonio Talpa comunicava ai confratelli romani che, in occasione delle celebrazioni liturgiche della Natività di Maria, era stato collocato sull'altare maggiore della chiesa un quadro raffigurante la *Madonna*, racchiuso in un ornamento di legno dorato, reputato "bellissimo e vaghissimo e niente inferiore a quello di Roma a giudizio di Gioseppino", ovvero del Cavalier Giuseppe Cesari, allora impegnato nell'esecuzione degli affreschi del coro della chiesa

⁶¹⁵ Cfr. *Regesto documentario*, doc. n. 35.

⁶¹⁶ P. Leone de Castris, *Pittura del Cinquecento a Napoli. 1540-1573*, cit., p. 330. Per quanto riguarda il Lama la notizia di un suo impegno in questo settore si ricava da un'inedita polizza del 19 luglio 1582: "Al magnifico Giulio Salvato ducati cinquanta e per lui al magnifico Giovan Bernardo della Lama dissero a compimento del prezzo di tutta la pittura che ha fatta fare per servizio delle due regie galee e per lui a Giovan Domenico di Martino" ASN, Banchieri Antichi, Casoli e Mari, vol 78.

⁶¹⁷ ASN, BA, Centurione e Gentile 120. Già il 10 aprile 1595 Fabio Sapio aveva percepito autonomamente un pagamento di 100 ducati per lo stesso incarico (BA, Centurione e Gentile 120).

⁶¹⁸ P. Leone de Castris, *Pittura del Cinquecento a Napoli. 1573-1606*, cit., pp. 154, 175 nota 59, 328.

⁶¹⁹ Sulla costituzione dell'Oratorio napoletano e sulle personalità citate rinvio a G. Marciano, *Memorie storiche della Congregazione dell'Oratorio nelle quali si dà ragguaglio della fondazione di ciascheduna delle Congregazioni fin' hora erette e de' Soggetti più cospicui che in esse hanno fiorito*, Napoli 1693, vol. I, pp. 217-242, 372-393, vol. II, pp. 1-34, 89-106 e all'imponente lavoro di A. Cistellini, *San Filippo Neri. L'Oratorio e la Congregazione oratoriana. Storia e spiritualità*, Brescia 1989, vol. I, pp. 139-141, 238-240, 323-324, 323-330, 345-347, 353-409, passim.

⁶²⁰ D. Del Pesco, *Alla ricerca di Giovan Antonio Dosio: gli anni napoletani (1590-1610)*, in «Bollettino d'Arte», LXXVII, s. VI, 71, 1992, pp. 18, 21.

⁶²¹ M. Borrelli, *L'architetto Nencioni Dionisio di Bartolomeo (1559-1638)*, Napoli 1967, pp. 43-44.

⁶²² D. Del Pesco, *Alla ricerca di Giovan Antonio Dosio*, cit., pp. 18-34. Il completamento della fabbrica avvenne nel 1619.

certosina di San Martino.⁶²³ Nelle cappelle che fiancheggiavano l'altare principale erano stati esposti un *San Girolamo* ("che viene da bono autore") e un Crocifisso, anch'essi incorniciati da ornamenti dorati.⁶²⁴

Se risulta arduo rintracciare le ultime due opere,⁶²⁵ diversamente la "Madonna della Congregazione con coro d'Agnoli simile a quella di Roma" può essere identificata con la tela tuttora custodita nel cappellone dei Martiri della chiesa gironimiana [fig. 108], in cui venne trasferita dal primitivo edificio sacro.⁶²⁶ Tralasciata dalle fonti e dalla periegetica del Sei e Settecento, solo nel 1845 venne fuggevolmente menzionata dal Catalani come opera di Federico Zuccari.⁶²⁷

Ad onta della scarsa considerazione finora accordatagli dalla critica, il dipinto napoletano è una testimonianza pittorica di non secondaria importanza dal momento che esso riproduce fedelmente la perduta pala d'altare che accolse l'affresco romano con la *Madonna della Vallicella*, proveniente da un muro di un'abitazione della contrada di Pozzo Bianco, collocato dal 1580 nella Cappella Mezzabarba della Chiesa Nuova, prima della definitiva sistemazione sull'altare maggiore.⁶²⁸

⁶²³ Lettera del Talpa ai padri romani, Archivio della Congregazione dell'Oratorio di Roma (ACR), B.III.2, 8 settembre 1589, ff. 197-198. Cfr. A. Cistellini, *San Filippo Neri*, cit., I, p. 648. Già l'11 agosto del 1589 Antonio Talpa scrivendo ai religiosi di Roma anticipava: "[...] Per questa Madonna di settembre haveremo in ordine un quadro simile a quello della nostra Madonna di Roma con un ornamento dorato pur come quelli della nostra chiesa fatti a spese di alcune signore devote ch'hanno procurato l'elemosina, e la metteremo nell'altar grande che non sarà impedita dal tabernacolo [...] metteremo anco in un altar piccolo dove hora sta la Madonna un San Girolamo il quale ci è stato donato con un ornamentino piccolo, e dall'altra banda il Crocifisso il quale haverà un ornamento simile che farà accompagnatura, e con questo celebreremo la nostra festa", ACR, B.III.2, f. 183. Sul primo soggiorno napoletano del Cavalier d'Arpino vedi H. Röttgen, *Il Cavalier Giuseppe Cesari d'Arpino. Un grande pittore nello splendore della fama e nell'incostanza della fortuna*, Roma 2002, pp. 22-25, 60-62, 242-245, 254.

⁶²⁴ Ciò si evince anche dallo *Stato della Congregazione dell'Oratorio di Napoli nella visita dell'anno 1593 del Padre Pompeo Pateri*, in cui si legge: "La chiesa è stata fatta in sussidium nell'entrata e nel cortile dela predetta Casa dianzi ala congregatione finché si faccia la nuova chiesa, nondimeno ella ha forma di chiesa, havendo tre piccole navi, la croce e la sua quasi tribuna, et è capace di mediocre audienza, e commoda per l'esercizio dell'oratorio [...] Ci sono tre altari in capo dela chiesa, che rispondono alle tre navj, l'altar maggiore ha un ornamento di legno dorato con una tavola dela Madonna della Congregatione con coro di Agnoli simile a quella di Roma [...]. Il secondo ha un Crucifisso di rilievo, il terzo un quadro di San Gerolamo e l'uno e l'altro ha l'ornamento di legno dorato". Cfr. M. Borrelli, *Le costituzioni dell'oratorio napoletano*, Napoli 1968, p. 127.

⁶²⁵ Non escludo che il Crocifisso coincida col ben noto esemplare studiato dal Bologna (*Sculture lignee nella Campania*, catalogo della mostra, Napoli 1950, a cura di F. Bologna e R. Causa, Napoli 1950, pp. 37-38), che si ritiene proveniente dalla chiesa dei Santi Cosma e Damiano, un edificio già esistente sull'area in cui fu costruito il complesso oratoriano (cfr. pure R. Middione in *La quadreria dei Gerolamini*, a cura di P. Leone de Castris e R. Middione, Napoli 1986, p. 20).

⁶²⁶ Viene ricordata nella "prima cappella a sinistra dell'altare maggiore" nell'*Inventario delle robbe e suppellettili della Sacrestia e Chiesa della Congregazione dell'Oratorio fatto per ordine del Padre Girolamo Binago preposito il mese di agosto 1626*, pubblicato da M. Borrelli, *Contributo alla storia degli artefici maggiori e minori della mole gironimiana*, in «Lo Scugnizzo», 5, 1968, p. 70.

⁶²⁷ L. Catalani, *Le chiese di Napoli*, cit., I, p. 72; seguito da G. B. Chiarini, *Aggiunzioni alle Notizie del Bello*, cit., II, p. 766; G. A. Galante, *Guida sacra*, cit., p. 117; A. Bellucci, *Il monumento Nazionale dei Gerolamini*, Milano 1930, pp. nn.; G. Molinaro, *I Gerolamini*, Napoli, s. d., p. 28; R. Middione, in *Napoli Sacra. Guida alle chiese della città*, VIII itinerario, Napoli 1994, pp. 500-501.

⁶²⁸ Sull'immagine vallicelliana cfr. in sintesi G. Calenzio, *La vita e gli scritti del cardinale Cesare Baronio della Congregazione dell'Oratorio. Bibliotecario di Santa Romana Chiesa*, Roma 1907, pp. 399-400; M. T. Bonadonna Russo, *La Madonna della Vallicella*, in «L'Urbe», 2, 1987, pp. 27-38; D. Ferrara, in C. Barbieri, S. Barchiesi, D. Ferrara, *Santa Maria della Vallicella. Chiesa Nuova*, Roma 1995, pp. 29-33, 193-194; O. Melascchi, *Una perduta Madonna della Vallicella di Felice Damiani per l'Oratorio di San Severino*, in *La Congregazione dell'Oratorio di San Filippo Neri nelle Marche nel '600*, Atti del Convegno (Fano 1994), a cura di F. Emanuelli, Fiesole 1996, pp. 399-400. Vedi anche appresso.

L'opera risulta menzionata a più riprese in alcune lettere, conservate nell'Archivio della Congregazione dell'Oratorio di Roma, indirizzate da padre Antonio Talpa, il rettore napoletano successore del Tarugi, ai filippini di San Severino Marche. Nel marzo del 1595 l'oratoriano marchigiano Antonio Caroli, a nome di tutta la comunità di Sanseverino, scrisse alla casa madre di Roma chiedendo il parere dei confratelli sul soggetto da rappresentare in un "quadro grande" per l'altare principale della chiesa sanseverinate, da affidare al pittore eugubino Felice Damiani, attivo già da qualche anno nella stessa sede.⁶²⁹ La risposta giunse alcuni giorni dopo, non da Roma, bensì da Napoli, mediante una lettera del Talpa che, originario di San Severino, avvertendo una qualche responsabilità sulle sorti dell'Oratorio della sua città, espresse posizioni molto rigorose in merito alla pala destinata al maggior altare di quella fondazione, invitando i religiosi a far realizzare un dipinto in tutto simile alla "Madonna di Roma che contiene la Madonna col figlio in braccio posta tra nube, circondata da una corona di Angeletti, e di diversi cherobinj, et abasso un coro d'angeli, ingenocchione, che tutto fa una compositione vaga et insieme devota", così come era stato fatto per la chiesa della Congregazione di Napoli [fig. 108].⁶³⁰ Antonio Talpa additava la suddetta composizione della Chiesa Nuova che ospitava la trecentesca *Madonna della Vallicella*, dalla quale intorno al 1599 Durante Alberti avrebbe desunto la tela conservata nella chiesa romana dei Santi Nereo e Achilleo, commissionata forse da Cesare Baronio, e che in seguito, tra il 1607 e il 1608, venne reinterpretata in termini già vigorosamente barocchi da Pietro Paolo Rubens.⁶³¹ La "Madonna" romana, ben presto divenuta una sorta di emblema della Congregazione, era stata fedelmente copiata per la chiesa di Napoli da un pittore non nominato, il quale "ancorché [...] valente nell'arte, [...] non si sdegnò di osservare il disegno" inviato dall'Urbe.⁶³²

I padri marchigiani ottennero da Roma il permesso di apportare talune modifiche al modello originale, ma il Talpa, contrario a qualsiasi variazione, in una lettera successiva, dell'aprile 1595, ribadiva l'opportunità di far eseguire "un quadro totalmente simile a quello di Roma".⁶³³ In seguito, nell'agosto dello stesso anno, ritornando per l'ennesima volta sul problema della pala di San Severino, il rettore dell'Oratorio partenopeo confermò le inamovibili convinzioni sulla

⁶²⁹ ACR, B.III.5, marzo 1595, f. 61. Cfr. A. Cistellini, *San Filippo Neri*, cit., II, pp. 957-958; O. Melasecchi, *Una perduta Madonna*, cit., pp. 398, 407. Sull'attività del Damiani per la chiesa oratoriana di Sanseverino cfr. B. Teodori, *Il Santuario della Madonna dei Lumi a San Severino*, in *Le Arti nelle Marche al tempo di Sisto V*, a cura di P. Dal Poggetto, Milano 1992, pp. 161-165.

⁶³⁰ ACR, B.III.5, 17 marzo 1595, f. 63. A. Cistellini, *San Filippo Neri*, cit., II, p. 958; per la trascrizione integrale della lettera, indirizzata dal Talpa a Giovanni Severani, vedi O. Melasecchi, *Una perduta Madonna*, cit., pp. 399, 407-408. La studiosa, che per prima ha proposto di identificare la *Madonna vallicelliana* menzionata dal Talpa con quella tuttora conservata nella chiesa napoletana, concentra la sua attenzione sul carteggio del 1595, ma trascurava le importanti lettere del 1589 (vedi supra) e quelle del 1594, in seguito discusse.

⁶³¹ Sul dipinto dell'Alberti, che rispetto alla derivazione napoletana contiene non sei ma sette angeli, per aver fuso l'iconografia vallicelliana con quella dei Sette Arcangeli, cfr. I. Toesca, in *Attività della Soprintendenza alle Gallerie del Lazio*, catalogo della mostra (Roma 1969), Roma 1969, pp. 24-25; A. Zuccari, *La politica culturale dell'Oratorio Romano nelle imprese artistiche promosse da Cesare Baronio*, in «Storia dell'arte», 42, 1981, p. 183; P. Mangia, in *La regola e la fama. San Filippo Neri e l'arte*, catalogo della mostra (Roma 1995), Milano 1995, pp. 502-504 con ulteriore bibliografia. Sulla celeberrima invenzione rubensiana, dove gli angeli sono sei, a conferma del rispetto del prototipo originario, documentato dal quadro di Napoli, rimando a M. Jaffé, *Peter Paul Rubens and the Oratorian Fathers*, in «Proporzioni», 4, 1963, pp. 209-241; J. Müller Hofstede, *Zu Rubens' zweitem Altarwerk für S. Maria in Vallicella*, in «Het Nederlands kunsthistorisch jaarboek», 17, 1966, pp. 1-78; A. Costamagna, "La più bella et superba occasione di tutta Roma...": *Rubens per l'altare maggiore di S. Maria in Vallicella*, in *La regola e la fama*, cit., pp. 150-173; S. Barchiesi, *S. Filippo Neri e l'iconografia mariana della Chiesa Nuova*, in *La regola e la fama*, cit., p. 137; P. Mangia, in *La regola e la fama*, cit., pp. 502-504; C. Barbieri, S. Barchiesi, D. Ferrara, *Santa Maria in Vallicella*, cit., pp. 29-33, 52, 94-99; *La festa del colore. Rubens alla Chiesa Nuova*, a cura di A. Costamagna, Roma 2005.

⁶³² ACR, B.III.5, 17 marzo 1595, f. 63. A. Cistellini, *San Filippo Neri*, cit., II, p. 958; O. Melasecchi, *Una perduta Madonna*, cit., pp. 400, 408.

⁶³³ La lettera è indirizzata dal Talpa al Severani, ACR, B.III.5, 29 aprile 1595, f.103. Cfr. A. Cistellini, *San Filippo Neri*, cit., II, p. 958 nota 36 e soprattutto la più particolareggiata analisi di O. Melasecchi, *Una perduta Madonna*, cit., pp. 401, 409.

necessità di rispettare l'iconografia canonica, asserendo significativamente che “sebene li pittori valenti si mortificano a far l'inventione d'altri, tuttavia anco ne le cose d'altri possono mostrar la loro eccellenza non solo in imitarle, ma anco in saperle migliorare. Et il nostro pittore che non è degl'infimi di Napoli non si è sdegnato di fare l'istesso quadro cavato dal medesimo schizzo portato da Giovan Benedetto. Et ultimamente ha fatto per un nostro oratorio de la dottrina un'Assunta cavata da un disegno che viene da Rafaele, imitato in tutto e per tutto”.⁶³⁴

Senz'alcun dubbio, il religioso alludeva alla tela tuttora conservata sull'altare della cappella appartenuta alla confraternita dell'Assunta [fig. 109], istituita nel 1590 all'interno del complesso oratoriano di Napoli. È evidente che gli apostoli distribuiti attorno al sepolcro derivano letteralmente dall'*Incoronazione* raffaellesca - ultimata da Giulio Romano e Giovan Francesco Penni - appartenuta alle monache di Santa Maria di Monteluca a Perugia, trasferita in Vaticano nel 1817.⁶³⁵ La genesi della pala napoletana fu molto complessa, lo rivelano altre lettere, finora mai considerate, rese note da Mario Borrelli, in cui emergono elementi altrettanto rilevanti. Sul finire del 1594 padre Talpa chiese l'invio da Roma di un disegno dell'Assunta dipinta da Gerolamo Muziano nel 1586 per San Luigi dei Francesi e che in seguito, a causa di un mancato accordo economico con i committenti, fu donata dall'artista alla Basilica di San Paolo Fuori le mura, dove perì con l'incendio del 1823.⁶³⁶ Ecco quanto scriveva l'oratoriano Pietro Perracchione, a seguito della richiesta pervenuta da Napoli: “Il quadro dell'Assunta del Mutiano fu messo in San Paulo fuor di Roma credo alla cappella di Savelli. Io oggi ho ordinato a un pittore assai valente che si chiama Girolamo da Lucca cognosciuto da Messer Giovan Antonio Dosio che mi facci il disegno che per questo altro procaccio mandarò, e quando bisognasse costi servirsi di lui, credo che facilmente l'indurrei a venire per essere huomo sbrigato di famiglia, ha fatto nuovamente un quadro all'altar privilegiato in San Martino a istanza della Signora Contessa Santa Croce che piace assai”. Qualche giorno dopo, lo stesso corrispondente romano comunicava: “Ho consegnato a Giuliano nostro il libro del Salon, quello che mi restò del Padre Gallonio, in mezzo del quale sta il schizzo dell'Assunta del Mutiano che sta in San Paulo fuor delle mura... ho dato 12 giulii al pittore che ha perso due giornate per andar a San Paulo a copiarlo”.⁶³⁷ Ancora padre Perracchione in una lettera di poco successiva chiedeva al rettore di Napoli se il disegno eseguito da “Girolamo da Lucca”, ossia Girolamo Massei,⁶³⁸ fosse stato di suo gradimento, ed aggiungeva un particolare indicativo sull'acquisizione del prototipo raffaellesco da lui prescelto: “Haverò caro saper se il schizzo dell'Assunta è fatto in gusto suo, dell'altro che desidera di Raffaele ho dato il carico al nostro Padre Agostino che ha degli amici in Perugia e ha promesso di farlo far”.⁶³⁹

La distrutta composizione del Muziano risulta tramandata da una stampa di Jacques Callot e da una seconda versione, forse portata a termine da Cesare Nebbia - allievo e stretto collaboratore del

⁶³⁴ Talpa si rivolge al Caroli, ACR, B.III.5, 17 agosto 1595, f. 214. Cfr. A. Cistellini, *San Filippo Neri*, cit., II, p. 959 nota 36; O. Melasecchi, *Una perduta Madonna*, cit., pp. 401-402, 409.

⁶³⁵ O. Melasecchi, *Una perduta Madonna*, cit., p. 402. Per l'*Incoronazione* di Monteluca cfr. F. Mancinelli, in *Raffaello in Vaticano*, catalogo della mostra (Città del Vaticano 1984-1985), Roma 1984, pp. 286-296; K. Oberhuber, *Raffaello. L'opera pittorica*, Milano 1999, pp. 245-246.

⁶³⁶ Sul dipinto di San Paolo fuori le Mura, ricordato dal Baglione (*Le vite de' pittori, scultori et architetti*, cit., p. 50), cfr. P. Di Giammaria, *Girolamo Muziano Brixien Pictor in urbe da Brescia a Roma*, s. l. 1997, pp. 44-45 e soprattutto J. J. Marciari, *Girolamo Muziano and Art in Rome, circa 1550-1600*, dissertation presented to the Faculty of the Graduate School of Yale University, 2000, pp. 205, 526.

⁶³⁷ M. Borrelli, *L'architetto Nencioni*, cit., p. 44. Le due lettere, datate rispettivamente 28 novembre e 2 dicembre 1594, si conservano nell'Archivio della Congregazione oratoriana di Napoli (ACO, XII, 176; XII, 178). Un rapido accenno a questi documenti compare in A. Cistellini, *San Filippo Neri*, cit., II, p. 915 nota 27 che però scambia l'Assunzione di San Paolo fuori le mura con l'Ascensione realizzata dal Muziano per la cappella Ceuli alla Vallicella (seguito da C. Barbieri, S. Barchiesi, D. Ferrara, *Santa Maria in Vallicella*, cit., p. 68), e in D. Del Pesco, *Alla ricerca di Giovanni Antonio Dosio*, cit., p. 60 nota 63.

⁶³⁸ Sul Massei, responsabile di gran parte della decorazione ad affresco nella chiesa dei Santi Nereo ed Achilleo, cfr. A. Zuccari, *La politica culturale dell'Oratorio*, cit., pp. 181-183. Il dipinto di San Martino ai Monti, menzionato nella lettera del 28 novembre 1594, è forse identificabile con “il quadro d'altare nella cappella della Compagnia del Carmine” citato da G. Baglione, *Le vite de' pittori*, cit., p. 104. Attualmente risulta perduto.

⁶³⁹ ACO, XII, 184, 16 dicembre 1594. Cfr. M. Borrelli, *L'architetto Nencioni*, cit., p. 44.

maestro bresciano - nel 1593, conservata nella collegiata di Anguillara Sabazia (RM) [fig. 109 bis].⁶⁴⁰ Non v'è dubbio che Antonio Talpa richiese all'ossequiente pittore locale di replicare assieme all'*Incoronazione* di Perugia anche l'*Assunta* del Muziano: basta mettere a confronto la tela napoletana con la zona sommitale del dipinto di Anguillara, per accorgersi che il modello muzianesco venne variato solo nella resa degli angeli [figg. 109-109 bis].

Dal suddetto carteggio emerge che l'*Assunzione* e la *Madonna vallicelliana* di Napoli furono eseguite dal medesimo pittore; ciò ha indotto Olga Melasecchi ad identificare l'artefice napoletano a cui allude il Talpa, con Girolamo Imparato.⁶⁴¹ A lui infatti risulta attribuita la prima delle due opere,⁶⁴² chiaramente menzionata nella lettera del 17 agosto 1595. E però la proposta non convince.

Tali dipinti appartengono ad un artista che pur conoscendo lo stile dell'Imparato mostra un *ductus* pittorico differente, e che, soprattutto, non raggiunge la finezza e il livello qualitativo della sua produzione. In entrambe le opere affiorano esplicite affinità con i modi di Giovann'Angelo D'Amato: ad esempio le fisionomie degli angeli adoranti la Vergine [fig. 108] e, specialmente, gli apostoli dell'*Assunta* [fig. 109] dichiarano una stretta parentela con i santi dell'*Ascensione di Cristo* del convento francescano di Maiori [fig. 110]; anche le pieghe a mulinello del manto svolazzante dell'*Assunta* si prestano al confronto con i panneggi arricciolati del Cristo di Maiori; è possibile cogliere manifeste somiglianze tra i cherubini che cingono la *Madonna della Vallicella* con quelli dell'*Annunciazione* della chiesa di Santa Maria la Nova a Nola [fig. 112], una tavola che va restituita a Giovann'Angelo D'Amato;⁶⁴³ la struttura disegnativa della Vergine nolana ritorna *ad unguem* in uno degli angeli adoranti la *Madonna vallicelliana* [fig. 108]. Nel capoltare della confraternita mariana gli angeli sfarfallanti in primo piano discendono dalla medesima specie di volatili alla quale appartengono l'angelo annunciante di Nola e il bel *San Michele Arcangelo* del duomo di Ravello (1583) [fig. 111] - capolavoro del D'Amato nel quale Ferdinando Bologna, sin dal 1955, ha rilevato i caratteri di una cultura pittorica originatasi "fra Roma e Caprarola verso il 1570", come pure dalla conoscenza delle elaborazioni sprangheriane, interpretate "con animo meridionale"⁶⁴⁴ - e, ancor di più, assomigliano a quelli, che si direbbero usciti dalla stessa nidiata,

⁶⁴⁰ C. Strinati, *Roma nell'anno 1600. Studio di pittura*, in «Ricerche di storia dell'arte», 10, 1980, p. 46 nota 34. Della pala si conosce anche un disegno preparatorio relativo agli apostoli. Cfr. *Disegni romani dal XVI al XVIII secolo*, catalogo della mostra (Roma 1995), a cura S. Prosperi Valenti Rodinò, p. 28. La Melasecchi, a cui sfuggono le lettere pubblicate dal Borrelli, propone un insostenibile confronto fra l'*Assunta* napoletana e l'*Immacolata* di Ronciglione di Scipione Pulzone da Gaeta (O. Melasecchi, *Una perduta Madonna*, cit., p. 402).

⁶⁴¹ O. Melasecchi, *Una perduta Madonna*, cit., pp. 400, 402.

⁶⁴² L'*Assunta* dei Gerolamini fu citata come "pittura dell'epoca di Fabbrizio Santafede; forse di qualche suo allievo" da L. Catalani, *Le chiese di Napoli*, cit., I, p. 80; il parere venne ripreso dal Galante (*Guida Sacra*, cit., p. 118). Nel 1930 il Bellucci ne mise in dubbio il riferimento alla "scuola del Santafede", ritenendola "piuttosto di un'epoca ancora molto cinquecentesca" (A. Bellucci, *Il monumento Nazionale*, cit.); mentre il Molinaro (*I Girolamini*, cit., p. 29) la ascrisse *tout court* al Santafede. L'attribuzione all'Imparato è stata avanzata da P. Leone de Castris, in *Il Patrimonio artistico del Banco di Napoli*. Cit., p. 12; Idem, in *La quadreria dei Gerolamini*, cit., p. 154; Idem, *Pittura del Cinquecento nell'Italia meridionale*, cit., pp. 498, 741; Idem, *Pittura del Cinquecento a Napoli. 1573-1606*, cit., pp. 142, 170 nota 21.

⁶⁴³ Il dipinto, databile ad una fase di poco anteriore alla *Madonna della Vallicella* (1589), deriva sicuramente da un disperso modello di Marco Pino, conosciuto attraverso il disegno di Francoforte (A. Zezza, *Marco Pino*, cit., pp. 195, 316, fig. a p. 225). L'*Annunciazione*, restaurata qualche anno fa, reca un'attribuzione orale di Pierluigi Leone de Castris al periodo giovanile dell'Imparato. Cfr. A. Zezza, *Marco Pino*, cit., p. 343. Alla pala di Nola si lega con tutta probabilità un disegno conservato all'Albertina di Vienna, sul quale cfr. V. Birke, J. Kertész, *Die Italienischen Zeichnungen der Albertina General Inventory*, Wien 1992, I, p. 295 (con l'attribuzione a Marco Pino); P. Leone de Castris, *Pittura del Cinquecento a Napoli. 1540-1573*, cit., p. 231 nota 44; A. Zezza, *Marco Pino*, cit., p. 343 con ulteriore bibliografia. Sull'*Ascensione* di Maiori cfr. P. Leone de Castris, *Pittura del Cinquecento a Napoli. 1573-1606*, cit., pp. 149, 154, 175 nota 57.

⁶⁴⁴ F. Bologna, *Opere d'arte nel Salernitano dal XII al XVIII secolo*, catalogo della mostra (Salerno 1955), Napoli 1955, p. 52. Per il dipinto di Ravello vedi anche G. Previtali, *La pittura del Cinquecento a Napoli*, cit., p. 84 nota 38; P. Leone de Castris, *Pittura del Cinquecento a Napoli. 1573-1606*, cit., pp. 149, 175 nota 53 e M. Cali, *La pittura del Cinquecento*, cit., p. 620.

fiancheggianti la Madonna col Bambino nella pala custodita nell'Eremo della Consolazione di Reggio Calabria [fig. 113], proveniente dalla chiesa dei Cappuccini di Fiumara (RC). Da nuovi documenti ricaviamo che la tavola calabrese fu realizzata nel 1598 su commissione della feudataria di quella località, Diana Carafa.⁶⁴⁵

In aggiunta, la proposta qui avanzata di riferire su base stilistica al D'Amato i due dipinti napoletani, sembra confermata da alcune polizze emesse dagli oratoriani a favore di un "Giovann'Angelo pittore", verosimilmente proprio l'artista di Maiori. Questi, il 28 settembre 1593, a distanza di qualche anno dalla consegna dell'opera (1589), veniva pagato per "tante coquiglie (conchiglie) d'oro per l'ornamento della Madonna",⁶⁴⁶ quasi certamente lo stesso quadro nominato a più riprese dal Talpa. Inoltre, il D'Amato potrebbe identificarsi con quel "Giovann'Angelo" a cui furono versati alcuni pagamenti, per un lavoro non specificato, registrati nel libro dei conti dell'Oratorio partenopeo, giusto nei mesi in cui fu dipinta - come provano le missive citate - l'*Assunta* della congrega.⁶⁴⁷

Che Giovann'Angelo D'Amato fosse stato apprezzato dall'ordine oratoriano è dimostrato da un'altra opera a lui sicuramente ascrivibile, il ridipinto affresco della *Madonna della Neve* collocato nella seconda cappella a sinistra della chiesa di San Filippo Neri, forse anch'esso proveniente dal primitivo luogo di culto, montato nella seconda metà del Seicento in una tela di Giuseppe Marullo con l'*Eterno Padre, Sant'Anna e San Gioacchino*.⁶⁴⁸ La figura della Vergine col Bambino risulta solo una variante del gruppo principale della tavola di Fiumara.

Allo scadere del XVI secolo, la replica della zona inferiore dell'*Incoronazione* di Monteluce rappresenta un caso assai emblematico per l'Italia meridionale di recupero di un prototipo raffaellesco; l'episodio non appare isolato, considerato che nello stesso periodo anche altri artisti attivi a Napoli effettuarono prelievi da opere famose del grande maestro urbinato.⁶⁴⁹ L'invenzione del Sanzio - che il Talpa dovette osservare negli anni dei suoi giovanili studi giuridici compiuti a

⁶⁴⁵ 2 gennaio 1598: "A Diana Carafa ducati 20 correnti et per lei a Giovann'Angelo de Amato pittore disse sono in parte di ducati 70 per fattura de uno quatro della imagine de Santa Maria degli angeli per la chiesa del monistero de padri Cappuccini della sua terra de Fiumara et detti ducati 20 sono a compimento de ducati 40 atteso li altri ducati 10 le ha ricevuti de contanti" (Archivio di Stato di Napoli, Banchieri Antichi, Mari e Grimaldi, 157). L'altro pagamento di 20 ducati fu emesso presso lo stesso banco il 20 aprile del 1598 (Mari e Grimaldi, 158). Sempre Diana Carafa versò a Lorenzo D'Amato "mettetor de oro" (forse figlio di Giovann'Angelo) 10 ducati "in parte" di 26 per "l'aurare e toccare d'oro lo armaggio" della medesima cona "in quel modo si è convenuto con frate Anselmo... cappuccino et mastro Francesco Casoria con ponerci ancora il colore di noce" il 13 aprile del 1598; l'ultimo pagamento, di 16 ducati, per la pala di Fiumara risale al 4 maggio 1598 (Mari e Grimaldi, 158). Il dipinto calabrese è stato riconosciuto al D'Amato da M. Di Dario Guida, in *Arte in Calabria*, cit., pp. 119-120; cfr. pure P. Leone de Castris, *Pittura del Cinquecento a Napoli 1573-1606*, cit., pp. 154, 175 nota 63.

⁶⁴⁶ Il pagamento è di soli 0, 3 ducati. Cfr. M. Borrelli, *Contributo alla storia degli artefici maggiori e minori della mole Girolimiana*, in «Lo Scugnizzo», I, 1966, p. 19. Lo stesso "Giovann'Angelo pittore" ricevette 4 ducati l'11 dicembre 1593 per "argento macinato per inargentare la lampada di legno fatta da ms. Pietro (Provedi?)" (p. 19).

⁶⁴⁷ I pagamenti in questione furono effettuati nei periodi compresi fra il 21 e il 24 maggio 1594, fra il 10 ottobre 1594 e il 14 gennaio 1595 e fra l'11 febbraio e il 15 aprile 1595. Cfr. M. Borrelli, *Contributo alla storia degli artefici maggiori e minori della mole Girolimiana*, in «Lo Scugnizzo», 2-3, 1966-1967, p. 34.

⁶⁴⁸ Il dipinto è menzionato nell'*Inventario delle robbe*, cit., in M. Borrelli, *Contributo*, cit., 5, p. 70. Carlo De Lellis (*Aggiunta alla Napoli Sacra del D'Engenio*, ms. della Biblioteca Nazionale di Napoli, 1666-88 ca., vol. I, pubblicato a cura di F. Aceto, Napoli 1977, p. 408) descrisse, senza ricordarne gli autori, sia la Vergine tardo-cinquecentesca che "le figure di S. Anna e di S. Gioacchino". Il nome del Marullo comparve a partire da C. Celano, *Notizie del Bello*, cit., II, p. 695. L'affresco venne citato come opera della "scuola del Polidoro" da L. D'Afflitto, *Guida per i curiosi*, cit., pp. 106-107; seguito da L. Catalani, *Le chiese di Napoli*, cit., I, p. 76; G. B. Chiarini, *Aggiunzioni*, cit., II, p. 760; G. A. Galante, *Guida Sacra*, cit., p. 117. In anni recenti è stato menzionato come opera "di ignoto manierista di fine XVI secolo" da R. Middione, in G. A. Galante, *Guida Sacra*, cit., ed. 1985, p. 125 nota 259; Idem, in *Napoli Sacra*, cit., p. 505.

⁶⁴⁹ Penso alle citazioni dalla *Madonna del Pesce*, allora in San Domenico Maggiore di Napoli, e dalla *Santa Cecilia* di Bologna effettuate dal Santafede e da Giovan Maria Bevilacqua. Sul problema cfr. R. Naldi, *La 'Madonna di Loreto' per i Cappuccini di Castellammare di Stabia e il segmento 'raffaellesco' di Fabrizio Santafede*, in «Prospettiva», 113-114, 2004, pp. 168-171.

Perugia⁶⁵⁰ indubitabilmente rispondeva a pieno all'esigenza controriformata di una comunicazione piana del tema sacro, e alle qualità paleottiane d'una "composizione vaga et insieme devota" riconosciute dall'austero rettore napoletano nella *Madonna* di Roma, come s'è visto. Questi stessi caratteri il religioso dovette individuare nell'*Assunzione* romana del Muziano, artista assai stimato in ambito filippino, autore della ben nota *Ascensione* della cappella Ceuli nella Chiesa Nuova (1582).⁶⁵¹ Per di più, a Roma il pittore bresciano era entrato in stretti rapporti con Giovan Antonio Dosio,⁶⁵² impegnato nei primi anni novanta nella costruzione del complesso dei gerolamini di Napoli.

Nel medesimo tempo della tavola del D'Amato, l'immagine vallicelliana venne ripresa dall'autore del capofila della chiesa partenopea di Santa Maria del Rifugio [fig. 114], ubicata nei pressi di Castel Capuano, annessa ad un conservatorio fondato su iniziativa dell'oratoriano piacentino Alessandro Borla.⁶⁵³ L'opera costituisce un'interessante e anch'essa precoce derivazione, ancora sconosciuta, dall'affresco romano. Si tratta di un dipinto pressoché ignorato dalle fonti, e tra gli studi moderni esiste, che io sappia, un unico, curioso tentativo di attribuzione a Marco Pino.⁶⁵⁴

La pala di Santa Maria del Rifugio, visibilmente rimaneggiata, è ascrivibile a Felice Damiani, lo stesso pittore coinvolto dai filippini nei già menzionati lavori condotti nella chiesa della congregazione a San Severino Marche. Lo provano gli inconfondibili caratteri di stile che, nonostante i rifacimenti, legano la *Madonna* napoletana agli algidi lavori dell'artista di Gubbio: in particolare il volto del Cristo risulta identico a quelli degli angeli e dei putti della *Madonna della Cintola* conservata nella chiesa di Sant'Agostino a Foligno (1593) [fig. 115]; l'andamento spezzato delle pieghe dei panneggi ritorna nella conformazione delle stoffe del dipinto umbro.⁶⁵⁵ L'ipotesi trova un inequivocabile riscontro nella lettera del marzo 1595, su ricordata, indirizzata da padre Antonio Caroli ai confratelli di Roma, in cui si apprende che Felice Damiani, intenzionato ad entrare come secolare nell'ordine, era stato "eccellente nella sua professione come fanno fede le opere che ha fatto in moltissimi luoghi, specialmente a Napoli per la S.ra Costanza del Carretto et a Recanati nella Cappella della S.ra Barbara Massella".⁶⁵⁶ La committente partenopea del Damiani, Costanza del Carretto Doria, marchesa di Sulmona, prima benefattrice degli oratoriani di Napoli, aveva fondato tra il 1583 e il 1585 assieme a padre Borla il conservatorio di Santa Maria del Rifugio.⁶⁵⁷ Il dipinto dovette essere commissionato su indicazione dei padri dell'Oratorio nel 1590, poiché il 26 luglio dello stesso anno veniva rogato l'inedito atto notarile per la doratura della "cona" e della "custodia" di Santa Maria del Rifugio dal napoletano Marino Bonocore, il quale si impegnava con Claudio Milano, uno dei governatori della chiesa, ad applicare anche l'"azzurro oltramarino" sul manto della *Madonna*.⁶⁵⁸ La tela - di ridotte

⁶⁵⁰ G. Marciano, *Memorie storiche*, cit., II, p. 90.

⁶⁵¹ C. Barbieri, S. Barchiesi, D. Ferrara, *Santa Maria in Vallicella*, cit., pp. 67-71; D. Ferrara, *Artisti e committenze alla Chiesa Nuova*, in *La regola e la fama*, cit., p. 109; S. Barchiesi, *S. Filippo Neri e l'iconografia mariana della Chiesa Nuova*, in *La regola e la fama*, cit., pp. 139-140.

⁶⁵² D. Ferrara, *Artisti e committenze*, cit., p. 109.

⁶⁵³ C. D'Engenio, *Napoli Sacra*, cit., pp. 146-147; G. Marciano, *Memorie storiche*, cit., pp. 81e ss.; A. Cistellini, *San Filippo Neri*, cit., I, p. 327.

⁶⁵⁴ V. Rizzo, *Il Real Conservatorio e Casa Santa di S. Maria del Rifugio ai Tribunali*, in «Quaderni dell'Archivio Storico», V, 2000, p. 289. Un rapido cenno alla *Madonna* sull'altare maggiore, senz'alcuna attribuzione, si ritrova in G. B. Chiarini, *Aggiunzioni*, cit., II, p. 434.

⁶⁵⁵ Per il dipinto folignate cfr. G. Saporì in *Pittura del Seicento. Ricerche in Umbria*, a cura di L. Barroero, V. Casale, G. Falcidia, F. Pansecchi, G. Saporì, B. Toscano, Venezia 1989, pp. 173-177; sul Damiani vedi pure P. Zampetti, *Pittura nelle Marche. Dalla Controriforma al Barocco*, Firenze 1990, vol. III, pp. 230, 233 nota 5 e C. Martin, ad vocem *Damiani Felice*, in *Allgemeines Künstler-Lexikon Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, München-Leipzig 2000, XXIV, pp. 14-15, con bibliografia precedente.

⁶⁵⁶ A. Cistellini, *San Filippo Neri*, cit., II, P. 958; O. Melasecchi, *Una perduta Madonna*, cit., pp. 399, 407.

⁶⁵⁷ C. D'Engenio, *Napoli Sacra*, cit., p. 146; G. Marciano, *Memorie storiche*, cit., pp. 81 e ss.; A. Cistellini, *San Filippo Neri*, cit., I, p. 754; A. Cistellini, *San Filippo Neri*, cit., I, p. 240.

⁶⁵⁸ ASN, Notai del Cinquecento, Antonio Celentano, sch. 132, prot. 9 (1589-92), f. 257. Il documento fornisce scarse informazioni, tuttavia è utile per la cronologia del dipinto. La marchesa di Sulmona, non nominata dal documento notarile da me rintracciato, morì nel 1591. Cfr. A. Cistellini, *San Filippo Neri*, cit., I, p. 754.

dimensioni - forse dipinta a San Severino Marche, dove l'eugubino lavorava sin dall'estate del 1589, presumibilmente fu portata a Napoli dal Borla che soggiornò in quella città nel maggio del 1590.⁶⁵⁹

Le testimonianze documentarie prese in esame consentono di appurare il ruolo di autentico protagonismo svolto dal Talpa nella definizione della politica delle immagini perseguita dall'ordine d'appartenenza. Figura assai complessa, l'oratoriano fu molto vicino al fondatore della congregazione come pure a Cesare Baronio, al quale diede un aiuto consistente nel recupero di notizie confluite nei celebri *Annales*, di cui fu anche supervisore. Talpa ebbe competenze in materia di architettura, maturate negli anni in cui ricoprì l'incarico di *praefectus fabricae* della Chiesa Nuova a Roma.⁶⁶⁰ L'ampiezza dell'impegno da lui profuso nell'impresa romana emerge assai efficacemente in una lettera indirizzata da Francesco Maria Tarugi ad un fratello del religioso, Arsenio Talpa, in cui si giustifica il mancato rientro in patria del congiunto, per la grave malattia che aveva colpito un altro fratello, Evandro, con la seguente motivazione: "Messer Antonio sente molto dispiacere... [ma] oltre all'Oratorio... pendono dalla soprintendenza sua tre cappelle della chiesa, che hanno in opera diversi maestri, et artefici di varie cose differenti fra di loro, che adesso sarebbe impossibile istruire un altro del tutto per surrogarlo in suo luogo, perché ad ogni hora bisogna essere con architetti, pittori, scultori, indoratori, falegnami e muratori e lui solo possiede i disegni, sa il prezzo accordato, et ha da segnare i mandati, e i pagamenti, onde non potrebbe adesso più scomodare di quello scomodarebbe se per breve tempo Messer Antonio si assentasse da Roma".⁶⁶¹

Anche in seguito al trasferimento a Napoli, il filippino continuò ad interessarsi della Chiesa Nuova e, tra il 1593 e il 1594, con la collaborazione del Dosio elaborò finanche dei veri e propri progetti per la facciata.⁶⁶² Nella città vicereale egli rivestì il medesimo incarico che aveva ricoperto nell'Urbe; tale impegno divenne un aspetto centrale e qualificante del suo apostolato. I documenti conosciuti restituiscono l'attenzione meticolosa e capillare con la quale il religioso seguì sia l'evoluzione dei lavori delle fabbriche che la realizzazione degli arredi sacri, per i quali provvide personalmente al reperimento dei disegni di alcuni modelli esemplari, come abbiamo visto. L'intransigenza e il rigore del rettore partenopeo appartengono alle posizioni più rigide e rigoriste emerse dal dibattito sulle immagini sacre durante la Controriforma, allineate agli indirizzi tridentini contenuti nei celebri trattati di Carlo Borromeo e di Gabriele Paleotti, personalità strettamente legate ai padri della Vallicella. Il caso napoletano del Talpa attesta quanto incisiva potesse essere l'ingerenza delle autorità religiose nell'elaborazione delle opere di destinazione chiesastica,⁶⁶³ per garantirne l'adeguata conformità agli scopi devozionali.

Sul colto esponente dell'Oratorio bisognerà condurre ulteriori indagini, a tutt'oggi impedita dalla chiusura quasi trentennale dell'Archivio della Congregazione di Napoli; potrebbero in tal modo meglio lumeggiarsi le possibili ripercussioni esercitate dall'ordine di San Filippo Neri sull'ambiente artistico locale, forse di portata non trascurabile.

Ritornando all'Imparato, è possibile che l'artista nel 1595 abbia avuto un ruolo nella perdita decorazione dell'oratorio della confraternita dei Bianchi annessa alla chiesa di San Giovanni Maggiore a Napoli, come si arguisce da un'inedita polizza di banco che documenta un rapporto di lavoro fra il pittore e lo stuccatore Francesco Zaccarella.⁶⁶⁴

⁶⁵⁹ A. Cistellini, *San Filippo Neri*, cit., I, pp. 683-685, II, p. 957. Sulla base della sola missiva del Caroli (ACR, BIII5, f. 61) O. Melasecchi, *Una perduta Madonna*, cit., p. 400, ipotizza un soggiorno meridionale del Damiani.

⁶⁶⁰ Sul Talpa cfr. G. Marciano, *Memorie storiche*, II, pp. 89-106; A. Bellucci, *P. Antonio Talpa, d. O. (architetto) 1536-1624*, estratto dalla rivista «Archivi», XX, fasc. 1-3, 1953, pp. 3-23; A. Cistellini, *San Filippo Neri*, cit., passim.

⁶⁶¹ La lettera, senza data, ma sicuramente anteriore al 1586, è riportata da G. Marciano, *Memorie storiche*, cit., II, p. 94.

⁶⁶² D. Del Pesco, *Alla ricerca di Giovan Antonio Dosio*, cit., pp. 35-42.

⁶⁶³ In generale sul problema cfr. M. Cali, *Arte e Controriforma*, in *La Storia*, a cura di N. Tranfaglia e M. Firpo, IV, *L'età moderna*, II, *La vita religiosa e la cultura*, Torino 1986, pp. 283-312.

⁶⁶⁴ *Regesto documentario*, doc. n. 33. L'oratorio subì trasformazioni nel corso del Settecento. Per alcune informazioni sulla confraternita dei Bianchi in San Giovanni Maggiore, cfr. G. A. Galante, *Guida sacra*, cit..

Nel marzo del 1595 il pittore si accordò con Luca Buonodonne di Gragnano per l'esecuzione di una *Madonna del Rosario* di forma circolare con i misteri, consegnata l'anno successivo.⁶⁶⁵ Infine, risale al maggio del 1595 il completamento di un altro dipinto perduto, la *Trasfigurazione* realizzata per gli eredi della famiglia Scaldaferrì di Lauria.⁶⁶⁶ Il documento non precisa la chiesa di destinazione, ma è assai probabile che l'ancona fosse collocata nella cappella Scaldaferrì situata nella chiesa madre di San Nicola, un edificio distrutto da un incendio nel 1806.⁶⁶⁷ La notizia della presenza nella parrocchiale di Lauria di una cona imparatesca risulta particolarmente significativa considerato che, non molti anni dopo, agli inizi del secolo successivo, sarebbe giunta nella stessa chiesa l'interessante pala, di recente recuperata, raffigurante la *Madonna degli Angeli* di Carlo Sellitto [fig. 174], che dovette formarsi proprio a contatto con l'Imparato. Infatti, due polizze di banco del settembre e dell'ottobre 1595 attestano indiscutibilmente una frequentazione della bottega di Girolamo da parte del giovane pittore al quale l'Imparato 'girava', secondo una prassi consueta per i lavoranti in posizione subordinata, pagamenti per "un quatro de una Madonna" richiesto dal vescovo di Ariano, Alfonso de Herrera.⁶⁶⁸ Non sono riuscito a rintracciare il dipinto in questione che, data l'esigua entità dei pagamenti (entrambi di 4 ducati), dovette essere destinato alla devozione privata del presule. Ma sul problema degli esordi di Carlo Sellitto bisognerà ritornare.

6. L'ANNUNCIAZIONE DELLA CHIESA DEL GESÙ E IL DISPERSO *SAN GIOVANNI* DI SANTA CROCE A LECCE

Trattando del Gesù di Lecce Giulio Cesare Infantino scrisse: "Nel di dentro di questa bellissima chiesa, oltre l'altare maggiore con la bella dipintura della Circoncisione di Christo Nostro Signore, vi sono molte cappelle nell'una e nell'altra parte fatte in pietra leccese con colonne leggiadramente lavorate; la maggior parte poste in oro, degne veramente di questa nobil chiesa, con bellissime dipinture in tele, opere di diversi huomini illustri nella dipintura, come di Girolamo Imperato e altri".⁶⁶⁹ L'autore non specificava quali dei dipinti collocati nell'edificio sacro spettassero al pittore napoletano, tuttavia è assai significativo che l'Imparato risultasse l'unico fra gli "huomini illustri nella pittura" ad essere menzionato: una prova evidente del riverbero della sua notorietà anche lontano da Napoli. Attualmente la chiesa leccese conserva due quadri dell'artista: un bel *San Girolamo penitente* dipinto per la cappella Mettula nell'ultimo

Su Francesco Zaccarella, scultore e stuccatore, attivo nel 1588 nella chiesa del monastero di Sant'Andrea delle Dame, cfr. G. Ceci, *Per la biografia degli artisti del XVI e XVII secolo. Nuovi documenti. I Architetti - II Scultori*, Trani 1907, pp. 81-82.

⁶⁶⁵ *Regesto documentario*, doc. n. 34. Il documento purtroppo non nomina la chiesa in cui doveva essere collocato il dipinto. In nessuno degli edifici sacri di Gragnano in cui esisteva il patronato dei Bonodonne è stato possibile rintracciare l'opera. Sulle chiese della cittadina risultano utili F. S. Liguori, *Cenni storico-critici della città di Gragnano e luoghi convicini*, Napoli 1863 e soprattutto A. Liguori, *Gragnano. Memorie Archeologiche e Storiche*, Pompei 1955

⁶⁶⁶ *Regesto documentario*, doc. n. 36.

⁶⁶⁷ L'altare della famiglia Scaldaferrì in San Nicola a Lauria è documentato nel Settecento. Cfr. A. Spagnuolo, *Lauria*, Napoli 1967, p. 101. La visita pastorale di monsignor Giovanni Antonio Santonio del 13 maggio 1624 menziona un altare "Transfigurationis" senza specificarne il patronato. Cfr. C. De Franco, *Visite Pastorali alla comunità di S. Nicola di Bari in Lauria. 1500-1992*, Venosa 1993, p. 79.

⁶⁶⁸ *Regesto documentario*, docc. nn. 50-51. I due documenti sono stati già brevemente discussi da S. De Mieri, *Aggiunte a Francesco Curia*, cit., pp. 178-179. Per la *Madonna degli Angeli* di Lauria cfr. *Visibile Latente. Il patrimonio artistico dell'antica Diocesi di Policastro*, catalogo della mostra (Policastro 2004) a cura di F. Abbate, Roma 2004, pp. 21-22, 84-87.

⁶⁶⁹ G. C. Infantino, *Lecce Sacra... ove si tratta delle vere origini e foundationi di tutte le hiese, monasteri, cappelle, spedali et altri luoghi sacri della città di Lecce*, Lecce 1634, p. 170. Sul disperso dipinto della Circoncisione ricordato dall'Infantino, realizzato a Venezia forse dalla bottega del Tintoretto, cfr. A. Lippo, «Ad Maiorem Dei Gloriam»: lo stile gesuitico a Lecce nella pittura di fine XVI secolo, in *Interventi sulla «Questione meridionale»*, cit., p. 137 con bibliografia.

periodo della sua attività, e una splendida *Annunciazione* firmata e datata (HIERONIMUS/ IMPERATUS NEAP./ FACIEBAT/ 1596) [fig. 116].⁶⁷⁰

Quest'ultima, una delle opere più conosciute del maestro, fu portata all'attenzione della critica circa un quarantennio fa da Michele D'Elia e, a breve distanza, da Maria Stella Calò che, per prima, vi colse componenti barocchesche e agganci con Francesco Curia.⁶⁷¹ Qualche anno dopo il Previtali evidenziava gli aspetti curiani dell'opera, ravvisabili nella tipologia dei cherubini e nel "biondo zizzeruto arcangelo annunciatore", individuandone anche le differenze col suo "più celebre collega", da cogliere nella diversità della materia pittorica, "leggera e cangiante" nell'Imparato, "soffice e densa" nel Curia.⁶⁷²

In seguito Vincenzo Pugliese, che considerò il dipinto imparatesco "uno dei prodotti più rappresentativi [...] dell'intera stagione 'tardomanierista' napoletana" e, ancora, una delle "più belle ed accattivanti" *Annunciazioni* collocate sugli altari meridionali nel corso del Cinquecento⁶⁷³, vi ravvisava consonanze con Teodoro d'Errico, Federico Barocci, Ventura Salimbeni e, soprattutto, con la cultura mediata a Napoli dagli artisti attivi nella Certosa di San Martino.⁶⁷⁴

L'*Annunciazione* è stata oggetto d'interesse anche in tempi più recenti, infatti nel 2003 è stata esposta in una mostra intitolata *Il Barocco nella visione gesuita da Tintoretto a Rubens*, allestita nel Musée des Beaux-Arts di Caen.⁶⁷⁵

In basso a sinistra è visibile lo stemma della famiglia Bozzicolonna, aggiunto forse in epoca successiva a sostituzione di uno più antico.⁶⁷⁶ Purtroppo le fonti non consentono di conoscere il patronato antico della cappella in cui il quadro è collocato. La scelta del pittore napoletano fu sicuramente suggerita alla committenza dai padri gesuiti, i quali dovettero far riferimento ad artisti di fiducia, come appunto l'Imparato, seguendo molto da vicino la vicenda della realizzazione dei dipinti destinati alla propria chiesa, secondo una prassi non molto diversa da quella riscontrabile in altre chiese dell'ordine, e principalmente nel Gesù di Roma.⁶⁷⁷

L'*Annunciazione* non fu il primo impegno del maestro partenopeo con i gesuiti salentini: si è già anticipato nel capitolo precedente che nel novembre del 1588 l'Imparato ricevette un acconto di 10 ducati per "parte del preczo de una cona", dipinta "per ordine del patre rettore dello collegio de Lecce" e cioè di san Bernardino Realino.⁶⁷⁸ Sarebbe azzardato collegare il documento all'*Annunciazione*, considerato il notevole scarto cronologico, tuttavia si potrebbe pensare a un ritardo nella consegna della tela, causato dal carico di impegni a cui il pittore dovette far fronte in questi anni, come era avvenuto nel caso dell'*Ultima Cena* del refettorio della Sapienza, richiesta nell'estate del 1587 ma ultimata, come indica la data apposta sulla tavola, solo nel 1591.

È più probabile che la cona del 1588 sia da identificare col dipinto menzionato in un documento citato da Nicola Vacca, dal quale si evince che Maria Zimara di Teofilo, moglie del Barone di Fragagnano, Francesco dell'Antoglietta, nel 1590 lasciava alla chiesa madre di Fragagnano il quadro che al momento era conservato nella propria cappella nel Collegio del Gesù di Lecce, e

⁶⁷⁰ Il dipinto è ricordato da una serie di guide cittadine quali: L. G. De Simone, *Lecce e i suoi monumenti descritti e illustrati*, Lecce 1874, p. 352; A. Foscarini, *Guida storico artistica della città di Lecce*, Lecce 1929, p. 83; D. G. Paladini, *Guida storica ed artistica della città di Lecce*, Lecce 1952, p. 369.

⁶⁷¹ *Mostra dell'arte in Puglia dal tardo antico al rococò*, catalogo della mostra (Bari 1964), a cura di M. D'Elia, Roma 1964, p. 139; M. S. Calò, *La pittura del Cinquecento e del primo Seicento in terra di Bari*, Bari 1969, p. 129.

⁶⁷² G. Previtali, *La pittura napoletana dalla venuta di Vasari*, cit., pp. 878, 904 nota 52; Idem, *Teodoro d'Errico*, cit., p. 33; Idem, *La pittura del Cinquecento a Napoli*, cit., pp. 113, 141 nota 57, 143 nota 61; Idem, *La pittura a Napoli tra Cinquecento e Seicento*, cit., pp. 18, 22-23.

⁶⁷³ V. Pugliese, in *Restauro in Puglia 1971-1981*, Fasano 1983, pp. 124-126; Idem, *Pittura napoletana in Puglia I*, in *Seicento napoletano Arte, costume e ambiente*, a cura di R. Pane, Milano 1984, p. 207.

⁶⁷⁴ V. Pugliese, in *Restauro in Puglia*, cit., p. 126. Sul dipinto si veda la cospicua bibliografia citata nel n. 25 del *Repertorio delle opere autografe*.

⁶⁷⁵ *Il Barocco nella visione gesuita da Tintoretto a Rubens*, catalogo della mostra (Caen 2003) a cura di A. Tapié, Caen 2003. Nel catalogo il dipinto è accompagnato da una scheda di Antonio Cassiano, p. 288.

⁶⁷⁶ V. Pugliese, in *Restauro in Puglia*, cit., p. 126.

⁶⁷⁷ A. Lippo, «Ad Maiorem Dei Gloriam»: lo stile gesuitico a Lecce, cit., pp. 135-138.

⁶⁷⁸ *Regesto documentario*, doc. n. 17. Su san Bernardino Realino cfr. F. Iappelli, *Gesuiti a Lecce: 1576-1767*, in «Societas», 41, 4-5, 1992, pp. 104-107.

che sarebbe stato rimosso allorché “li padri di detto collegio avranno fatto finire il quadro nuovo per detta cappella, quale è già cominciato a Napoli”.⁶⁷⁹ Forse si tratta della *Natività* richiesta dalla medesima nobildonna, e per la quale l’Imparato riceveva l’ultimo pagamento dal gesuita Cesare de Vivo nel febbraio del 1593.⁶⁸⁰ Già da tempo dunque l’artista partenopeo era entrato in contatto con i gesuiti pugliesi e, se quest’ultima ipotesi non è errata, nella chiesa del Gesù di Lecce vi poterono essere non due ma ben tre sue opere.⁶⁸¹

È stato dimostrato che gli arrivi nella città salentina di prodotti artistici napoletani, a partire dalla fine del Cinquecento, furono favoriti oltre che dall’accentramento politico e amministrativo della capitale vicereale anche, e soprattutto, dall’azione dei nuovi ordini della Controriforma, impegnati attraverso vere e proprie “strategie missionarie” in un processo di “riconquista religiosa e morale” della regione.⁶⁸² I nuovi insediamenti religiosi incisero profondamente sul piano politico e sociale e contribuirono a definire l’assetto urbanistico e architettonico della città di Lecce, seconda solo a Napoli in tutto il Vicereame per numero di abitanti e per quantità di chiese e monasteri, al punto che Giulio Cesare Infantino poté definirla una “picciol Napoli”.⁶⁸³

La struttura della tela salentina [figg. 116-117], superbo capolavoro della produzione matura dell’Imparato, appare fondata su un “sorvegliato e calibratissimo equilibrio” compositivo: da un lato risulta dominata dalla diagonale del volo dello splendido angelo con i suoi “pannaggi sguscianti” e la folta e riccioluta capigliatura bionda, impreziosita da un diadema, dall’altro dalla nobilissima Vergine, in posizione stante, racchiusa in una veste elegante, scolpita dalla luce. Mirabile è la cura riservata sia all’elaborazione delle figure principali, dai ricchi panneggi modulati in scisti e bozze, che ai dettagli dell’iconografia canonica, quali il cesto da lavoro della Madonna, da cui fuoriesce una stoffa pregiata, e il vaso alla moda con i simbolici gigli e le rose. Attenta è anche la definizione disegnativa di particolari che rivelano la considerevole perizia dell’artista, come il difficile scorcio della mano sinistra della Vergine o il complesso gioco formato dalla veste dell’arcangelo, solcata da una miriade di pieghe, disposta a campana come la corolla di un fiore raro. Alla scena assistono affacciandosi da un immaginario palcoscenico, sopra leggerissimi cumuli di nuvole, angeli e cherubini “curiosi e pettegoli”; questi commentano l’evento, permeato da un “tono incantato, sospeso ed insieme carico d’intima effusione sentimentale”.⁶⁸⁴ Straordinaria è la padronanza del colore che consente al maestro di creare una “raffinata alchimia degli accordi cromatici”, esibendo una “tavolozza freschissima e svariante nei toni più luminosi del giallo, dell’azzurro, del verde, del rosso e del viola, impreziosita degli effetti magici del cangiamento”.⁶⁸⁵

Un’opera di tale livello dovette necessariamente incontrare l’apprezzamento della committenza. La pittura elegante, fatta di preziosità e di sottigliezze, e il modo garbato dell’Imparato di

⁶⁷⁹ N. Vacca, *Appendice al I volume della «Lecce e i suoi monumenti»*, in L. G. De Simone, *Lecce e i suoi monumenti*, ed. Lecce 1974, a cura di N. Vacca, pp. 602-603. Lo studioso propone di identificare il dipinto menzionato dal documento con l’*Annunciazione*; l’ipotesi è ritenuta degna di considerazione da V. Pugliese, in *Restauro in Puglia*, cit., p. 126.

⁶⁸⁰ E. Nappi, *I Gesuiti a Napoli. Nuovi documenti*, cit., p. 118, doc. n. 52. Su padre Cesare de Vivo, rettore dei Collegi di Cerignola, Catanzaro e Napoli, cfr. S. Santagata, *Istoria della Compagnia di Gesù appartenente al Regno di Napoli*, Napoli 1756, III, pp. 108-110.

⁶⁸¹ Nella chiesa esisteva un altare dedicato alla *Natività*. Cfr. A. Lippo, *«Ad Maiorem Dei Gloriam»: lo stile gesuitico a Lecce*, cit., p. 136.

⁶⁸² V. Pugliese, *Pittura napoletana in Puglia I*, cit., pp. 207-208. Sull’espansione della Compagnia di Gesù nelle Puglie e in Italia meridionale cfr. M. Rosa, *Strategia missionaria gesuitica in Puglia agli inizi del ‘600*, in *Studi di storia pugliese in onore di Giuseppe Chiarelli*, Galatina 1974, III, pp. 159-186; E. Novi Chavarria, *L’attività missionaria dei Gesuiti nel Mezzogiorno d’Italia tra XVI e XVIII secolo*, in *Per la storia sociale e religiosa del mezzogiorno d’Italia*, a cura di G. Galasso e C. Russo, Napoli 1982, II, pp. 159-185.

⁶⁸³ M. Spedicato, *La città e la chiesa*, in *Storia di Lecce dagli Spagnoli all’unità*, a cura di B. Pellegrino, Bari 1995, pp. 113-127. Più in generale, per il proliferare dell’edilizia religiosa a Lecce è utile la sintesi di G. Labrot, *Territorio, città e architettura nel Regno di Napoli*, in *Storia dell’architettura italiana. Il secondo Cinquecento*, a cura di C. Conforti e R. J. Tuttle, Milano 2001, pp. 296-299. La definizione dell’Infantino è a p. 3 della *Lecce Sacra*, cit..

⁶⁸⁴ V. Pugliese, in *Restauro in Puglia*, cit., p. 124.

⁶⁸⁵ *Ibidem*.

raccontare i temi sacri furono molto graditi ai gesuiti, che continuarono fino alla fine della sua carriera a richiedergli pale da collocare in alcune importanti sedi meridionali dell'ordine. Se è indubbio che l'artista poté essere suggestionato da alcuni precedenti hendrickiani, e forse anche del Curia, come è stato ripetutamente sostenuto dagli studiosi, è pur vero che nel dipinto di Lecce riuscì ad rielaborare tali stimoli in maniera decisamente autonoma, mostrando le potenzialità del suo linguaggio maturo, radicato nella cultura di matrice neoparmense ma arricchito, ormai, dalle 'refluenze' baroccesche.

Che il dipinto fosse ammirato in ambito locale è dimostrato dalla richiesta da parte di committenti leccesi di altri quadri: poco dopo la consegna dell'*Annunciazione* fu ancora un padre gesuita, Luigi Fedele, a richiedere un *San Giovanni* destinato all'altare di famiglia nella chiesa celestiniana di Santa Croce. L'opera fu descritta da Giulio Cesare Infantino che annotava: "Vi è ancora nella medesima chiesa una Cappella della famiglia Fedele, ove si vede una bella dipintura in tela di San Giovanni Battista: opera di Girolamo Imperato napoletano".⁶⁸⁶ Da recenti ritrovamenti documentari si è scoperto che una prima versione del *San Giovanni*, costato 30 ducati, fu collocata in chiesa il 24 giugno del 1599. La tela però, a causa dell'umidità della cappella e addirittura dell'acqua che vi colava sopra, pochi mesi dopo si guastò in maniera tale che fu necessario sostituirla con un'altra versione, realizzata dallo stesso Imperato per 41 ducati e 14 grana.⁶⁸⁷ Del dipinto in questione, forse di piccole dimensioni dato il costo piuttosto contenuto, non v'è più traccia; probabilmente andò perduto con la soppressione monastica dei primi anni dell'Ottocento.⁶⁸⁸

7. LAVORI PER LA CAPITALE SUL CRINALE DEL NUOVO SECOLO: L'*IMMACOLATA* DI SANTA MARIA DEL POPOLO, LA *MADONNA DELLE GRAZIE* DELLO SPIRITO SANTO E LA *MADONNA DI LORETO* DEI SANTI SEVERINO E SOSSIO

Nei depositi dell'ospedale e della farmacia di Santa Maria del Popolo agli Incurabili a Napoli si conserva una poco nota *Immacolata* di Girolamo Imperato [fig. 118], forse proveniente dalla chiesa annessa al complesso - dove tuttavia non risulta mai descritta dalle fonti e dalla letteratura periegetica -,⁶⁸⁹ segnalata fugacemente dal Leone de Castris nel profilo biografico dell'Imperato nella *Storia dell'arte in Italia*.⁶⁹⁰

Lo stato di conservazione della tela è piuttosto critico a causa di alcune ridipinture e manomissioni dovute all'applicazione di vistosi elementi devozionali. I caratteri stilistici consentono di ancorare l'*Immacolata* degli Incurabili più che alla fase finale dell'artista, come proposto dal Leone de Castris (seguito dalla di Majo), ad un momento della sua attività prossimo agli anni di esecuzione dell'*Annunciazione* di Lecce [fig. 116], sebbene non raggiunga la medesima distillazione formale. La conferma è data dalla somiglianza stringente che corre soprattutto fra gli angeli, assai simili a quelli che compaiono nella zona sommitale della pala salentina e a quelli più appartati e silenziosi della *Deposizione* Maranta; la veste della Vergine benché ridipinta, mostra un *aplomb* non molto diverso da quello dell'*Annunciata* pugliese. Pur seguendo un modello

⁶⁸⁶ G. C. Infantino, *Lecce Sacra*, cit., p. 120.

⁶⁸⁷ G. Così, *Il notaio e la pandetta. Microstoria salentina attraverso gli atti notarili (secc. XVI-XVIII)*, a cura di M. Cazzato, Galatina 1992, pp. 47-48. Alla prima redazione del dipinto si riferisce il pagamento del 28 maggio 1599 pubblicato da G. D'Addosio, *Documenti inediti di artisti napoletani*, cit., 1913, p. 237. Cfr. *Regesto documentario*, doc. n. 63.

⁶⁸⁸ L'opera non è ricordata da nessuna delle guide leccesi dell'Otto e Novecento.

⁶⁸⁹ Il dipinto è trascurato anche da C. Fiorillo, *Gli Incurabili. L'ospedale, la farmacia, il museo*, Udine 1991. Non è da escludere una provenienza diversa dell'opera, per il momento non precisabile.

⁶⁹⁰ P. Leone de Castris, ad vocem *Imperato Girolamo*, in *Storia dell'arte in Italia. Il Cinquecento*, cit., p. 742. La pala non risulta menzionata negli studi successivi ad eccezione dell'introduzione al commento critico sulla biografia dell'artista contenuta nelle *Vite* di De Dominicis curato da I. di Majo (*Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, cit., p. 842).

compositivo piuttosto convenzionale, non mancano in questa versione di un comunissimo tema iconografico - interpretato dallo stesso Imperato numerose volte - motivi di spiccata originalità, alludo principalmente alle creature angeliche, dalle ali sforbiciate come rami di palma, che sorreggono la Madonna su un piedistallo di nuvole. Gli angeli musicanti posti in alto sono mediati ancora una volta dal perduto affresco romano con l'*Annunciazione* dipinto da Federico Zuccari.

Tra il 1597 e il 1598 Girolamo dovette dipingere la "gigantesca" e sciupata tela esposta nella chiesa dei Santi Severino e Sossio di Napoli, raffigurante la *Madonna di Loreto e i santi Francesco d'Assisi, Severino e Bernardino* [fig. 119]. Il dipinto venne ricordato per la prima volta come opera dell'Imparato da Carlo Celano, seguito da tutte le guide successive e dalla critica a partire dal primo Novecento.⁶⁹¹

Ritengo che la pala sia da identificare con il "quadro" destinato alla chiesa di "Santo Severino", per il quale l'artista ricevette l'ultimo pagamento nel febbraio 1598 da un tal "Giovan Andrea Preyte", personaggio altrimenti sconosciuto.⁶⁹² È probabile che quella attuale - il vano di passaggio tra la navata e la sagrestia - fosse la collocazione originaria dell'opera; è qui infatti che la descrisse il Celano, ben prima dei lavori che interessarono l'edificio nel corso del Settecento.⁶⁹³

L'opera si rivela senza dubbio un prodotto realizzato nella seconda metà degli anni novanta, lo attestano le chiare affinità con la coeva tavola della Cappella de Gallis nella chiesa napoletana dello Spirito Santo (1597-99) [fig. 121]; basterà mettere a confronto le due Madonne, come pure i santi, in particolare i due san Francesco d'Assisi. La composizione, non diversamente da altre creazioni imparatesche, risulta assai semplificata: la Vergine, assisa sulla Santa Casa trasportata dagli angeli, sovrasta assieme all'affollata gloria angelica una terna di santi. I due angeli maggiori che reggono il peso dell'edificio, pur palesando una struttura disegnativa alla Marco Pino, sembrano ispirati a quelli che assolvono ad una funzione molto simile nella *Madonna del Rosario* dipinta da Federico Barocci, custodita nel palazzo vescovile di Senigallia [fig. 120];⁶⁹⁴ un'opera che presumibilmente l'Imparato conobbe attraverso disegni. Ancora una volta l'artista dedica particolare attenzione al tema degli angeli, studiandone pose e atteggiamenti differenziati; incantevole è, ad esempio, la coppia di putti [fig. 140] che teneramente abbracciati, al di sotto del gruppo mariano, sorreggono anch'essi il congegno volante.

Anche se uno spesso strato di polvere ne offusca sensibilmente la superficie è possibile scorgere nella pala, similmente all'*Annunciazione* di Lecce [fig. 116] e alla coeva *Madonna del Carmine* dei de Gallis [fig. 121], la predilezione per una materia cromatica vivace e cangiante. Il maestro indugia sulla resa attenta dei volti intensissimi dai tipici occhi lucidi, illuminati da una luce diffusa e avvolgente che esplora in maniera minuta e micrografica le peculiarità fisionomiche, come nel bellissimo san Severino dalle mani arpeggianti; non trascura inoltre la preziosità dei paramenti sacri: ne deriva così un interesse persino documentario nella rappresentazione del ricco piviale del santo centrale, forse ispirato ad un modello reale di fattura quattrocentesca, come indicano le architetture ancora gotiche in cui situa le figure dei santi e dell'Angelo annunciante sulla gala.

Nella primavera del 1597 il maestro ricevette la commissione della *Madonna del Carmine con i santi Francesco d'Assisi e Francesco di Paola* [fig. 121], della Cappella degli eredi del libraio e tipografo Gian Domenico de Gallis⁶⁹⁵ nella chiesa napoletana dello Spirito Santo. Mai menzionata dalle più antiche guide cittadine, fu ricondotta all'Imparato, con qualche dubbio, solo a metà Ottocento da

⁶⁹¹ C. Celano, *Notizie del bello*, cit., IV, p. 922 (vedi il n. 27 del *Repertorio delle opere autografe*).

⁶⁹² Il documento era già noto a G. Ceci, ad vocem *Imparato Girolamo*, cit., p. 582. Cfr. *Regesto documentario*, doc. n. 56.

⁶⁹³ Su queste trasformazioni dell'edificio cfr. M. R. Pessolano, *Il convento napoletano dei Santi Severino e Sossio*, cit., pp. 83, 85-90. Probabilmente il dipinto venne realizzato nello stesso periodo della grandiosa tavola con la *Natività* che lo fronteggia, riferita anch'essa da alcuni autori all'Imparato (L. D'Afflitto, *Guida per curiosi*, cit., p. 228; cfr. il n. 34 del *Repertorio delle opere espunte, di bottega e danneggiate dai rifacimenti*). L'opera, sebbene ridotta in condizione che ne impediscono un'adeguata valutazione, risulta estranea alla maniera del maestro napoletano; il Leone de Castris infatti la ritiene "prossima allo stile del Lilio" (*Pittura del Cinquecento a Napoli. 1573-1606*, cit., p. 191 nota 30).

⁶⁹⁴ A. Emiliani, *Federico Barocci*, cit., II, pp. 265-271.

⁶⁹⁵ Notizie sul de Gallis sono reperibili in G. Filangieri, *Documenti*, cit., V, p. 272.

Luigi Catalani che scriveva: “Nella quinta cappella vi è una bella tavola antica rappresentante la Vergine con gloria di angeli all’intorno, e sotto le anime del purgatorio con due monaci francescani genuflessi in atto d’adorazione, è questa pittura bellissima forse di Girolamo Imperato”.⁶⁹⁶ L’attribuzione venne ripresa dal Galante, mentre il D’Addosio nel 1913 poté confermare la proposta attraverso una polizza del Banco dello Spirito Santo datata 26 giugno 1598.⁶⁹⁷

Al documento pubblicato dal D’Addosio ne aggiungo altri che permettono di precisare ulteriormente la cronologia della tavola: si tratta di una serie di pagamenti, trascritti in uno dei registri dei conti del Conservatorio dello Spirito Santo, dai quali si apprende che la cona de Gallis, costata 90 ducati, era stata già richiesta alla fine di aprile del 1597 e che fu completata entro il marzo del 1599.⁶⁹⁸ Nessuna traccia rimane della cornice lignea realizzata da Stefano e Giovan Domenico Saccatore, forse distrutta negli anni di ricostruzione della chiesa, poco dopo la metà del Settecento.⁶⁹⁹

La pala adotta un impianto compositivo col quale l’artista mostra di essersi affrancato dagli schemi tradizionali, rigorosamente simmetrici, per approdare ad una soluzione giocata su di una spazialità mossa, sviluppata in diagonale. La disposizione dei due santi intercessori, permeati da una profonda spiritualità, lascia scorrere la vista sul terrificante paesaggio del Purgatorio, abitato da anime sofferenti, galleggianti come relitti su di un fiume di lava fumante e incandescente che si incunea entro un’orrida caverna rocciosa. La Madonna col Bambino, di classica compostezza, dall’elegante e ricercata acconciatura, compare su un strato di nubi che si fondono con i fumi che esalano dalle fiamme sottostanti. L’opera è intrisa di umori barocceschi: sia la rappresentazione dei santi estatici che quella della Madonna ricalcano tipologie peculiari del grande maestro urbinato e della sua stretta cerchia. I primi sembrerebbero rielaborare modelli affini al san Francesco che compare nel *Perdono di Assisi* [fig. 88] o alle varie redazioni del santo di Assisi stigmatizzato, la Vergine invece potrebbe discendere da una soluzione molto ricorrente nel Barocchi, affacciata la prima volta nella *Sacra famiglia* affrescata nel Casino di Pio IV a Roma e ripresa in seguito fino alla *Madonna del Rosario* di Senigallia [fig. 120].⁷⁰⁰

Nelle dolorose torsioni delle anime emergono ancora ricordi pineschi, allo stesso modo della più antica *Madonna delle Grazie* di Santa Maria della Sapienza [fig. 27]. Le pose acrobatiche degli angeli appaiono non molto distanti dalle elaborazioni sul tema di Francesco Curia (ricordo la straordinaria *Annunciazione* oggi nel Museo di Capodimonte, risalente al 1597), forse ispirate a entrambi i pittori partenopei da stampe nordiche, mi riferisco ad esempio a quelle del Golzius.⁷⁰¹ Difatti è questo un momento in cui l’Imparato gareggia alla pari col Curia “per effervescenza motoria, per gioia, esuberanza delle figure, piacevolezza e spettacolarità d’impianto”.⁷⁰²

⁶⁹⁶ L. Catalani, *Le chiese di Napoli*, cit., II, p. 35. Precedentemente avevano citato il dipinto solo il De Lellis, *Aggiunte alla Napoli Sacra*, cit., IV, c. 74v (“Nell’altra cappella in cui s’adora la Madonna che tiene ne lati S. Francesco il Serafico e S. Francesco di Paula”) e il Corsi, *Storia de monumenti dl Reame*, cit., II, p. 222 senza alcuna attribuzione. Il primo dei due però rilevò il testo dell’iscrizione dell’antica cappella tuttora conservata, in cui si legge: IOANNI DOMINICO DE GALLIS/ QUI TEMPLO SPIRITUI SANCTO DICATO/ HEREDEM INSTITUIT/ AEDICULAM HANC IN QUA QUOTIDIE/ SACRUM FIAT/ OECONOMI (sic) EX TESTAMENTO AEDIFICANDAM IUSSERUNT (trascritta anche da G. B. Chiarini, *Aggiunzioni*, cit., II, p. 734).

⁶⁹⁷ G. A. Galante, *Guida sacra*, cit., pp. 221, 231; G. D’Addosio, *Documenti inediti di artisti napoletani*, cit., 1913, p. 393 (cfr. trascrizione in *Regesto documentario*, doc. n. 55). In seguito, il riferimento all’Imparato compare in G. Ceci, ad vocem *Imparato Girolamo*, cit., p. 582 e nella critica moderna a partire da G. Previtali, *La pittura napoletana dalla venuta di Vasari*, cit., 905 nota 60.

⁶⁹⁸ Cfr. *Regesto documentario*, doc. n. 52.

⁶⁹⁹ G. D’Addosio, *Documenti inediti di artisti napoletani*, cit., 1917, p. 231; P. Leone de Castris, *Pittura del Cinquecento a Napoli*, cit., p. 332. Vedi *Regesto documentario*, doc. nn. 53-54.

⁷⁰⁰ Per le opere del Barocchi appena citate cfr. A. Emiliani, *Federico Barocchi*, cit., I, *passim*.

⁷⁰¹ Si veda l’*Annunciazione di Maria* del 1594, riprodotta in *The illustrated Bartsch. Netherlandish artists. Hendrik Goltzius*, New York 1980, 3, p. 23. Francesco Abbate ha rilevato il carattere ‘nordico’ degli angeli imparateschi, stabilendo un rapporto con le analoghe creazioni di Anthonis Blocklandt (F. Abbate, *Pittura e scultura tra Riforma e Controriforma*, cit., p. 357).

⁷⁰² P. Leone de Castris, *Pittura del Cinquecento a Napoli. 1573-1606*, cit., p. 148.

La tavola della Cappella de Gallis, capolavoro espressivo dell'estro visionario e allucinato del pittore, è un esempio sintomatico delle potenzialità artistiche dell'Imparato che gli permisero di competere con i maggiori pittori napoletani del momento. Sono pienamente convinto che all'artista debba essere riconosciuto un ruolo rilevante negli svolgimenti artistici dell'Italia meridionale dei suoi anni, soprattutto nella propagazione del linguaggio baroccesco, non dissimile da quello esercitato da altri suoi colleghi, ben più celebri e fortunati, in diversi contesti peninsulari; alludo a maestri quali Francesco Vanni, Ventura Salimbeni, Ferrau Fenzoni, 'banditori' dell'insegnamento del Barocco in ambito toscano e umbro. Inoltre, la raffinatezza delle sue opere migliori e la brillantezza di alcune invenzioni pongono la sua pittura su un livello di qualità per nulla inferiore a quello degli artisti citati. È questa la ragione per cui già il Previtali, dopo aver menzionato una serie di lavori proprio dell'Imparato, affermò che "fra il 1580 ed il 1610 a Napoli era venuta oramai crescendo una generazione di pittori capace di reggere in tutto e per tutto il confronto con i migliori italiani e no".⁷⁰³

Non sarà certo incidentale che un bel dipinto imparatesco di questa fase, la *Madonna col Bambino implorata da un santo vescovo* [fig. 122], sia passato nei primi anni ottanta sul mercato antiquario con un'attribuzione a Francesco Vanni. L'opera fu tempestivamente restituita all'artista napoletano dal Previtali in una conferenza del 1985 tenuta al Suor Orsola.⁷⁰⁴ Rimarchevole è la rappresentazione tardo-cinquecentesca della capitale del Vicereame vista dal mare; appaiono distintamente riconoscibili il Porto con Castel Nuovo, la perduta torre di San Vincenzo sulla sinistra, e le moli di Castel Sant'Elmo e della Certosa erette sulla sommità della collina di San Martino.

8. L'IMMACOLATA DELLA CHIESA DI SAN FRANCESCO A CASTELLAMMARE DI STABIA, ALCUNI PRODOTTI DI BOTTEGA E LA RINNOVATA ATTIVITÀ PER LA COSTIERA SORRENTINA

Il dipinto realizzato dall'Imparato per la cappella dell'Immacolata in San Francesco a Castellammare di Stabia è finora sfuggito agli studi [fig. 123]. La chiesa in questione, annessa ad un convento di minori riformati, dopo la soppressione napoleonica dei primi anni dell'Ottocento fu abbandonata e in seguito abbattuta (1842); dell'intero complesso vennero risparmiati soltanto le strutture conventuali, a lungo sede del seminario vescovile, e il cappellone della Concezione, sul cui altare era collocato il quadro dell'Imparato,⁷⁰⁵ ora conservato in un ambiente del palazzo arcivescovile della città vesuviana. Tralasciata dal Cosenza, che pure ebbe il merito a inizio Novecento di segnalare la presenza di non pochi dipinti rilevanti nelle chiese locali,⁷⁰⁶

⁷⁰³ G. Previtali, *La pittura del Cinquecento a Napoli*, cit., p. 114.

⁷⁰⁴ G. Previtali, *La pittura a Napoli tra Cinquecento e Seicento*, cit., p. 19. Il dipinto in questione, una tavola misurante cm. 92,5 x 73, era andato all'asta nel 1984 (cfr. *Gallerie Salomon Agostoni Algranti. Dipinti antichi dal XV al XVIII secolo*, asta n. 23, Milano 1984, n.1, *Francesco Vanni, Gloria di un santo vescovo*). L'attribuzione all'Imparato ricorre quasi contemporaneamente in P. Leone de Castris, *Pittura del Cinquecento in Italia meridionale*, cit., p. 514 nota 31 (su indicazione di Ferdinando Bologna); Idem, *Pittura del Cinquecento a Napoli*, cit., pp. 148, 171 nota 38; F. Bologna, *Battistello e gli altri. Il primo tempo della pittura caravaggesca a Napoli*, in *Battistello Caracciolo e il primo naturalismo a Napoli*, catalogo della mostra (Napoli 1991), a cura di F. Bologna, Napoli 1991, p. 171 nota 50.

⁷⁰⁵ Sulla storia del complesso cfr. C. Parisi, *Cenno storico-descrittivo della città di Castellammare di Stabia*, Firenze 1842, p. 101; G. Celoro Parascandolo, *Castellammare di Stabia*, Napoli 1965, pp. 169-172, 177. Scarse sono le notizie sul Cappellone dell'Immacolata, fondato nel 1563; fu per più di un secolo, a partire dal 1624, sede dell'omonima confraternita. Dopo il 1757 la struttura venne restaurata e in seguito all'abbattimento della chiesa, dal 1898, fu affidata ad una confraternita posta sotto la protezione di San Filippo dell'ordine dell'Oratorio. Cfr. A. Paribello, *La Famiglia Francescana a Castellammare di Stabia*, Napoli 1977, 24-25, 57-59; si veda inoltre G. D'Angelo, *I luoghi della memoria. Il centro antico di Castellammare di Stabia*, Pompei 1990, pp. 114-117.

⁷⁰⁶ G. Cosenza, *Opere d'arte del circondario di Castellammare di Stabia*, in «Napoli Nobilissima», X, 1901, pp. 141-143, 152-157. Altri arredi della chiesa di San Francesco confluirono in San Francesco a Quisisana,

quest'opera, sebbene firmata e datata (IERONIMUS/ IMPARATUS/ PIC(TOR)/ NEAPOL(OLITANUS)/ PINXIT/ 15...), non è stata mai menzionata dagli scrittori stabiesi.

La tavola ripropone i consueti ritmi simmetrici delle elaborazioni imparatesche: la Vergine, una giovane donna dai capelli biondi e fluenti di raffinata pittoricità, compare su uno sfondo di cielo luminosissimo di un colore arancio assai simile a quello con cui dipinse la gloria della pala de Gallis [fig. 121]; ai lati si dispongono quattro gruppi di angeli: quelli collocati in alto, dai panneggi mossi e arricciolati, chiudono con le estremità delle lunghe ali da uccello la mandorla in cui appare la Madonna; quelli in basso invece, rielaborando la solita idea zuccariana dell'*Annunciazione* gesuitica di Roma [figg. 36, 65], attendono a musiche e canti celesti.

L'elegante ed estatica figura femminile, con veste rosa e manto azzurro ultramarino dal bordo decorato con pietre preziose, se da un lato risulta assai simile all'Annunciata della chiesa del Gesù di Lecce (1596) [fig. 116] dall'altro ripete in maniera palmare l'analoga figura di Santa Maria del Popolo agli Incurabili [fig. 118]. Le tipologie angeliche possono essere agevolmente confrontate con quelle che ricorrono nei lavori della fine degli anni novanta: si pensi alle simili creature della *Madonna delle Grazie* nella chiesa dello Spirito Santo [fig. 121], delle quali ripropongono il motivo del nastro avvolto a spirale, o agli angeli della coeva *Madonna di Loreto* ai Santi Severino e Sossio [fig. 119]. Il dipinto di Castellammare dovrà essere datato al medesimo tempo di queste ultime opere (1597-1599), una fase in cui l'artista riallacciò rapporti di lavoro con località della vicina costiera sorrentina.

Nella pala stabiese fra gli angeli collocati in basso, bambini dai volti paffuti modulati con estrema dolcezza, compaiono alcune tipologie che si rivedono in diversi dipinti giovanili di Giovann'Antonio D'Amato (figlio di Giovann'Angelo): il riferimento va per esempio ad alcuni putti ridenti della sconosciuta *Madonna col Bambino e i santi Bruno (?) e Caterina d'Alessandria* della chiesa parrocchiale di Positano [fig. 124] (fra le opere più antiche del D'Amato) e alla più tarda *Natività* conservata nel monastero napoletano di Santa Chiara [fig. 125].⁷⁰⁷ È possibile che Giovann'Antonio avesse collaborato, sotto la stretta sorveglianza di Girolamo, all'esecuzione della tavola di Castellammare. Del resto, che i D'Amato in questi anni partecipassero ai lavori della bottega imparatesca è provato anche da alcuni documenti, oltre che dalle evidenze stilistiche di altri dipinti.

Potrebbe spettare prevalentemente a Giovann'Angelo e al figlio, nel secondo lustro degli anni novanta, la *Madonna delle Grazie con i santi Agnello e Francesco di Paola*, un tempo custodita nel palazzo Arcivescovile di Pozzuoli, trafugata già da molti anni.⁷⁰⁸ Il gruppo principale riprende un modello a metà strada fra la *Madonna di Loreto* dei Santi Severino e Sossio e la *Madonna delle Grazie* dello Spirito Santo, mentre i due angeli ripetono quasi fedelmente il disegno di quelli della pala di Calvi; i due monaci oranti, invece, mostrano chiare tangenze con i santi Francesco di Paola e Francesco d'Assisi della pala già a Fiumara e con i medesimi santi della tavola nella chiesa della Sanità a Tropea, realizzate dai due D'Amato.⁷⁰⁹

Una serie di documenti degli anni 1599 e 1600 attestano un'intensa attività dell'Imparato per località della penisola sorrentina, quasi sempre in società con Giovann'Angelo D'Amato. Nel marzo del 1599 i due pittori ricevettero un pagamento da Giuseppe Pisano per una *Madonna del Rosario* che il Leone de Castris ha proposto di identificare con la pala di analogo soggetto nella

nella stessa città. Sul problema cfr. R. Naldi, *La 'Madonna di Loreto' per i Cappuccini di Castellammare di Stabia e il segmento 'raffaellesco' di Fabrizio Santafede*, in «Prospettiva», 113-114, 2004, p. 167.

⁷⁰⁷ Il dipinto di Santa Chiara, ritenuto dell'ambito del fiammingo Pietro Todos da C. Vargas, *Cornelis Smet*, cit., p. 258., è stato riconosciuto a Giovann'Antonio D'Amato da P. Leone de Castris, *Pittura del Cinquecento a Napoli. 1573-1606*, cit., pp. 159, 176 nota 73 con bibliografia precedente.

⁷⁰⁸ Cfr. Neg. N. 263 C, Soprintendenza al Polo Museale di Napoli. Il Leone de Castris (*Pittura del Cinquecento a Napoli. 1573-1606*, pp. 148, 171 nota 37), la ritiene opera di "presumibile" collaborazione fra Girolamo Imperato e Giovann'Angelo D'Amato. La pala è stata trafugata prima del 29 maggio 1988. Cfr. *Furti d'Arte. Il patrimonio artistico napoletano. Lo scempio e la speranza. 1981-1994*, Napoli 1995, p. 34.

⁷⁰⁹ Sulla Madonna di Tropea cfr. P. Leone de Castris, *Pittura del Cinquecento a Napoli. 1573-1606*, cit., pp. 154, 175 nota 63 con bibliografia precedente.

chiesa di Santa Maria del Lauro a Meta di Sorrento [fig. 126].⁷¹⁰ Anche se non è accertato il luogo di origine dei committenti nominati dalla polizza (Silvano Pisano, Giovan Tommaso della Greca e Luzio Rascia), condivido la datazione dell'opera sul finire del XVI secolo. Purtroppo la tavola è stata interessata da estese ridipinture che hanno compromesso maggiormente la Madonna col Bambino. È evidente la somiglianza con la pala dei Santi Severino e Sossio [fig. 119]: notevoli sono le analogie fra i santi come pure fra gli angeli e i cherubini. Nella pala di Meta gli angeli spargono rose, un'idea questa ancorabile a precedenti fiamminghi locali, specialmente di un Teodoro d'Errico.

Il dipinto conserva i quindici misteri, incastrati nella cornice lignea. L'impaginazione delle scenette laterali, col vivace racconto evangelico, segue un modello consolidato da una lunga tradizione che ha nella *Madonna del Rosario* della chiesa dell'Annunziata di Massalubrense (1574) di Sivestro Buono [fig. 5] e in alcuni esemplari successivi, soprattutto di artisti d'oltralpe, le testimonianze più significative di un prodotto devozionale assai diffuso in tutta l'Italia meridionale, come è ben noto. La qualità meno sostenuta, riscontrabile proprio in queste parti secondarie, lascia ipotizzare che le scenette laterali siano state eseguite da Giovann'Angelo D'Amato su disegno dell'Imparato; lo rivela, per esempio, la *Disputa di Gesù al Tempio*, in cui riemerge una soluzione compositiva ancora memore della tela di La Vid [fig. 81].

Perduta risulta la cona dipinta dall'Imparato, su richiesta di Giacomo Liparulo, per la chiesa di Santa Maria della Sanità (o San Francesco di Paola) a Massalubrense,⁷¹¹ un edificio fondato nel 1582 proprio dalla famiglia Liparulo.⁷¹² Ugualmente irrintracciabili sono i "quadri" realizzati, ancora in collaborazione tra l'Imparato e Giovann'Angelo D'Amato, per la chiesa della Trinità di Sorrento, appartenuta ad un soppresso monastero di monache benedettine, accorpato nel primo ottocento al vicino complesso domenicano di Santa Maria delle Grazie.⁷¹³

Intorno al 1600, nell'*atelier* dell'Imparato sarà stata dipinta, con estesa partecipazione di collaboratori, anche l'*Assunzione della Vergine* di San Francesco a Gaeta [fig. 127], che la De Martini ha proposto di identificare con la tavola di analogo soggetto, attribuita ad Andrea da Salerno, conservata fino al 1808 nella chiesa conventuale di San Francesco a Folloni di Montella.⁷¹⁴ L'Assunta e gli angeli rielaborano tipologie frequenti nei lavori del maestro di questi

⁷¹⁰ G. D'Addosio, *Documenti inediti di artisti napoletani*, cit., 1912, p. 599; P. Leone de Castris, in *Il Patrimonio artistico del Banco di Napoli*, cit., p. 12.

⁷¹¹ G. D'Addosio, *Documenti inediti di artisti napoletani*, cit., 1919, p. 393.

⁷¹² Più precisamente la chiesa fu fondata da monsignor Francesco Liparulo, vescovo di Capri, e affidata ai frati minimi di San Francesco di Paola. Cfr. G. B. Persico, *Descrizione della città di Massa Lubrense*, cit., p. 53; G. Filangieri di Candida, *Storia di Massalubrense*, cit., pp. 464-466.

⁷¹³ P. Leone de Castris, *Pittura del Cinquecento a Napoli. 1573-1606*, cit., 171 nota 40 propone un collegamento dei "quadri" in questione con i gli scomparti figurati inseriti nella notevole cantoria lignea della chiesa della Trinità a Trinità di Piano di Sorrento (Neg. N. 6145M, Soprintendenza del Polo Museale di Napoli). I caratteri stilistici di questi dipinti (*David con l'arpa*, *Santa Cecilia all'organo*, ecc...) mi sembrano diversi dai modi sia di Girolamo Imperato che di Giovann'Angelo D'Amato. Sulla Trinità di Sorrento cfr. P. Ferraiuolo, *Chiese e monasteri di Sorrento*, Napoli 1974, pp. 92, 192.

⁷¹⁴ L'ascrizione del dipinto all'Imparato spetta a L. Salerno, *Il Museo Diocesano di Gaeta (e mostra delle opere d'arte restaurate della provincia di Latina)*, catalogo della mostra (Gaeta 1956), Gaeta 1956, p. 32. Per il momento non sono in grado di precisare se l'opera gaetana sia da identificare realmente con quella un tempo conservata a Montella, come ha sostenuto V. De Martini, in *San Francesco a Folloni. Il convento e il museo*, Salerno 1983, p. 9; Eadem, *Inediti cinquecenteschi in Irpinia*, cit., p. 104. L'Assunta di San Francesco a Folloni risulta attribuita ad Andrea Sabatini sin dalle note alla vita di Jacopo Sannazzaro di Giovan Battista Crispo, premessa all'edizione dell'*Arcadia* del 1720; in questa fonte, per la prima volta, si sostiene che nella pala figuravano i ritratti di Sannazzaro, di Troiano Cavaniglia e di Giano Anisio (J. Sannazzaro, *L'Arcadia di Giacomo Sannazzaro colle antiche annotazioni di Tommaso Porcacchi, Francesco Sansovino, e Giovanbatista Massarengo. Insieme con le Rime dell'autore, ed una Farsa del medesimo non istampata altre volte. In questa edizione, accresciuta della Vita dell'istesso, scritta già da Giambattista Crispo, ed oggi per la prima volta supplita, corretta, ed illustrata*, Napoli 1720, pp. XIII-XIV, nota 1; vedi A. Zezza, in B. De Dominicis, *Vite de' pittori*, cit., p. 524 nota 44). Il riferimento al Sabatini ritorna nel De Dominicis, *Vite de' pittori*, cit., p. 524 e nella *Platea Venerabilis Conventus Sancti Francisci Ordinis Minorum Conventualium, 1740-1741*, pubblicata in *San Francesco a Folloni*, cit., p. 115 e in F. Strazzullo, *Il complesso monumentale di San Francesco a Folloni in Montella*, Napoli

anni: si osservi ad esempio la somiglianza che corre tra la Vergine gaetana e le *Immacolate* di Santa Maria del Popolo e di Castellammare di Stabia [figg. 118, 123]; la fattura degli apostoli presenta evidenti cadute qualitative. Il denso chiaroscuro che contrassegna alcuni volti potrebbe essere imputabile all'intervento di Giovann'Antonio D'Amato; lo dimostra ad esempio il confronto di alcune teste in secondo piano con il san Giuseppe e i pastori della *Natività* di Santa Chiara [fig. 125]. Allo scadere dell'ultimo decennio del Cinquecento Giovann'Antonio, formatosi a contatto con l'Imparato intorno al 1590, o poco dopo, oltre a collaborare col padre,⁷¹⁵ dovette frequentare assiduamente la bottega del maestro napoletano. Il rapporto fra i due artisti fu così stretto che nel 1604 il giovane pittore sposò la figlia di Girolamo, Anna Imperato.⁷¹⁶

Il carico eccessivo di lavori richiesti a Girolamo in questo periodo lascia ipotizzare che la sua bottega fosse divenuta un contesto sempre meglio organizzato, in cui un ruolo rilevante dovettero svolgere alcuni suoi aiutanti.

Ad un collaboratore del maestro appartiene la *Madonna del Rosario* del Museo Diocesano di Vallo della Lucania (Sa) (1600 ca.) [fig. 128], resa nota da Giovanni Previtali.⁷¹⁷ Se i caratteri imparateschi appaiono indubbi, ad esempio negli angeli dalle inconfondibili chiome bionde, nei santi non dissimili da quelli del *Rosario* di Meta di Sorrento [fig. 126], la qualità risulta piuttosto scadente. Infelice, ad esempio, è il gruppo della Vergine col Bambino, che nel riprendere un modello più volte ricorrente nella produzione di Girolamo alla fine degli anni novanta (*Madonna delle Grazie* dello Spirito Santo, *Madonna di Loreto* dei Santi Severino Sossio [figg. 119, 121]) sortisce l'effetto di un rigido manichino di legno, prova evidente della volgarizzazione operata da un allievo. Mediocre è soprattutto la stesura pittorica dei misteri laterali⁷¹⁸.

Attorno al 1600 l'Imparato dovette essere coadiuvato da un collaboratore pure nell'*Immacolata* conservata nel Museo di recente istituzione dell'Istituto Suor Orsola Benincasa di Napoli [fig. 129].⁷¹⁹ La tavola presumibilmente va identificata con quella descritta da Francesco Maria Maggio, in una cappella adiacente agli ambienti in cui dimorava la fondatrice dell'esteso complesso monastico, Orsola Benincasa, sviluppatosi alle pendici della collina di Sant'Elmo.⁷²⁰ Ritorna l'iconografia piuttosto rara in Italia meridionale dell'*Immacolata col Bambino*, che abbiamo già osservato nella pala di Santa Maria della Sapienza [fig. 21], e che pare fosse molto cara alla mistica

2000, cc. 14r-14v, in cui si legge "Devesi però notare (per curiosità de' posterì) che nel quadro di questa Cappella sta delineato al vivo il ritratto del famoso poeta Giacomo Sannazzaro, il quale in modo d'adorazione si figura uno dell'apostoli divoto riguardante la Vergine elevata al cielo, a causa che ritrovavasi in strettissima amicizia col detto don Troiano, a cui anche dedicò egloghe latine composte in Montella". La suddetta ipotesi di identificazione contrasta con la notizia riferita dal Ciociola (D. Ciociola, *Montella. Saggio di memorie critico cronografiche*, Montella 1877, p. 73, seguito da F. Scandone, *I Cavaniiglia, conti di Troia e di Montella dalla metà del secolo XV alla fine del secolo XVI*, in «Archivio Storico per le Province Napoletane», IX (n. s.), pp. 166-167) del trasferimento dell'opera irpina dal Museo Nazionale di Napoli nella chiesa di Santa Caterina di Gaeta e, soprattutto, con quella dello Spinazzola che parla di una "Assunta sopra legname" (V. Spinazzola, *Note e documenti sulla fondazione, i riordinamenti e gli inventari della R. Pinacoteca del Museo Nazionale*, in «Napoli Nobilissima», VIII, p. 47); diversamente, il dipinto imparatesco risulta eseguito su tela. Il problema pertanto rimane aperto. Per qualche informazione sulla chiesa di San Francesco a Gaeta è utile F. Orgiera, *Brevi cenni della basilica di S. Francesco in Gaeta*, in «Archivio Storico Campano», I, 1899, pp. 127-140.

⁷¹⁵ P. Leone de Castris, *Pittura del Cinquecento a Napoli. 1573-1606*, cit., pp. 154-159.

⁷¹⁶ Cfr. *Regesto Documentario*, doc. n. 87.

⁷¹⁷ G. Previtali, *La pittura napoletana dalla venuta di Vasari*, cit., p. 906 nota 63.

⁷¹⁸ Il dipinto, la cui provenienza risulta sconosciuta, è stato alterato da estese ridipinture. Cfr. A. D'Aniello, in *Il Museo diocesano di Vallo della Lucania*, Cava dei Tirreni 1986, pp. 106-109.

⁷¹⁹ L'attribuzione all'Imparato è stata proposta da F. Bologna, come attesta A. Aprile, *Documentazione del restauro di alcuni manufatti del Suor Orsola Benincasa*, in «Annali dell'Istituto Suor Orsola Benincasa», 1996, pp. 386-389; S. Causa, *Passeggiate a Suor Orsola. Le opere del museo e non solo: una presa di contatto*, in *Museo Storico Universitario. Istituto Suor Orsola*, Roma 2004, pp. 58-59; F. Sellitto, *ivi*, pp. 141-142.

⁷²⁰ F. M. Maggio, *Compendioso ragguaglio della vita, morte, e monisteri della Venerabile Madre D. Orsola Benincasa Napoletana fondatrice della Congregazione Teatina di Sessantatre Vergini, dell'Eremo Teatino di trentatre Monache e di sette Converse, e del Ritiramento di dodici Sacerdoti de' Padri Chierici Regolari*, Napoli 1669, p. 136. Il collegamento spetta a F. Sellitto, in *Museo Storico*, cit., pp. 141-142.

napoletana.⁷²¹ Delicatissime figure di angeli recano i simboli delle litanie mariane disponendosi simmetricamente attorno alla nuvola in cui compare la Vergine col Figlio. Pur rivelando una certa raffinatezza degli impasti, e una scelta accurata dei colori, la tavola è imputabile in parte ad un aiutante dell'Imparato come rivela la fattura meno sostenuta dell'Eterno Padre e degli angeli, dal viso appuntito, simili a quelli dell'*Assunta* di Gaeta e del *Rosario* di Vallo della Lucania [figg. 127-128].

Il dipinto, autentica "sculto-pittura" (S. Causa), conserva una rilevante cornice lignea (sebbene la fattura degli intagli sia piuttosto mediocre) che include una serie di nicchie, in origine ospitanti le statuette dei santi apostoli indicati nei cartigli come nella monumentale cornice della *Circoncisione* di Nola [fig. 42], e quattro busti di profeti, tuttora conservati.⁷²²

⁷²¹ M. T. Penta, *La tradizione pittorica del monastero*, in *L'Istituto Suor Orsola Benincasa. Un secolo di cultura a Napoli. 1895-1995*, Napoli 1995, pp. 106-112.

⁷²² Per le integrazioni di restauro della cornice vedi A. Aprile, *Documentazione*, cit., pp. 386-389.

CAPITOLO V L'ULTIMO TEMPO (1601-07)

1. I DIPINTI PER LA CHIESA DEL GESÙ NUOVO DI NAPOLI: LA PERDUTA CONA DELLA CAPPELLA DEGLI ANGELI E LA NATIVITÀ FORNARO

Dopo una lunga fase costruttiva cominciata nel 1582, allorché il padre generale dei gesuiti, il regnicolo Claudio Acquaviva, ne affidava il progetto a Giuseppe Valeriano, il 7 ottobre 1601 venne consacrato il Gesù Nuovo di Napoli. Nel 1584 erano stati avviati i lavori di costruzione della chiesa, dedicata all'Immacolata, patrona della casata del viceré don Pedro Giron duca di Ossuna, che aveva favorito l'ordine nell'acquisto del palazzo dei Sanseverino, sul cui sito l'edificio venne costruito (riutilizzandone persino alcune parti, come la severa facciata). La fabbrica conobbe un lungo periodo di interruzione, tra il 1586 e il 1592, a causa di una lite con le vicine monache di San Sebastiano; i lavori furono ripresi nel 1592 e completati nel 1597 quando, a struttura ultimata, la chiesa poteva finalmente aprire al culto.⁷²³

Al momento della consacrazione esistevano solo quattro altari: lo attesta un raro volume del 1613 di padre Pietro Antonio Spinelli, preposto della Casa Professa in quegli stessi anni.⁷²⁴ L'autore riporta un'interessante descrizione delle chiese partenopee intitolate alla Vergine; trattando della chiesa del Gesù, dopo aver brevemente ricordato l'evento solenne della consacrazione, precisa che in quell'occasione furono dedicati, oltre all'altare maggiore, gli altari delle cappelle degli Angeli, dell'Annunciazione e di tutti i santi Martiri e della Natività.⁷²⁵ Ecco come venne descritta la sacra cerimonia, più di un secolo dopo, dal gesuita Saverio Santagata: "Allo spuntar dell'alba della domenica (7 ottobre 1601) si diè principio alla solennità coll'intervento d'immenso popolo: a giorno chiaro vi accorsero alcuni vescovi e arcivescovi e su l'ora più tarda vi si portò prima il magistrato della città e poi il viceré col treno di molti cocchi, e di squadronate milizie. Anche la primaria nobiltà di Napoli comparve nel vasto tempio che superava se stesso per magnificenza di apparati, per simmetria di arredi e per isceltezza di musicali armonie; alle quali cose si aggiunse lo scarico di cannoni delle fortezze che d'ordine di sua eccellenza applaudirono alle sacre cerimonie. Finita la consecrazione della chiesa, fu dedicato dall'arcivescovo l'altar maggiore arricchito dalla signora Principessa di Bisignano con tappezzerie per materia e per lavoro pregevolissime; e nel tempo istesso tre altri altari furono consecrati da tre vescovi; cioè quello della cappella degli Angeli che è detta ancora della Trinità da monsignor Andrea de Franchis arcivescovo di Trani; quello della Natività dal vescovo d'Isernia monsignor Paolo de Curtis; e il terzo della Beata Vergine Annunciata da monsignor Fabio Maranta vescovo di Calvi".⁷²⁶

La costruzione della grandiosa chiesa gesuitica rappresentò un evento significativo per la Napoli della Controriforma; sul piano propriamente artistico essa divenne uno dei cantieri più importanti della capitale vicereale, destinato a chiudersi solo nella prima metà del XVIII secolo. In anni recenti Concetta Restaino ha esaminato le peculiarità dei primi affreschi eseguiti nel

⁷²³ Le fasi di costruzioni del Gesù Nuovo si seguono attraverso G. F. Araldo, *Cronica della Compagnia di Gesù di Napoli*, cit., pp. 235-236, 246, 314, 363. Inoltre cfr. R. Montini, *La chiesa del Gesù*, Napoli 1956, pp. 6-10; P. Pirri, *Giuseppe Valeriano S. I. architetto e pittore 1542-1596*, Roma 1970, pp. 100-128, 295-317; M. Errichetti, *La chiesa del Gesù Nuovo in Napoli. Note storiche*, in «Campania Sacra», 5, 1974, pp. 34-75; R. Bösel, *Jesuitenarchitektur in Italien (1540-1773)*, cit., pp. 405-421; A. Schiattarella, F. Iappelli, *Gesù Nuovo*, Sarno 1997, pp. 23-28.

⁷²⁴ P. A. Spinello, *Maria Deipara thronus Dei. De Virginis Beatissimae Deiparae Mariae laudibus preclarissimis*, Napoli 1613, pp. 711-712.

⁷²⁵ Ibidem.

⁷²⁶ S. Santagata, *Istoria della Compagnia di Gesù, appartenente al Regno di Napoli*, Napoli 1756, pp. 36-37.

complesso da Belisario Corenzio, precisandone la cronologia;⁷²⁷ meno nota è la vicenda delle più antiche pale d'altare [figg. 130, 164, 167].⁷²⁸

Girolamo Imparato assieme al Corenzio fu, tra i pittori attivi nel Vicereame, molto presto coinvolto nell'impresa di decorazione della chiesa: mentre al maestro greco andò la realizzazione, tra il 1600 e il 1605, degli affreschi delle cappelle degli Angeli e della Natività,⁷²⁹ sotto il patronato rispettivamente di Marzia e Silvia Carafa e di Ferdinando Fornaro, all'artista partenopeo venne affidata negli stessi anni la realizzazione dei dipinti collocati sugli altari delle medesime cappelle. Alcuni mesi prima della consacrazione, il 22 gennaio del 1601, l'Imparato ricevette un pagamento finale di 100 ducati a "compimento" di 300 per una "icona fatta e consegnata" per la cappella di Silvia Carafa da parte di padre Pietr'Antonio Spinelli;⁷³⁰ un'opera che, come ha ragionevolmente ipotizzato la Restaino, in aderenza al titolo della cappella, doveva raffigurare la *Madonna adorata dai Sette Angeli*.⁷³¹

Il 10 gennaio 1598, in una fase immediatamente anteriore alla commissione della pala, il generale Acquaviva prometteva alla committente Silvia Carafa di inviarle da Roma uno "schizzo" sul quale doveva essere esemplato il quadro da collocare sull'altare, qualora la nobildonna avesse deciso di far raffigurare la "Madonna degli Angeli". Silvia Carafa dovette accogliere favorevolmente la proposta del padre generale se questi, il 14 febbraio dello stesso anno, si impegnava a far pervenire a Napoli lo "schizzo" per il quadro.⁷³² Forse già nella primavera del 1598 la committente decise di affidare la conca all'Imparato che, come si è detto, riceveva l'ultimo pagamento per la sua realizzazione agli inizi del 1601.

Il dipinto, mai menzionato dalle fonti, non può essere identificato con la *Visione di Sant'Ignazio a la Storta* [fig. 164], tuttora conservata nella chiesa, come hanno proposto alcuni studiosi;⁷³³ verosimilmente la pala, oggi dispersa, venne sostituita già nel primo Seicento per volere della Congrega dei Nobili, cui fu affidata la cappella, dalla tela di non elevata fattura raffigurante la *Trinità con santi*, di discussa attribuzione, oggi collocata nel cappellone di Sant'Ignazio.⁷³⁴ È

⁷²⁷ C. Restaino, *Belisario Corenzio nei grandi cicli pittorici napoletani del primo Seicento. Dalla cappella degli Angeli al Gesù Nuovo (1600) alla cripta del Duomo di Salerno (1606-1608)*, in «Dialoghi di Storia dell'Arte», 3, 1996, pp. 34-38.

⁷²⁸ Vedi appresso e cfr. il paragrafo 7 di questo capitolo.

⁷²⁹ Sugli interventi del Corenzio cfr. E. Nappi, *Le chiese dei Gesuiti a Napoli*, in *Seicento Napoletano. Arte, costume e ambiente*, a cura di R. Pane, Milano 1984, pp. 324-326; ma soprattutto C. Restaino, *Belisario Corenzio*, cit., pp. 34-38.

⁷³⁰ G. D'Addosio, *Documenti inediti di artisti napoletani*, cit., 1913, p. 237. Per la trascrizione integrale del documento cfr. *Regesto documentario*, doc. n. 67.

⁷³¹ C. Restaino, *Belisario Corenzio*, cit., pp. 34, 50 nota 21.

⁷³² Cito i documenti secondo la trascrizione di C. Restaino, *Belisario Corenzio*, cit., p. 50 nota 21: Archivum Romanum Societatis Iesu (ARSI), Neap. 5, II, f. 86, 10 gennaio 1598, A Silvia Carafa "[...] Desidero molto che vostra signoria Ill.ma resti consolata della sua cappella de cui intendo felice progresso, ma se ella vi vorrebbe il quadro della Madonna degli Angeli, ci mandi la misura, che poi le manderemo uno schizzo avanti di farla pittare"; ARSI, Neap. 5, II, f. 106, 14 febbraio 1598 a Silvia Carafa "Poiché VS Ill.ma si consola che di qua se le mandi lo schizzo del quadro che vuole fare nella sua cappella, non mancherò di procurare che ne resti servita, che poi si depinga o costi o qui, elegga pure ella la sua maggiore... che noi in ciò non pretendiamo altro che il suo gusto... et secondo poi ella risolverà et saremo avvisati, eseguiremo con molto più agio il desiderio di lei... non manderia altro pittore da Roma". Su Marzia e Silvia Carafa (morta nel febbraio del 1600) cfr. F. Schinosi, *Istoria della Compagnia*, cit., II, pp. 201, 393-394 e C. Restaino, *Belisario Corenzio*, cit., pp. 34, 50 note 17-22.

⁷³³ La proposta fu avanzata per la prima volta da G. Previtali, *La pittura napoletana dalla venuta di Vasari*, cit., p. 905 nota 60 e Idem, *La pittura del Cinquecento a Napoli*, cit., p. 142 nota 57; ripresa da P. Leone de Castris, *Pittura del Cinquecento a Napoli. 1573-1606*, cit., p. 332. L'ipotesi è respinta da C. Restaino, *Belisario Corenzio*, cit., p. 50 nota 21.

⁷³⁴ Per quest'opera cfr. R. U. Montini, *La chiesa del Gesù*, Napoli 1956, p. 49 che la ritiene di Benedetto Gennari da Cento (1575-1610), completata addirittura dal discepolo Gian Francesco Barbieri. La tela, datata per ragioni iconografiche tra il 1619 e il 1624 (F. Iappelli, *La cappella degli Angeli al Gesù Nuovo*, in «Societas», XXXVII, 6, 1988, pp. 141-142), è stata ascritta al Beltrano da Nicola Spinosa. Attualmente reca un'insostenibile attribuzione a Battistello Caracciolo (A. Schiattarella, F. Iappelli, *Gesù Nuovo*, cit., p. 75). Sul dipinto cfr. anche C. Restaino, *Belisario Corenzio*, cit., p. 50 nota 21.

probabile che il dipinto imparatesco venisse distrutto dall'incendio che nel 1639 procurò non pochi danni alla chiesa, danneggiando soprattutto la decorazione pittorica ad affresco della zona absidale.⁷³⁵ In assenza di ulteriori testimonianze è difficile stabilire il modello prescelto dal padre Acquaviva per la *Madonna degli Angeli* napoletana; si può cautamente ipotizzare che all'Imparato fosse stato additato un modello iconografico non molto distante da quello seguito da Durante Alberti per la pala commissionata nel 1599 da Cesare Baronio, destinata alla chiesa romana dei Santi Nereo ed Achilleo, che discendeva, come l'importante derivazione napoletana di Giovann'Angelo D'Amato nella chiesa dei Gerolamini [fig. 108], dalla composizione perduta, inglobante l'antico affresco della *Madonna della Vallicella*, nella Chiesa Nuova di Roma.⁷³⁶

Perduta la cona richiesta da Silvia Carafa, al Gesù Nuovo si conserva, oltre alla già citata *Visione di sant'Ignazio alla Storta* [fig. 164], la *Natività* della cappella del reggente Ferdinando Fornaro [fig. 130].⁷³⁷ Le numerose polizze di banco finora rintracciate consentono di seguire le varie fasi di esecuzione della decorazione pittorica e plastica di questo ambiente (1600-1603), uno dei contesti più "autorevoli" e "significativi" dell'arte controriformata a Napoli.⁷³⁸ La cappella fu finanziata con l'eredità di Ferdinando Fornaro (ben 16.000 scudi), di nobile famiglia brindisina, Reggente del Supremo Consiglio d'Italia e luogotenente della Real Camera della Sommaria, come ricorda un'epigrafe collocata sul pavimento davanti all'altare.⁷³⁹ Il Santagata riferisce che Ferdinando Fornaro lasciò ai gesuiti anche la biblioteca di famiglia, conservata assieme al suo ritratto ancora a metà Settecento (prima della soppressione del 1773) nel collegio del Gesù Vecchio, dove aveva insegnato un suo fratello, padre Martino Fornaro, docente di teologia morale.⁷⁴⁰

Un nuovo documento ci informa che Girolamo Imperato ricevette dal padre procuratore della Casa Professa, Antonio Spinelli, un acconto di 25 ducati "in parte del quadro della Natività che ha da dipingere nella cappella del quondam reggente Fornaro" il 4 settembre 1601.⁷⁴¹ L'opera fu consegnata solo nel marzo del 1603, quando il pittore ottenne l'ultimo pagamento a "complimento" di ducati 200 da parte del gesuita Stefano de Maio.⁷⁴²

⁷³⁵ L'incendio fu causato dal rovesciamento di un candelabro che diede fuoco all'apparato di una macchina per la celebrazione delle Quaranta ore, determinando la combustione di alcuni arredi, oltre che della suddetta decorazione ad affresco. Cfr. U. Montini, *La chiesa del Gesù*, cit., pp. 10-11.

⁷³⁶ Su questo prototipo cfr. O. Melasecchi, *Una perduta Madonna della Vallicella*, cit., p. 400 e quanto già scritto nel IV capitolo, paragrafo 5. Il dipinto della Chiesa Nuova dovette ispirare il gruppo inferiore dei *Sette Angeli adoranti la Trinità* nella pala eseguita da Federico Zuccari per la cappella degli Angeli nel Gesù di Roma. Sulla pala zuccariana, secondo la Restaino in "evidente rapporto" con la cona dell'Imparato (C. Restaino, *Belisario Corenzio*, cit., pp. 34, 50 nota 21), cfr. P. Mangia, in *La regola e la fama*, cit., pp. 506-510; C. Acidini Luchinat, *Taddeo e Federico Zuccari*, cit., p. 190. Concetta Restaino propone di individuare anche nell'*Incoronazione della Vergine e i sette Arcangeli* della collegiata di Solofra, firmata e datata da Giovan Bernardo Lama nel 1594, un possibile precedente iconografico per l'opera dell'Imparato (C. Restaino, *Belisario Corenzio*, cit., p. 50 nota 21. Sull'iconografia del dipinto di Lama cfr. R. Lattuada, *Francesco Guarino da Solofra. Nella pittura napoletana del Seicento (1611-1651)*, Napoli 2000, pp. 24, 27). L'ipotesi però sembra contrastare con la notizia, desumibile dalle succitate lettere indirizzate a Silvia Carafa dal generale Acquaviva, di uno "schizzo" che doveva giungere da Roma

⁷³⁷ Il dipinto viene concordemente riconosciuto all'Imparato a partire da C. Celano, *Notizie del bello*, cit., IV, p. 878.

⁷³⁸ C. Restaino, *Belisario Corenzio*, cit., p. 37. Per i documenti cfr. E. Nappi, *Le chiese dei gesuiti a Napoli*, cit., pp. 324, 540.

⁷³⁹ Riporto il testo dell'epigrafe come in R. U. Montini, *La chiesa del Gesù*, cit., pp. 80-82: FERDINANDO FORNARO/ SUPREMI ITALIAE CONSILIJ/ REGENTI MAGNI CAMERARII/ LOCUMTENENTI OB EIUS/ SINGULARIA IN SOCIETATEM/ BENEFICIA ET COLLATAS/ IN HUIUS SACELLI ORNATUM/ IMPENSAS GRATAE MEMORIAE/ ERGO PATRES SOCIETATIS/ PP. ANNO A P(ARTU) V(IRGINIS) MDCIII.

⁷⁴⁰ S. Santagata, *Istoria della Compagnia*, cit., p. 301. Su Ferdinando Fornaro cfr. pure F. Schinosi, *Istoria della Compagnia di Gesù*, cit., pp. 394-395.

⁷⁴¹ Cfr. *Regesto documentario*, doc. n. 70.

⁷⁴² G. D'Addosio, *Documenti inediti di artisti napoletani*, cit., 1919, pp. 393-394; il secondo dei due pagamenti conosciuti già segnalato da G. Ceci, ad vocem *Imparato Girolamo*, cit., p. 582 è stato pubblicato impropriamente come documento inedito da E. Nappi, *I Gesuiti a Napoli. Nuovi documenti*, cit., p. 118, n. 53. Vedi *Regesto documentario*, docc. nn. 74, 80.

Nel rispetto dell'iconografia tradizionale l'evento dell'*Adorazione dei pastori* è inscenato fra i ruderi di un edificio classico. Quasi come un pittore "romanista" l'Imparato indugia con acume archeologico sulla descrizione dell'abside traforata da un oculo, fiancheggiata da mura sbrecciate dalle quali pendono lunghi ramoscelli di edera. I protagonisti del racconto, angeli dai corpi sinuosi, animali e pastori disposti armoniosamente intorno al gruppo centrale, emergono da un mondo incantato. Il pittore crea figure memorabili, dal gruppo di pastori sulla sinistra al personaggio di scorcio in primo piano, dalla elegante Vergine all'angelo sulla destra che introduce il devoto nella sacra rappresentazione. Il Bambino benedicente sembra quasi ergersi dal giaciglio improvvisato sul lenzuolo increspato da una fitta trama di pieghe, disposto fra la paglia e il fieno cosparsi sul terreno. Compiaciuta appare la raffigurazione degli angeli, sia di quelli che assistono in terra all'adorazione di Cristo, dalle vesti voluminose e spiegazzate, sia dei compagni che osservano dall'alto sulle masse soffici e iridate delle nuvole.

L'artista esibisce un disegno assai accurato; tuttavia si impone primariamente la straordinaria orchestrazione della tavolozza, grazie all'uso magistrale dei colori, resi a tratti più vividi da improvvise accensioni. In questo momento della sua attività, la cultura dell'Imparato appare complessa e stratificata: emergono con forza gli sviluppi baroccheschi raggiunti nel decennio precedente; più precisamente, assieme alla vivida gamma cromatica, ritornano i consueti, fantasiosi panneggi sfaccettati. Nondimeno l'artista sembra essere approdato ad un ulteriore risultato: il suo personalissimo linguaggio baroccesco acquista una dimensione monumentale, suggerita, in particolare, da un'organizzazione spaziale più ampia ed ariosa rispetto alle composizioni precedenti.

Il nuovo aspetto della pittura imparatesca va forse spiegato con un rinnovato interesse per gli esiti della pittura romana attorno al 1600, e l'occasione per quest'incontro forse giunse col giubileo indetto da Clemente VIII Aldobrandini. Fra i romei giunti nell'Urbe l'Imparato poté ammirare, rimanendone suggestionato, la maestosità dei grandi cicli pittorici di San Giovanni in Laterano, che avevano visto protagonisti, assieme al Cavalier d'Arpino, pittori assai apprezzati dalla committenza religiosa quali Cristoforo Roncalli, Cesare Nebbia, Giovan Battista Ricci, Paris Nogari. Nella città papale, inoltre, Girolamo dovette apprezzare i lavori realizzati nel corso dell'ultimo decennio del secolo dai baroccheschi Ventura Salimbeni e Ferrà Fenzoni in Santa Maria Maggiore,⁷⁴³ come pure le opere, giuntevi proprio intorno al 1600, del senese Francesco Vanni.⁷⁴⁴

Purtroppo mancano le prove documentarie di un viaggio romano dell'Imparato, come pure quelle di analoghi soggiorni da parte di altri artisti partenopei del tempo. Una testimonianza delle frequentazioni romane dei pittori locali, in questi anni, sembra essere fornita dal ben noto disegno del Corenzio, databile al 1600 ca., con la copia della *Chiamata di san Matteo* della Cappella Contarelli in San Luigi dei Francesi del Merisi, custodito nel Museo di Capodimonte.⁷⁴⁵

Il dipinto del Gesù Nuovo dovette impegnare non poco l'Imparato, consapevole dell'importanza della commissione e della visibilità che l'opera avrebbe assunto nel dover essere collocata su uno dei principali altari cittadini. Il risultato fu straordinario. Nella stessa cappella il *San Matteo e l'angelo*, "la scultura più intensamente «imparatesca» di Pietro Bernini" (1602) [fig. 132]⁷⁴⁶, collocata nella prima nicchia sulla destra, dialoga splendidamente con la *Natività* per il tono

⁷⁴³ In generale sugli artisti e sui contesti citati cfr. in sintesi: H. Voss, *Die Malerei*, cit., in particolare pp. 318-370; M. C. Abromson, *Painting in Rome during the papacy of Clement VIII (1592-1605). A documented study*, Ann Arbor 1976, passim; C. Strinati, *Roma nell'anno 1600. Studio di pittura*, in «Ricerche di Storia dell'Arte», 10, 1980, pp. 15-48; A. Lo Bianco, *La pittura del Cinquecento a Roma e nel Lazio*, in *La pittura del Cinquecento*, cit., pp. 457-467; S. Macioce, *Undique splendent. Aspetti della pittura sacra nella Roma di Clemente VIII Aldobrandini (1592-1605)*, Roma 1990, passim; *San Giovanni in Laterano*, a cura di C. Pietrangeli, Firenze 1990; *Roma di Sisto V*, cit., passim; A. Zuccari, *I pittori di Sisto V*, cit., passim; M. Calì, *La pittura del Cinquecento*, cit., I, pp. 217-232; H. Röttgen, *Il Cavalier Giuseppe Cesari*, cit., pp. 93-97.

⁷⁴⁴ Il legame tra l'Imparato e il Vanni fu colto da F. Bologna, *Roviale Spagnuolo*, cit., p. 98 nota 67. Sul soggiorno romano del Vanni cfr. B. Santi, in *Arte a Siena sotto i Medici 1555-1609*, cit., pp. 122-123.

⁷⁴⁵ F. Bologna, *Battistello e gli altri*, cit., p. 15; Idem, *L'incredulità del Caravaggio e l'esperienza delle «cose naturali»*, Torino 1992, ed. cons. ristampa 1993, p. 314.

⁷⁴⁶ F. Abbate, *Storia dell'arte nell'Italia meridionale*, cit., p. 263.

aggraziato e ‘baroccesco’⁷⁴⁷ delle figure e, specialmente, per la trasposizione nel marmo dei panneggi accartocciati e laminati del collega pittore.

Concetta Restaino ha pubblicato alcuni stralci di una lettera del 20 luglio del 1601, indirizzata dal generale Claudio Acquaviva al padre preposto Pietro Antonio Spinelli, in cui si accenna al testo per la lapide da apporre nella Cappella Fornaro e anche al “disegno” della pala d’altare fornito dall’Imparato, da mandare a Roma per l’“approvazione”.⁷⁴⁸ Persino la polizza del 5 gennaio 1602 accenna al disegno “firmato dal padre Stefano di Majo”.⁷⁴⁹

Il caso napoletano dell’Imparato prova quanto fosse forte l’ingerenza delle autorità ecclesiastiche nell’esecuzione delle opere da esporre sugli altari delle proprie chiese. Come nel Gesù di Roma anche a Napoli i dipinti, sebbene sovvenzionati da mecenati privati, venivano pagati direttamente dai religiosi che sceglievano gli artisti e vigilavano sulla correttezza delle immagini, da eseguire in base ai disegni approvati dalle autorità competenti.⁷⁵⁰ Nel caso della cona della *Madonna degli Angeli*, come abbiamo visto, addirittura fu inviato da Roma uno “schizzo” al quale con tutta probabilità l’artista dovette attenersi. Il pittore napoletano rispose adeguatamente a tali esigenze di rigore religioso creando opere efficaci sul piano della comunicazione dei contenuti, in cui giunse ad un perfetto equilibrio tra le istanze devozionali e quelle estetiche.

La presenza di lavori dell’Imparato nella principale chiesa vicereale dei gesuiti è la prova maggiore del gradimento e della fiducia accordata dalla Compagnia di Gesù alla sua pittura. L’artista seppe conquistare la stima dei vertici dell’ordine grazie alla capacità di confezionare pale d’altare in cui il linguaggio pittorico, immune dagli eccessi della ‘maniera’, dava prova di eleganza formale e nello stesso tempo della giusta “carica pietistica”.⁷⁵¹

La conferma del successo ottenuto e del favore accordato dalla Chiesa alle elaborazioni imparatesche giunge dalle copie richieste al maestro di alcuni suoi dipinti, tra questi soprattutto la *Natività* del Gesù Nuovo. Perché una pala d’altare potesse essere replicata, e ciò sembra essere largamente dimostrato in ambito meridionale dalla diffusione delle copie di opere del senese Marco Pino e di Federico Barocci,⁷⁵² doveva essere riconosciuta come un modello famoso e apprezzato dall’*establishment* religioso. Del quadro partenopeo si conoscono due repliche: una prima è quella comparsa sul mercato antiquariale negli anni ottanta del secolo appena trascorso in una vendita Sotheby’s, e ricomparsa presso la stessa casa d’aste nel 2001 [fig. 133];⁷⁵³ la seconda è un’importante tela della chiesa dell’Annunziata a Piedimonte Matese ultimata nel 1605 [fig. 145], di cui parleremo. Per quanto concerne la prima, è evidente che si tratta di una derivazione

⁷⁴⁷ Fu il Bologna a definire Pietro Bernini scultore “addirittura baroccesco”. Cfr. F. Bologna, in *Sculture lignee nella Campania*, cit., p. 173. La definizione è stata ripresa da S. Causa, *Battistello Caracciolo*, cit., p. 127 nota 51. La D’Agostino (*Fonti pittoriche della scultura di Pietro Bernini*, cit., p. 121, figg. 3-4 a p. 123) propone un interessante confronto fra il *San Matteo* e il *David* del Corenzio dipinto nella volta della stessa cappella. Rimando all’articolo della D’Agostino per la bibliografia precedente.

⁷⁴⁸ C. Restaino, *Belisario Corenzio*, cit., pp. 51-52 nota 25. Cfr. *Regesto documentario*, docc. nn. 68-69.

⁷⁴⁹ G. D’Addosio, *Documenti*, cit., 1919, pp. 393-394 e *Regesto documentario*, doc. n. 74.

⁷⁵⁰ H. Hibbard, “*Ut picturae sermones*”, cit., p. 32. Più in generale, sul controllo esercitato dalla chiesa sulla produzione artistica cfr. M. Cali, *Arte e Controriforma*, cit., pp. 293-296; F. Bologna, *L’incredulità del Caravaggio*, cit., passim. Questi studiosi si oppongono a quanti come Bruno Toscano hanno cercato di minimizzare il controllo da parte delle autorità ecclesiastiche sulla definizione delle immagini, insistendo troppo sulla “libertà” degli artisti (B. Toscano, *Storia dell’arte e forme della vita religiosa*, in *Storia dell’arte italiana*, III, I, Torino 1979, pp. 273-318).

⁷⁵¹ V. Pugliese, *Pittura napoletana in Puglia I*, cit., p. 208. In generale sulla committenza dei gesuiti cfr. F. Haskell, *Mecenati e pittori. Studio sui rapporti tra arte e società italiana nell’età barocca*, Firenze 1966, pp. 111-121; M. Cali, *Da Michelangelo all’Escorial. Momenti del dibattito religioso nell’arte del Cinquecento*, Torino 1980, pp. 195-217; Eadem, *Arte e controriforma*, cit., pp. 308-310; G. A. Bailey, *Il contributo dei gesuiti alla pittura italiana e il suo influsso in Europa, 1540-1773*, in *Ignazio e l’arte dei gesuiti*, a cura di G. Sale, Milano 2003, in particolare per il periodo in questione pp. 125-145.

⁷⁵² Cfr. quanto detto nei capitoli III e IV.

⁷⁵³ P. Leone de Castris, *Pittura del Cinquecento*, cit., p. 171 nota 42. Si tratta di un olio su tela (cm 129,5 x cm 99, 1), *Old master paintings*, Londra 1 novembre 2001, p. 32. Un’altra replica, non so però se autografa, è stata segnalata da E. Pindinelli, M. Cazzato, *Il pittore Catalano*, Galatina 2000, p. 61, con una non meglio precisata collocazione a Palermo.

dal celebre prototipo, quasi certamente destinata alla devozione privata, e forse eseguita dall'Imparato assieme ad un suo stretto collaboratore, come attesta la sommarietà dell'esecuzione di alcune figure in secondo piano. Le uniche varianti rispetto alla pala Fornaro sono l'assenza degli angeli nella parte alta e l'aggiunta dell'episodio con l'*Annuncio ai pastori* sullo sfondo.

2. GLI SCOMPARTI IMPARATESCHI DEL SOFFITTO NAPOLETANO DI SANTA MARIA LA NOVA

Nei primi anni del nuovo secolo Girolamo Imperato fu impegnato in un altro significativo incarico napoletano, la realizzazione di alcune tele per il soffitto della chiesa francescana di Santa Maria la Nova [fig. 136], radicalmente ristrutturata negli ultimi anni del Cinquecento, dopo che una serie di danni - causati da terremoti e finanche dallo scoppio di una polveriera a Sant'Elmo, colpita da un fulmine nel 1587 - avevano gravemente compromesso le antiche fabbriche angioine. A distanza di qualche lustro, ecco come Cesare D'Engenio riferì dell'evento, ricordando anche la ragione devozionale che motivò tali lavori: "È stata a nostri tempi rinovata e ridotta a miglior forma con limosine de' napolitani divotissimi di tutti li santi e particolarmente della gran Madre di Dio, con questa occasione perché nell'anno 1596 essendo in una cappella della presente chiesa una divotissima imagine della Madonna della Gratia, la qual fu trasferita nella cappella de' conti d'Alife, cominciò nel detto tempo a far grandissimi miracoli e gratie, si come di presente fa, dal che nacque che da allora in poi con grandissimo concorso di persone, fu arricchita di buone limosine, mediante le quali l'antica chiesa fu del tutto disfatta, e di nuovo all'uso delle moderne rifatta e abbellita, non solo di bellissimo soffitto dorato, con stucchi e varie pitture adornando le mura".⁷⁵⁴

Qualche anno dopo Giulio Cesare Capaccio menzionò le "vaghe figure di Santafede, Imperato e Luiggi Siciliano"⁷⁵⁵ collocate nel soffitto. In seguito il Tutini introdusse un equivoco destinato a condizionare non pochi autori fino al XX secolo: nel celebre manoscritto, a proposito dell'*Assunta* [fig. 137] si legge che "Francesco Imperato vi fece diversi quadri a concorrenza d'altri valenti pittori".⁷⁵⁶ Come si è già anticipato, quasi certamente il Tutini dovette sciogliere la F del F(ECIT) (IMPARATUS F. 1603) in F(RANCISCUS).⁷⁵⁷

Un'altra fonte seicentesca, il manoscritto di Padre Teofilo Testa, pur non riportando i nomi degli artisti, riferì una serie di importanti informazioni relative al finanziamento dell'impresa: "vi si fe' poscia un soffitto il più celebre et il più famoso che sia in Napoli per il disegno, per l'intaglio, per l'oro, per le pitture in eccesso nobili e degno per la disposizione et ordine della positura di quadri che fanno una maestosa mostra. Fu fatto con limosine di benefattori, singolarmente del serenissimo Carlo Austriade, figlio del re di Tundesì (Tunisi), il quale havendo lasciato a tal fine tutti li suoi beni al convento, si fe' quasi tutto con suoi danari. Così mi testificarono i vecchi di quel tempo (fu fatto nel principio di questo secolo 17) e l'epitaffio che si legge nella sua sepoltura a lato destro dell'altare del Beato Giacomo l'addita".⁷⁵⁸

⁷⁵⁴ C. D'Engenio, *Napoli Sacra*, cit., p. 486.

⁷⁵⁵ G. C. Capaccio, *Il Forastiero*, cit., p. 590. Quanto riportato dall'accademico ozioso è ripreso da Sarnelli, *Guida de' forestieri*, cit., p. 258; Celano, *Notizie del bello*, cit., II, p. 1226 e D. A. Parrino, *Napoli città nobilissima*, cit., p. 159.

⁷⁵⁶ C. Tutini, *De' pittori Scultori Architetti Miniatori e Ricamatori napoletani*, cit., p. 127. Il riferimento a Francesco Imperato è ripreso da V. Corsi, *Storia dei monumenti*, cit., II, p. 160; A. De Lauzieres-R. D'Ambra, *Descrizione della città di Napoli*, cit., p. 156; G. Rocco, *Il convento e la chiesa di Santa Maria la Nova di Napoli nella storia e nell'arte*, Napoli 1927, p. 80, secondo l'autore nel soffitto spetterebbero a Girolamo Imperato "solo piccoli quadri" (pp. 14-15); G. Molinaro, *Santa Maria la Nova*, Napoli 1932, p. 4.

⁷⁵⁷ La spiegazione dell'equivoco fu avanzata per la prima volta da W. Rolfs, *Geschichte der Malerei Neapels*, cit., p. 210; seguito da G. Previtali, *La pittura napoletana dalla venuta di Vasari*, cit., p. 904 nota 49. Cfr. la bibliografia citata nel capitolo I, nota 17.

⁷⁵⁸ T. Testa, *Serafici Fragmenti della Provincia Osservante di Terra di Lavoro*, Archivio di San Francesco al Vomero, Napoli, ms. XVII secolo, riportato da G. Rocco, *Il convento e la chiesa*, cit., pp. 76-77 e da D. Capone, *La chiesa di Santa Maria la Nova. Il soffitto*, Napoli 1978, p. 22.

Il primo scrittore napoletano che precisò la paternità dei riquadri principali fu il De Dominicis, il quale riconobbe la “tavola... con bellissimi angeli” a Francesco Curia e palesò la sua netta predilezione per l’*Incoronazione della Vergine* di Fabrizio Santafede in opposizione all’opera imparatesca, di cui condannò, assieme ai caratteri pittorici, l’ostentazione della firma a “gran lettere” (“Costui si scrive Imparato, ed ancora averebbe che imparare”).⁷⁵⁹

I dipinti su tela e su tavola che ornano il *plafond* della chiesa costituiscono un insieme “indicativo”, per dirla con l’Ortolani, per “chi voglia conoscere i massimi esempi della pittura napoletana sul fare del Seicento”.⁷⁶⁰ Il complesso è davvero una grandiosa impresa pittorica, tra le principali condotte a Napoli in epoca di Controriforma, a cui partecipò una nutrita schiera di pittori, coordinati con tutta probabilità dai tre maestri responsabili delle tele principali, come era avvenuto nel distrutto soffitto dell’Annunziata. L’“intempiatura” di Santa Maria la Nova presenta peculiarità del tutto differenti da quelle caratterizzanti i soffitti ideati dal Magliulo negli anni ottanta del XVI secolo (San Gregorio Armeno, Santa Maria Donnaromita [fig. 43]), in cui la struttura plastica risulta assai più articolata. Rispetto a questi precedenti il soffitto francescano, che ingloba ben 46 scomparti dipinti, giunge a risultati allineati alla tradizione grazie alla notevole semplificazione della carpenteria, giocata su più consueti ritmi geometrici e lineari, restituendo priorità esclusiva alle parti pittoriche.⁷⁶¹

La complessa iconografia è incentrata sulla celebrazione della Madonna: i riquadri realizzano infatti un “vero e proprio poema di fede che culmina nell’Assunzione della Vergine alla gloria celeste e nella incoronazione a Regina degli Angeli”.⁷⁶² La posizione privilegiata della tela ‘orgogliosamente’ firmata dall’Imparato [fig. 137] è giustificata dalla dedicazione della chiesa all’Assunta, come dichiara l’iscrizione apposta sulla facciata dell’edificio;⁷⁶³ pertanto appare per nulla convincente l’ipotesi di uno scambio di posizione delle tele maggiori operato nel corso di antichi (ed imprecisati) restauri, avanzata recentemente da Ippolita di Majo: la studiosa ritiene che la tela del Curia, in cui è rappresentata la *Gloria della Vergine* secondo la narrazione della *Legenda Aurea* di Jacopo da Varazze, narrando di un “momento immediatamente precedente alla vera e propria incoronazione di Maria per mano di Dio”, rappresentata dal Santafede, in origine sarebbe stata collocata nello scomparto centrale, al posto di quella dell’Imparato.⁷⁶⁴

La vicenda costruttiva del soffitto iniziò nel 1598 quando vennero effettuati i primi pagamenti ad una folta squadra di intagliatori: Giacomo Antonio Parmese, Giovan Antonio Guadagno, Domenico Ferrara e i più conosciuti Nunzio Maresca e Giovan Battista Vigliante.⁷⁶⁵ I lavori di pittura, che coinvolsero un’*équipe* altrettanto nutrita di artisti, dovettero cominciare quasi contemporaneamente, se nel 1599 il siciliano Giovan Bernardo Azzolino, autore di uno degli

⁷⁵⁹ B. De Dominicis, *Vite de’ pittori*, cit., pp. 847, 885. Per i passi dedominiciani in questione cfr. I capitolo, pp. 10-11.

⁷⁶⁰ S. Ortolani, in *La pittura napoletana dei secoli XVII, XVIII, XIX*, catalogo della mostra (Napoli 1938), a cura di S. Ortolani, C. Lorenzetti, M. Biancale, Napoli 1938, p. 13.

⁷⁶¹ Sulle caratteristiche dei soffitti partenopei cfr. C. Vargas, *Teodoro d’Errico*, cit., pp. 33-38.

⁷⁶² D. Capone, *La chiesa di Santa Maria la Nova*, cit., p. 24, utile per la lettura iconografica. Una descrizione assai dettagliata dei dipinti e di tutti i pannelli minori è in G. A. Galante, *Guida Sacra*, cit., pp. 81-82.

⁷⁶³ *TEMPLUM HOC A CAROLO I ANDEGAVENSI IN ARCE VETERI CONSTRUCTUM ILLUSTRIORI FORMA PIORUM OBLATIONIBUS RESTITUTUM DIVAEQUE MARIAE ASSUMPTAE DICATUM PHILIPPO II AC III REGIBUS INVICTISSIMIS MDXCIX.*

⁷⁶⁴ I. di Majo, *Francesco Curia*, cit., p. 93. L’ipotesi della di Majo contrasta inoltre con la descrizione del soffitto riportata dal De Dominicis (vedi I capitolo, pp. 10-11), perfettamente coincidente con la sequenza delle tele principali tuttora conservata. Fondata è invece l’ipotesi di una variazione dovuta agli antichi restauri (1725, 1928) nell’ordine dei riquadri minori, avanzata da padre Daniele Capone (*La chiesa di Santa Maria la Nova*, cit., pp. 22-23).

⁷⁶⁵ G. D’Addosio, *Documenti inediti di artisti napoletani*, cit., 1917, pp. 119-120. Padre Gaetano Rocco rese noti anche i pagamenti del 1601 per i doratori Francesco Speciano, Giuseppe Milone, Paolo Amodio e Giovan Leonardo da Gaeta (G. Rocco, *Il convento e la chiesa*, cit., p. 389). Un altro documento inerente al doratore Lorenzo d’Amato, figlio del pittore Giovanni’Angelo, è in M. Novelli Radice, *Notizie d’archivio della chiesa di Santa Maria la Nova in Napoli*, in «Campania Sacra», 13-14, 1982-1983, p. 169.

scomparti minori, raffigurante la *Presentazione al tempio*,⁷⁶⁶ poteva riscuotere un primo pagamento. I dipinti principali furono eseguiti solo agli albori del Seicento, come attestano due polizze di banco del 1602 emesse a favore di Fabrizio Santafede e Francesco Curia, e la data 1603 segnata dall'Imparato sul sepolcro marmoreo dell'*Assunzione* [fig. 137], forse per indicare la conclusione dell'impresa.⁷⁶⁷

L'Imparato realizza una rappresentazione solenne e maestosa: raccolti intorno al sepolcro vuoto della Vergine, gli apostoli, dal robusto plasticismo, appaiono issati nello spazio con assorta gravità, racchiusi entro vesti paludate solcate da "profondi canali d'ombra" (S. Causa); l'Assunta compare assisa sulle nuvole fra un tripudio di angeli e cherubini. La composizione risulta eccessivamente affollata, al punto che l'artista non riesce a raffigurare l'intero consesso apostolico.

Estranea al celeberrimo esempio tizianesco di Santa Maria dei Frari a Venezia, alla quale sarebbe "vagamente ispirata" secondo Adolfo Venturi,⁷⁶⁸ il dipinto di Santa Maria la Nova rielabora in maniera autonoma un tema frequentissimo in quegli anni. Rispetto alla pala Fornaro - consegnata nel 1603 - più accentuato risulta nella tela francescana il carattere austero della scena: è come se l'Imparato avesse accantonato le bizzarre soluzioni manieriste degli anni precedenti, ricercando una pittura retorica e più marcatamente devozionale. Nei santi serpeggia un sentimento di inquietudine e di rassegnazione; gli angeli, pur sempre chiassosi, rinunciano alle pose acrobatiche e spericolate dei dipinti più antichi, assistendo all'evento sacro con atteggiamento composto; i cherubini invece si trasformano in creature dai volti mesti e malinconici. Il tono più contrito della produzione pittorica napoletana nei primi anni del XVII secolo, e dello stesso Imperato, è stato da tempo messo in relazione oltre che alle possibili ripercussioni delle formule severe imperanti nel cantiere di San Martino,⁷⁶⁹ anche alla "spinta devozionale" e al maggior rigore religioso instauratisi negli anni dell'arcivescovato di Alfonso Gesualdo (1596-1605). Sin dalla sua nomina a cardinale della città nel 1596, il prelado mostrò la ferma intenzione di riformare le parrocchie e di esercitare un maggior controllo sui monasteri napoletani.⁷⁷⁰

⁷⁶⁶ G. Rocco, *Il convento e la chiesa*, cit., pp. 82, 388; M. Novelli Radice, *Notizie d'archivio della chiesa*, cit., p. 160; F. Ferrante, *Giovan Bernardino Azzolino tra tardmanierismo e protocaravaggismo. Nuovi contributi e inediti*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Raffaello Causa*, Napoli 1988, p. 133; P. Leone de Castris, *Pittura del Cinquecento a Napoli. 1573-1606*, cit., pp. 311, 318 nota 30, fig. a p. 294. Riguardano la più antica attività dell'Azzolino le seguenti polizze: 15 aprile 1595: "Al signor principe de Conca ducati dudeci e per lui a Giovan Bernardino Azzolino disse a compimento de ducati 24 atteso li restanti 12 li ha ricevuti da lui in due partite e sono per valore del avorio e sua manifattura del Cristo che li ha fatta alla colonna (ASN, BA, Centurione e Gentile, 120); 30 agosto 1603: "A Francesco e Giacomo Pallavicini ducati sessanta e per loro a Giovan Bernardino Azzolino disse li pagano per ordine del signore Marco Antonio Doria per conto de quadri et altre cose che ha comprate da lui per conto del signor Giovan Carlo Doria (Scipione Turbolo, 140); 30 agosto 1603: "A detti ducati quattordici e per loro a Giovan Bernardino Azzolino dissero per la fattura de uno Crucifisso fattoli" (Scipione Turbolo, 140).

⁷⁶⁷ Per i documenti relativi al Curia e al Santafede cfr. M. Novelli Radice, *Notizie d'archivio*, cit., pp. 161-162. Il riferimento a Girolamo Imperato della grande tela spetta, come si è visto, al De Dominicis. L'attribuzione venne ripresa da P. Troili, *Istoria generale del Reame di Napoli*, Napoli 1751, IV, p. 446; O. Giannone, *Giunte sulle Vite*, cit., p. 79 e da buona parte delle guide fino ad approdare alla critica moderna, cfr. il n. 37 (A) del *Repertorio delle opere autografe*.

⁷⁶⁸ A. Venturi, *Storia dell'Arte*, cit., p. 743.

⁷⁶⁹ P. Leone de Castris, *Pittura del Cinquecento a Napoli. 1573-1606*, cit., pp. 129, 148-149. Il riferimento è agli interventi del Cavalier D'Arpino e dei pittori, a lui in vario modo collegati, attivi nella Certosa napoletana. A proposito del pittore arpinate vorrei segnalare un inedito pagamento, utile per un'ulteriore precisazione cronologica sul suo secondo soggiorno napoletano: 8 aprile 1595: "A don Francesco Nastaro priore di Santo Martino ducati quattordici e per lui a Domenico Parascandola disse per lo prezzo de palmi 12 de velluto negro lavorato che li ha venduto per servitio de Gioseppino Romano pittore e per lui a Geronimo Trotta per altritanti" (ASN, BA, Centurione e Gentile, 120). Sui cicli del coro e della sacrestia nella certosa di San Martino cfr. H. Voss, *Die Malerei*, cit., p. 363; *Il Cavalier d'Arpino*, catalogo della mostra, cit., pp. 27-28; P. Leone de Castris, *Pittura del Cinquecento a Napoli. 1573-1606*, cit., pp. 179-192; M. Forcellino, *Il Cavaliere d'Arpino. Napoli (1589-1597)*, Milano 1991; H. Röttgen, *Il Cavalier Giuseppe Cesari d'Arpino*, cit., pp. 22-25 e passim.

⁷⁷⁰ P. Leone de Castris, *Pittura del Cinquecento*, cit., pp. 70, 254. Sulle riforme del Gesualdo e sull'austerità religiosa dei suoi anni cfr. F. Strazzullo, *Edilizia e urbanistica a Napoli dal '500 al '700*, cit., pp. 102-104, 163-

Nel caso dell'Imparato è probabile che la metamorfosi degli anni finali sia da spiegare pure con un più intenso contatto col Santafede e con Ippolito Borghese – veri protagonisti della pittura più autenticamente controriformata in ambito partenopeo - insieme ai quali fu coinvolto, proprio a partire dal 1603, nella realizzazione delle pale d'altare della Cappella del Monte di Pietà.⁷⁷¹

Al modello napoletano dell'*Assunta* di Santa Maria la Nova dovette pensare Pietro Bernini, qualche anno dopo il lungo soggiorno meridionale, quando scolpì il grande altorilievo con l'analoga rappresentazione nel Battistero di Santa Maria Maggiore a Roma (1607-1610) [fig. 138], come convincentemente ha suggerito Stefano Causa.⁷⁷² Che lo scultore toscano si fosse ricordato di modelli imparateschi nella prima importante impresa condotta poco dopo la partenza dalla città vicereale, sembrerebbe provarlo anche il motivo dei due angeli teneramente abbracciati, al di sotto della Vergine, suggeriti, forse, dal simile gruppo che compare nella grandiosa *Madonna di Loreto* dipinta da Girolamo per la chiesa dei Santi Severino e Sossio [figg. 140-141].

Sin dai tempi di Adolfo Venturi viene riconosciuta all'Imparato anche la deliziosa *Annunciazione* posta in uno degli scomparti minori del soffitto francescano [fig. 143]. Nel formato rettangolare della tela il maestro inquadra una composizione di piana comunicazione, ridotta al nucleo essenziale, in cui la superficie della nuda stanza sembra scivolare sotto i piedi delle figure, similmente alla più antica versione dello stesso tema custodita nella chiesa della Nunziatella [fig. 64]. Ritorna nel riquadro di Santa Maria la Nova il carattere baroccesco delle sue invenzioni migliori, rivelato dalla dolcezza del modellato, come pure dalla miriade di pieghe che frammentano i panneggi.⁷⁷³ Non escludo che nella testa dell'angelo annunciante l'artista si sia ricordato della medesima figura che, "simile a un gatto selvatico", piomba nella tela con l'*Annunciazione* dipinta da Francesco Curia [figg. 143-144], un tempo nella cappella dei Principi di Sanza in Santa Maria di Monteoliveto, e oggi nelle sale di Capodimonte.⁷⁷⁴

Il De Dominicis riferisce che Girolamo Imperato nel "tetto" di Santa Maria la Nova, oltre all'*Assunta* dipinse anche alcune "figure sole [...] le quali rappresentano Sibille, con varii re del Vecchio Testamento".⁷⁷⁵ Tra queste figure, spettanti prevalentemente al Rodriguez e in parte al Corenzio, si può riconoscere la mano del maestro napoletano soltanto nel *Re Amon* [fig. 142],⁷⁷⁶ confrontabile con gli apostoli in secondo piano nella tela con l'*Assunta* [figg. 137, 139].

La chiesa di Santa Maria la Nova conserva anche tre quadri realizzati dal pittore per gli altari della navata; il più antico fra questi potrebbe essere il *Salvatore fra gli angeli* [fig. 135],⁷⁷⁷ eseguito forse negli stessi anni del soffitto su commissione della famiglia De Bonis, di origine mantovana, come ricorda la lunga iscrizione che corre sulla lastra marmorea sotto l'altare.⁷⁷⁸ La figura pacata del

171; P. Lopez, *Riforma cattolica e vita religiosa e culturale a Napoli dalla fine del 500 ai primi del 700*, Napoli-Roma 1964, pp. 1-17; N. Badaloni, *Fermenti di vita intellettuale a Napoli dal 1500 alla metà del 600*, in *Storia di Napoli*, V, 1, Cava dei Tirreni-Napoli 1972, pp. 668-677; R. De Maio, *Pittura e controriforma a Napoli*, cit., p. 78.

⁷⁷¹ Vedi appresso.

⁷⁷² S. Causa, *Il giovane Sellitto*, cit., p. 162 nota 14; Idem, *Battistello Caracciolo*, cit., pp. 14, 127 nota 56. Lo studioso propone di individuare nella composizione di Santa Maria la Nova il modello seguito da Massimo Stanzione nell'*Assunta* di Raleigh.

⁷⁷³ In precedenza era stata riferita al Corenzio (G. A. Galante, *Guida Sacra*, cit., pp. 81-82); A. Venturi, *Storia dell'Arte*, cit., 742, 744.

⁷⁷⁴ La citazione è tratta da S. Causa, *Battistello Caracciolo*, cit., p. 11. Già il Venturi accostava, significativamente, i due dipinti di Santa Maria la Nova e di Monteoliveto (A. Venturi, *Storia dell'Arte*, cit., pp. 742, 744-745). Per i riferimenti all'Imparato dell'*Annunciazione* di Capodimonte cfr. I. di Majo, *Francesco Curia*, cit., pp. 75-77, 131-132 con bibliografia.

⁷⁷⁵ B. De Dominicis, *Vite*, cit., p. 852.

⁷⁷⁶ P. Leone de Castris, *Pittura del Cinquecento a Napoli. 1573-1606*, cit., p. 175 nota 46.

⁷⁷⁷ Viene ricordato come opera di Girolamo Imperato per la prima volta da B. De Dominicis, *Vite de' pittori*, cit., p. 847.

⁷⁷⁸ Riporto l'iscrizione secondo la trascrizione di G. Rocco, *La chiesa e il convento*, cit., pp. 210-211: IO BAPTISTAE PATRITIO NEAP./ GENERE VIRTUTE COGNOMENTO/ DE BONIS/ EX NOBILI DE BONIS MANTUANA FAMILIA ORIUNDO/ CIVILI TOGAE ADSRIPTO/ PIETATE ERGA PAUPERES CONSPICUO/ MORUM SUAVITATE PRAECLARO/ CUM AD BONUM PUBLICUM/ TUM AD PIAS CAUSAS/ ET GUBERNANDO ET PATROCINANDO INSIGNI/ HIC SUI TUMULI MEMOR/ CALCULOS IN CORPORE CONDIDIT/ CUM ILLOS DIRA SECTIONE AVULOS/

Cristo mostra somiglianze soprattutto con l'Annunciazione del soffitto [fig. 143], mentre la morbida stesura del colore rammenta assai da vicino anche la *Natività* della Cappella Fornaro [figg. 130-131]. La lenta torsione del Cristo e la rotazione a spirale dell'angelo con la tipica zazzera bionda, posto a sinistra del globo terrestre, denunciano ancora espliciti ricordi da Marco Pino.⁷⁷⁹

3. PALE D'ALTARE PER LA PROVINCIA

L'Imparato riuscì come pochi altri maestri napoletani del periodo - secondo forse solo al Santafede - a dominare il mercato artistico regnicolo degli inizi del nuovo secolo. La quantità degli impegni risalenti al primo lustro del Seicento è davvero consistente: contemporaneamente ai lavori partenopei delle chiese del Gesù Nuovo e di Santa Maria la Nova, nel 1602 l'artista realizzava una *Madonna di Costantinopoli* richiesta da Tommaso Lottieri, una *Madonna del Rosario* per Bernardo Ruffo, pagata nel 1603 dal gesuita Paolo Principe,⁷⁸⁰ nonché, nello stesso anno, una perduta cona destinata alla cappella di Francesca Santoro nella chiesa parrocchiale di Pisticci (Mt), per la quale ottenne un pagamento da Bernardino de Cardenas.⁷⁸¹ È presumibile che nella realizzazione delle ultime due opere appena menzionate Girolamo fosse stato coadiuvato dal figlio Michelangelo, al quale risultano "girate" le polizze.⁷⁸²

Di notevole qualità, sebbene offuscata da un fitto strato di polvere, mi sembra la *Madonna di Costantinopoli fra i santi Marco e Felice da Nola*, esposta sull'altare maggiore della chiesa parrocchiale di San Marco a Giugliano (Na) [fig. 134].⁷⁸³ La pala, nota allo scrivente già da diversi anni, è stata accostata con qualche dubbio all'Imparato da Giuseppina Della Volpe.⁷⁸⁴ Il san Marco, avvolto da un inconfondibile manto di consistenza lamellare, si lega espressamente ad opere quali il *Salvatore* di Santa Maria la Nova [fig. 135], mentre il maestoso santo vescovo che lo fronteggia ripropone una tipologia prossima ai santi che compaiono nella *Madonna di Loreto* dei Santi Severino e Sossio [fig. 119]. La realizzazione degli angeli e di alcuni cherubini che circondano la 'raffaellesca' Madonna col Bambino (forse ispirata a qualche modello di Giovan Filippo Criscuolo), potrebbe essere imputabile a Giovann'Antonio D'Amato, come rivelano le evidenti analogie con le simili figure da lui eseguite nei già citati dipinti di Positano e del monastero di Santa Chiara a [figg. 124-125] e, ancora, nella più tarda *Visione di san Romualdo* dell'Eremo dei Camaldoli di Napoli [fig. 172]. Diversamente, la città assalita dalle fiamme spetta senz'alcun dubbio alla fantasia allucinata e visionaria dell'Imparato. I confronti proposti inducono a credere che la tela giuglianese fosse uscita dalla bottega imparatesca entro i primissimi anni del Seicento (1602-03 ca.)⁷⁸⁵, quando Giovann'Antonio, che sposò Anna Imperato nel 1604, dovette collaborare assiduamente col suocero.

ILLOS FORTI ANIMO CONCULCAVIT/ POSTERIS EXEMPLUM/ VITA PULVERIS SI IN LAPIDES DURO FATO
INCIDERIT/ IN PULVEREM REDIGETUR/ FILII, UXOR GEMITUS PATRI VIRO DOLORUM/ POSUERE ANNO 1682
AETATIS SVAE 72.

⁷⁷⁹ N. Barbone Pugliese, *La 'Madonna del suffragio'*, cit., p. 61.

⁷⁸⁰ Cfr. *Regesto documentario*, docc. nn. 73, 76-78. È probabile che il dipinto richiesto da Bernardo Ruffo fosse destinato ad una chiesa di Cosoleto (RC), luogo di origine del committente. Sul personaggio cfr. G. Caridi, *La spada, la seta, la croce. I Ruffo di Calabria dal XIII al XIX secolo*, Torino 1995, p. 108.

⁷⁸¹ *Regesto documentario*, doc. n. 83. Bernardino de Cardenas era feudatario di Pisticci dal 1593. Per la cappella dei Santoro nella parrocchiale di Pisticci cfr. D. D'Angela, *Saggio storico sulla città di Pisticci*, Pisticci 1978, p. 367.

⁷⁸² Cfr. *Regesto Documentario*, docc. nn. 76-77, 83. Non si conoscono altri documenti relativi a Michelangelo Imperato, pertanto non può essere avvalorata l'ipotesi di una sua attività come pittore.

⁷⁸³ Il dipinto fu menzionato senz'alcuna attribuzione da A. Basile, *Memorie storiche della terra di Giugliano*, Napoli 1800, p. 204.

⁷⁸⁴ G. Della Volpe, *Pittura del Cinquecento e del Seicento in diocesi di Aversa (1495-1656)*, tesi di dottorato, Seconda Università degli Studi di Napoli, aa. 2003-2004, pp. 500-501.

⁷⁸⁵ Per un po' ho pensato che il dipinto giuglianese si potesse collegare alla polizza riscossa da Girolamo il 2 gennaio 1602, proprio per una *Madonna di Costantinopoli* (vedi *Regesto documentario*, documento n. 73). Tuttavia l'entità ridotta del pagamento induce alla cautela.

La bella tela con l'*Adorazione dei pastori* conservata nella chiesa dell'Annunziata di Piedimonte Matese⁷⁸⁶ [fig. 145] va annoverata fra i principali prodotti dell'ultima attività del maestro partenopeo. Il dipinto alifano riprende quasi fedelmente il gruppo centrale della *Natività* Fornaro [fig. 130]: scompaiono l'angelo e il pastore collocati in primo piano nella pala gesuitica e il numero degli angeli posti sulla sinistra passa da tre a due. Risultano nuove rispetto al prototipo napoletano alcune varianti che accrescono il carattere per così dire bucolico della composizione: la tettoia lignea della stalla, adattata fra ruderi antichi, coperta da fasci di ginestra; il pastore con la ciambella di pane sul bastone; lo stupendo brano di natura morta della canestra di vimini ricolma di aglio e cipolle; il lirico scorcio paesaggistico di gusto brillante che si intravede oltre le rovine. Inoltre, il programma iconografico appare completato dall'*Annuncio ai pastori* raffigurato nella cimasa, un brano pittorico di notevole qualità esecutiva.⁷⁸⁷

La pulitura della cornice dorata condotta durante i recenti restauri ha reso leggibili gli stemmi bipartiti delle famiglie de Gratia e Trutta, posti sul basamento del dipinto, e l'iscrizione contenuta nella tabella centrale in cui sono tramandati il nome del committente e la data di esecuzione: *Nativitate D(omi)ni / hoc opus illustravit / Nicolaus de Gratia a(n)no salutis MDCV.*⁷⁸⁸

La *Natività* imparatesca è parte di un significativo gruppo di pale d'altare grosso modo coeve, commissionate da esponenti della nobiltà locale, patroni delle cappelle distribuite nelle due navate della chiesa; tra queste l'*Annunciazione* del toscano Giovanni Balducci, il meno noto *Cristo con i figli di Zebedeo* del medesimo pittore,⁷⁸⁹ e un interessante dipinto raffigurante la *Vergine e il Bambino fra i santi Rocco e Francesco d'Assisi* nella prima cappella a sinistra dell'ingresso, firmato da Alessandro Alberti.

Con la sua ricca cornice, la cona di Piedimonte, oltre che una rimarchevole testimonianza pittorica, rappresenta un raro esempio della tipologia di ancona più in voga nelle chiese di provincia tra il Cinque e il Seicento. Nello stesso edificio sacro, anche i dipinti del Balducci e dell'Alberti conservano simili incorniciature lignee, di qualità plastica però nettamente inferiore. La cornice imparatesca si caratterizza per una discreta fattura degli intagli: notevoli sono soprattutto i racemi che corrono lungo le fasce orizzontali, le grottesche che avvolgono il fusto delle colonne e gli espressivi mascheroni manieristici, appostati sulle mensole laterali su cui poggiano due statue di virtù, dal modellato più rigido e impacciato [fig. 147]. L'opera è ascrivibile ad uno dei migliori intagliatori attivi a Napoli in quegli anni. Nel settore in città primeggiavano scultori come Nunzio Ferraro e Giovan Battista Vigliante;⁷⁹⁰ è difficile però far uscire dall'anonimato l'autore (o gli autori) delle sculture alifane, a causa della scarsa conoscenza di questi prodotti, finora trascurati dalla critica, e delle poche notizie conosciute sugli artefici, noti per opere troppo distanti nel tempo. Quasi sempre, infatti, le articolate strutture lignee descritte dai documenti di commissione dei dipinti sono andate perdute durante i rifacimenti delle chiese. Non di rado tali complessi venivano eseguiti su disegno dei pittori che ricevevano la commissione delle cone; lo attestano, ad esempio, alcuni importanti documenti notarili riguardanti la

⁷⁸⁶ L'opera fu menzionata dal Previtali su segnalazione di Francesco Abbate. G. Previtali, *La pittura napoletana dalla venuta di Vasari*, cit., p. 905 nota 59..

⁷⁸⁷ La presenza dell'episodio dell'*Annuncio ai pastori*, inserito dall'Imparato anche sullo sfondo del dipinto col medesimo tema passato sul mercato antiquariale (vedi *supra*), lascia ipotizzare che in origine pure la pala Fornaro del Gesù Nuovo fosse coronata da una cimasa con un soggetto simile. Nell'edicola timpanata che sovrasta l'incorniciatura marmorea del dipinto napoletano attualmente è ospitata una *Sacra Famiglia* del Seicento inoltrato, ovviamente estranea al complesso originario, che sostituisce il probabile dipinto imparatesco da epoca imprecisabile.

⁷⁸⁸ L'iscrizione viene tralasciata da G. Buonomo, *Vallata e le sue chiese*, Piedimonte Matese 2000, p. 64, che riporta soltanto la data. Sulla chiesa dell'Annunziata e sulla famiglia Trutta cfr. R. Marrocco, *Memorie storiche di Piedimonte D'Alife*, Piedimonte D'alife 1926, dove l'opera è ritenuta del Curia, pp. 290-291; D. Marrocco, *Piedimonte Matese*, Piedimonte Matese 1980, pp. 249-252, 103.

⁷⁸⁹ S. Musella Guida, *Giovanni Balducci*, cit., pp. 39-40; P. Leone de Castris, *Pittura del Cinquecento*, cit., p. 254, fig. a p. 299.

⁷⁹⁰ Su questi scultori del legno cfr. G. Toscano, *La bottega di Benvenuto Torelli e l'arte del legno*, cit., pp. 231, 269; F. Capobianco, ad vocem Ferraro Nunzio, in *Allgemeines Künstler Lexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, XXXIX, Leipzig 2003, pp. 12-13.

grandiosa *Allegoria francescana* del Curia custodita nella basilica di San Lorenzo Maggiore di Napoli.⁷⁹¹ Anche Girolamo Imperato disegnò la distrutta cornice dell'*Allegoria del Battesimo* di Sant'Elia a Pianisi [fig. 154], che doveva prendere a modello l'incorniciatura della pala con l'*Assunta* di Marco Pino nella cappella Giordano ai Santi Severino e Sossio di Napoli.⁷⁹²

Propongo cautamente di assegnare il disegno della cornice di Piedimonte all'Imperato: mi sembra di poter ravvisare nei due cherubini paffuti, dalle guance eccessivamente rigonfie, posti ai lati della cimasa [fig. 146], così come negli angioletti soprastanti, fisionomie tipiche dell'artista, confrontabili ad esempio sia con i cherubini della stessa pala alifana [fig. 145], che con quelli più simili nell'*Assunta* del soffitto di Santa Maria la Nova [fig. 137].

La diffusione di monumentali cone lignee nelle aree provinciali è certamente imputabile a ragioni economiche: il loro costo, anche per il trasporto, era di gran lunga inferiore a quello delle incorniciature marmoree degli altari, più frequenti nelle chiese della capitale. Questi prodotti rivestivano un'importanza decisiva agli occhi dei committenti, come provano i numerosi contratti notarili rogati appositamente per le carpenterie lignee, spesso, soprattutto se dorate, molto più costose degli stessi dipinti.⁷⁹³ Inoltre, quasi sempre tali complessi - è il caso della *Circoncisione* imparatesca di Nola [fig. 42] e della stessa *Natività* di Piedimonte - integravano il programma iconografico delle pale d'altare. La comprensione della cultura figurativa controriformata meridionale (e non solo) è imprescindibile dall'attenta valutazione, oltre che dei contenuti pittorici, dei contenitori delle cone, di frequente essi stessi dignitosi prodotti artistici.

Potrebbe essere stata dipinta entro il primo lustro del nuovo secolo la splendida cimasa raffigurante la *Trinità* e una "memorabile gloria di angeli" (P. Leone de Castris), conservata nell'Abbazia di Montecassino [fig. 149], in origine connessa ad una perduta pala d'altare. Piuttosto arduo è precisare la provenienza della tavola, forse estranea alla chiesa abbaziale, giacché in nessuna delle pur particolareggiate descrizioni del complesso monastico anteriori alle distruzioni belliche, compare la benché minima menzione di un dipinto con siffatto coronamento.⁷⁹⁴ Palesi sono le affinità con il *Salvatore* di Santa Maria la Nova [fig. 135], come pure, specialmente nelle figure di angeli - che discendono ancora una volta dal citatissimo affresco romano di Federico Zuccari [figg. 36, 65] - con la grande tela di Sant'Elia a Pianisi (1603-1606) [fig. 154] e l'*Immacolata* di Vibo Valentia (1605-1606) [figg. 150-153].

Nel giugno del 1605 l'artista ricevette un pagamento di 25 ducati, in conto di 100, da Francesco de Francia per un "quatro della Concettione con angeli et sarafini con 14 misterii et con Idio Patre et tutti in tavola".⁷⁹⁵ Finora non è stato rilevato che il dipinto in questione va identificato nella bella tavola proveniente da Vibo Valentia, attualmente esposta nel Museo Diocesano di Nicotera [fig. 151]. Francesco Francia infatti fu uno dei principali esponenti della piccola nobiltà vibonese all'inizio del Seicento. Questi, assieme a Francesco Paolo e Giovan Battista Francia, fondò nel 1604 un Monte di Pietà; inoltre fu sindaco della città nel 1607.⁷⁹⁶ La pala firmata e

⁷⁹¹ S. De Mieri, *Documenti sulla cona della confraternita del Cordone in San Lorenzo Maggiore di Napoli*, in «Napoli Nobilissima», V s., VII, fasc. I, 2006, pp. 65-74.

⁷⁹² Cfr. il paragrafo 4 di questo capitolo.

⁷⁹³ L'argomento, che io sappia, non è stato ancora sondato dagli studi per quanto riguarda il territorio campano. Qualche spunto interessante di carattere generale è in P. Zambrano, *Nascita e sviluppo della cornice dal primo rinascimento alle soglie del Barocco*, in *La cornice italiana dal Rinascimento al Neoclassico*, a cura di F. Sabatelli, Milano 1992, pp. 17-65; e, nell'introduzione allo stesso volume, le osservazioni del Sabatelli. Sui modelli a stampa seguiti dagli autori delle cornici cfr. E. Colle, *Modelli d'ornato*, ibidem, pp. 46-51.

⁷⁹⁴ E. Gattola, *Historia Abbatiae Casinensis per saeculorum seriem distribuita*, Venezia 1733; F. Della Marra, *Descrizione storica del Monastero di Monte Cassino con una breve notizia dell'antica città di San Germano, per uso e comodo dei forestieri*, Napoli 1751; L. Tosti, *Storia della Badia di Montecassino*, Napoli 1842; A. Caravita, *I codici e le arti a Montecassino*, Montecassino 1869-1870. Il dipinto, di cui si conservano anche la testa di una Madonna, di un Bambino e di un angelo è stato reso noto da P. Leone de Castris, in *Il Patrimonio artistico*, cit., p. 14; Idem, *Pittura del Cinquecento a Napoli. 1573-1606*, cit., p. 148, fig. a p. 152.

⁷⁹⁵ Il documento è stato rintracciato da E. Nappi, *Catalogo delle pubblicazioni edite dal 1803 al 1990 riguardanti le opere di architetti, pittori, scultori, marmorari ed intagliatori per i secoli XVI e XVII, pagate tramite gli antichi banchi pubblici napoletani*, in *Ricerche sul '600 napoletano*, Milano 1992, p. 80.

⁷⁹⁶ J. Bisogni de Gatti, *Hipponii, seu Vibonis Valentiae, vel Montisleonis, Ausoniae Civitatis accurata Historia*, Napoli 1710, p. 116, 160-161.

datata (IMPARATUS F. 1606) venne menzionata, all'inizio del Settecento, nella chiesa di Santa Maria del Gesù (o Santa Maria la Nova) di Vibo Valentia dal Bisogni de Gatti come opera "Imperati de Flandria". Probabilmente il prelado calabrese scambiò la F. del F(ecit) della firma per "Flandria", accomunando così l'origine del pittore napoletano a quella di Teodoro d'Errico (Teodori de Flandria), presente nella stesso edificio sacro con una tarda *Annunciazione*, oggi custodita nella chiesa di San Giuseppe della stessa città.⁷⁹⁷ L'*Immacolata* venne trasferita nella chiesa delle Clarisse (dedicata a San Raffaele) presumibilmente nei primi anni dell'Ottocento, quando anche l'altare di Antonello Gagini (1523-1534), eseguito per Ettore Pignatelli in Santa Maria del Gesù, fu rimontato nella cattedrale di San Leoluca.⁷⁹⁸ La restituzione all'Imparato risale alla prima metà del Novecento e si deve a Giuseppe Ceci e ad Alfonso Frangipane.⁷⁹⁹

Il dipinto elabora un soggetto di cui il maestro partenopeo dovette essere un vero specialista, così come il tema della *Madonna del Rosario* lo era stato per alcuni artisti fiamminghi di stanza a Napoli negli ultimi decenni del Cinquecento. La tenera e contemplativa figura della Vergine, in maniera non molto diversa dall'*Immacolata* di Castellammare [fig. 123], appare attorniata da angeli musicisti, adagiati sulle nubi, e da cherubini che pendono come corposi grappoli d'uva dalle ali a forma di pampini. Similmente alle glorie angeliche della cimasa di Montecassino [fig. 149] e della più antica tavola stabiese [fig. 123], l'Imparato si sofferma con passione nella descrizione del coro angelico e, come in quel caso, da sofisticato colorista utilizza tonalità ravvivate qua e là dalle esplosioni cromatiche dei rossi, dei verdi e dei blu adoperati per dipingere i panneggi [figg. 150, 152-153].

Pur nella piacevolezza della composizione, l'ancona calabrese - nella quale il Previtali intravedeva significativamente un'adesione del pittore al "chiaroscuro contrastato a macchia del Boscoli"⁸⁰⁰ - manifesta un ulteriore accostamento alle formule più compassate del collega Fabrizio Santafede, e tradisce nella ripetizione dei motivi, come in altri quadri degli anni finali, un esaurimento dell'estrosità e della capacità inventiva dimostrate fino alla *Natività* del Gesù Nuovo.

Una versione di poco variata rispetto all'*Immacolata* di Vibo, segnalata dal Leone de Castris, è andata all'asta presso Sotheby's a Monaco nel 1990 come opera del Cavalier d'Arpino.⁸⁰¹ L'errore di attribuzione se da un lato conferma la qualità alta del dipinto, analogamente alla *Vergine con un santo vescovo* venduta con l'iscrizione al Vanni [fig. 122], dall'altro è pur sempre una spia degli orientamenti culturali del maestro.

Ancora in ambito calabrese è stata identificata qualche anno fa un'*Immacolata* appartenente alla chiesa della Madonna dei Poveri (o dell'*Immacolata*) a Seminara (Rc), accostata dubitativamente all'Imparato.⁸⁰² Credo che il dipinto, forse parte residua di uno smembrato polittico, debba

⁷⁹⁷ Ivi, p. 100. Sull'*Annunciazione* dell'Hendricksz, forse realizzata in collaborazione col figlio Giovan Luca, cfr. P. Leone de Castris, *Pittura del Cinquecento*, cit., pp. 73, 80 nota 73.

⁷⁹⁸ A. Frangipane, *Inventario degli oggetti d'arte d'Italia, Calabria, II, province di Catanzaro, Cosenza e Reggio Calabria*, Roma 1933, pp. 108-109; F. Albanese, *Vibo Valentia nella sua storia*, ed. cons. riveduta ed ampliata, Vibo Valentia 1975, II, p. 351, 358-385; F. Sardella, *Beni culturali a Monteleone di Calabria*, Chiaravalle Centrale 1978, pp. 86 e ss.; F. Negri Arnoldi, *La scultura del Cinquecento in Italia meridionale*, cit., pp. 183-184.

⁷⁹⁹ Negli stessi anni l'*Immacolata*, riferita a Francesco Imperato (a causa del solito scambio della F del Fecit per Franciscus), era stata citata nella chiesa di San Raffaele da G. B. Marzano, *Scritti varii*, Laureana di Borrello 1913, ed. cons. in G. B. Marzano, *Scritti*, IV, Vibo Valentia 1940, p. 215 e P. Tarallo, *Raccolta di notizie e documenti della città di Monteleone di Calabria*, Monteleone 1926, ed. cons. Vibo Valentia 1997, pp. 279-280. Il riferimento a Girolamo compare a partire da G. Ceci, ad vocem *Imparato Girolamo*, cit., p. 582 e A. Frangipane, *Girolamo Imperato e le sue pitture in Calabria*, in «Brutium», IV, 2-3, 1925, p. 2. La tavola fu esposta alla mostra cosentina del 1975-76, cfr. M. P. Di Dario Guida in *Arte in Calabria*, cit., pp. 123-126.

⁸⁰⁰ G. Previtali, recensione a M. P. Di Dario Guida, *Arte in Calabria: ritrovamenti, restauri, recuperi*, in «Prospettiva», 7, 1976, p. 61; Idem, *La pittura del Cinquecento*, cit., p. 114. Il Boscoli, come ricordava il Previtali, è presente in area napoletana con l'*Adorazione dei Magi* della chiesa del Rosario di Ottaviano.

⁸⁰¹ P. Leone de Castris, *Pittura del Cinquecento*, cit., p. 175 nota 48.

⁸⁰² R. M. Cagliostro in *Sacre Visioni. Il patrimonio figurativo nella provincia di Reggio Calabria (XVI-XVIII secolo)*, catalogo della mostra (Reggio Calabria 1999-2000) a cura di R. M. Cagliostro, C. Nostro, M. T. Sorrenti, Roma 1999, pp. 86-87. La chiesa dei Cappuccini di Seminara accolse una perduta *Immacolata* di Giovanni'Angelo D'Amato, per la quale il pittore ricevette un pagamento il 24 maggio del 1608. Cfr. G.

riconoscersi all'ultima fase di attività dell'artista, poco prima della tavola vibonese. Nell'anatomia della Vergine risulta chiaramente ripreso in controparte il modello delle più antiche *Immacolate* di Santa Maria del Popolo e di Castellammare, e tuttavia la tela di Seminara risulta in maggiore sintonia con i prodotti finali.

4. L'ALLEGORIA DEL BATTESIMO DI SANT'ELIA A PIANISI (CB) (1603-06)

La mutata fisionomia di Girolamo Imparato è confermata da una tela di straordinario interesse iconografico conservata nella chiesa parrocchiale di Sant'Elia a Pianisi (CB) [fig. 154]. Reso noto da Luisa Mortari con un riferimento generico alla scuola napoletana della fine del Cinquecento,⁸⁰³ il dipinto ha da tempo interessato gli studiosi per la sua articolata e davvero eccezionale rappresentazione; in particolare Serenita Papaldo si è impegnata ad esplorarne la complessa simbologia.⁸⁰⁴ L'opera, riconosciuta all'Imparato dal Leone de Castris, è oggi unanimemente accolta nel catalogo del maestro napoletano.⁸⁰⁵

La tela molisana quasi certamente è da identificare con "il quadro dell'altare" che monsignor Giovanni Andrea Tria dice trasferito nella parrocchiale di Sant'Elia a Pianisi nella prima metà del Settecento dalla diruta chiesa di Santa Maria a Torre di Zeppa, una località situata nel territorio di Ripabottoni al confine con Sant'Elia.⁸⁰⁶

Sulla base del documento di commissione ritrovato da chi scrive, è possibile chiarire non pochi elementi relativi alla genesi dell'inconsueta pala d'altare.⁸⁰⁷

Il 5 novembre 1603 Girolamo Imparato promise a Francesco Tartaglia di Sant'Elia, "Provinciae Capitanatae", di dipingere una cona certamente identificabile con l'*Allegoria del Battesimo*; lo conferma la descrizione minuziosa dell'iconografia contenuta nel contratto, che conviene riportare per esteso: "nel quatro di mezo nostro Signore in Croce, da man dextra la Madonna et da man sinistra santo Giovanne con seie storiette a torno proportionate con tutto quello sta pintato in una stampa [...] Verum non sia obligato il detto Geronimo osservare le preditte seie istoriette, seu figure di quelle, ben vero migliorarle et di sotto la Croce il fonte nel quale fonte non si haverà d'observare quelle pinture ch'in detta stampa al presente si ritrovano, ma si bene pintarci figliuoli ch'entrano nudi indotti da doi patrini et nel loro uscita siano vestiti di bianco et che habbiano risguardo nella loro andata in una cappella nella porta della quale sia dipinto un angelo che con il braccio facci segno d'ad se ricevere li preditti figliuoli bianchi. Verum in un canto di bacio di detto quatro vi sarà dipinto un poco di mare con figure d'alcuni heretici sommerso in esso et di sopra la predicta cona Dio Padre con alcuni angeli santi et cherubini et nel

D'Addosio, *Documenti inediti*, cit., 1919, p. 377; P. Leone de Castris, *Pittura del Cinquecento a Napoli. 1573-1606*, cit., p. 328.

⁸⁰³ L. Mortari, *Molise. Appunti per una storia dell'arte*, Roma 1984, p. 111; una scheda del dipinto è anche in *Interventi di conservazione e di restauro sui beni artistico-storici*, in «Conoscenze», 3, 1986, p. 193. Attualmente il dipinto è esposto nel Castello di Gambatesa (Cb), a causa dei restauri della chiesa di provenienza.

⁸⁰⁴ S. Papaldo, *Simbologie battesimali controriformate: l'Allegoria di Sant'Elia a Pianisi*, in «Prospettiva», *Scritti in ricordo di Giovanni Previtali*, 57-60, 1989-90, pp. 131-138; ripubblicato in *Modelli di lettura iconografica. Il panorama meridionale*, a cura di M. A. Pavone, Napoli 1999, pp. 113-134.

⁸⁰⁵ P. Leone de Castris, *La pittura del Cinquecento in Italia meridionale*, cit., pp. 498, 742; Idem, *Pittura del Cinquecento a Napoli. 1573-1606*, cit., p. 149.

⁸⁰⁶ G. A. Tria, *Memorie storiche civili ed ecclesiastiche della città e diocesi di Larino*, Roma 1754, p. 533. Giovanni Andrea Tria, vescovo di Larino fra il 1726 e il 1741, già nella Visita pastorale del 1734 (Archivio Storico Diocesano di Larino, fondo Curia, busta 6 fasc. 61), lamentava il passaggio, avvenuto qualche anno prima (tra il 1726 e il 1734, e non nel 1720 come indicato dal Masciotta), della "cona" da Santa Maria a Torre di Zeppa nella parrocchiale di Sant'Elia a Pianisi. La notizia, ripresa dal testo del Tria, compare anche in G. Masciotta, *Il Molise dalle origini ai nostri giorni*, II, *Il circondario di Campobasso*, Napoli 1915, p. 341; E. Di Iorio, *I cappuccini nel Molise (1530-1575). Arte e ricordi storici nelle loro chiese e conventi*, Campobasso 1976, p. 247; A. da Ripabottoni, *Sant'Elia a Pianisi, guida storico-spirituale*, s. l. 1997, p. 48; E. Testa, *Memorie Storiche civili ed ecclesiastiche di S. Elia a Pianisi*, Campobasso 2000, p. 175.

⁸⁰⁷ Cfr. *Regesto documentario*, doc. n. 85.

quattro della cimmasa uno Cristo con il calice”. Ad apertura del documento si precisa che l’ancona doveva contenere anche una predella con la raffigurazione della “Cena di nostro Signore con alcuni confrati ingenocchioni” e che la cornice lignea avrebbe dovuto essere “eo modo et forma conforme l’intagli d’una cona quale al presente dicono ritrovarsi dentro la chiesa di San Severino di questa città di Napoli et propriamente nella terza cappella nell’intrare a man destra dentro detta chiesa dove dicono dipinta l’Assunta della Madonna, disseno di mano del quondam Marco di Siena”.

Il rogito purtroppo non indica l’edificio sacro di destinazione della cona; pertanto non può essere confermata la notizia riportata dal Tria. Inoltre non fornisce nessuna indicazione sulla figura del committente, Francesco Tartaglia. Tuttavia da altre fonti si ricava che i Tartaglia erano originari di Ripabottoni;⁸⁰⁸ questo sembrerebbe confermare indirettamente quanto tramandato dal vescovo di Larino. È presumibile che il richiedente fosse il procuratore di una confraternita, ancora imprecisabile, dal momento che il pittore rappresentò nella predella, accanto all’*Ultima Cena*, dei “confrati ingenocchioni”⁸⁰⁹. D’altra parte, è proprio attraverso il tipo di religiosità promossa da una confraternita in epoca di Controriforma che può essere spiegata un’iconografia tanto singolare, una sorta di catechismo per immagini in cui appare tradotto “visivamente un programma teologico complesso e denso di significato in forme pittoriche dal valore didattico per renderlo accessibile alla comunità dei fedeli”.⁸¹⁰ Difatti, prioritari nelle attività delle confraternite, proliferate in gran numero negli ultimi decenni del Cinquecento in tutta l’Italia meridionale, erano gli esercizi di devozione e l’insegnamento catechistico.⁸¹¹

Come ha dimostrato Serenita Papaldo, una simile raffigurazione del tema del Battesimo e degli altri Sacramenti, in stretta connessione col sacrificio della croce, “del tutto insolita nell’arte italiana”, è da inserire significativamente nel contesto culturale della Controriforma, “laddove attraverso le immagini sacre si volevano affermare i dogmi contestati e in questo caso in particolare la necessità e l’efficacia dei Sacramenti che furono allora rimessi in onore”.⁸¹² La Chiesa contrastò energicamente i luterani i quali si erano opposti ai Sacramenti, ritenuti superflui, e avevano accettato solo l’Eucarestia e il Battesimo, cui avevano attribuito però un valore meramente simbolico. Molti protestanti consideravano il Battesimo soltanto un “segno esteriore”, che non distrugge il peccato originale.⁸¹³ In particolare, contro queste dottrine, la Chiesa espresse il proprio pensiero con un intervento specifico nel Concilio di Trento. La pala di Sant’Elia - osserva la Papaldo - risulta assimilabile ad “una sintesi teologica dei concetti proclamati dalla dottrina tridentina” in cui il Battesimo e gli altri Sacramenti appaiono evidenziati mediante le “cerimonie che servono alla loro somministrazione, con una particolare attenzione alla forma dei riti che era del tutto trascurata dai protestanti”.⁸¹⁴

Proprio come richiesto dal contratto di commissione, nel dipinto molisano si impone innanzitutto la rappresentazione della liturgia del Battesimo: il sacerdote “riceve nella comunità cristiana i putti accompagnati dal padrino e dalla madrina, identificabili nelle due figure dall’aria grave e austera, e al fonte battesimale, assistito da un chierico che regge il cero, impartisce il Battesimo per infusione con una coppetta (il modo prescelto in diversi concili) l’acqua (la materia) sul capo dell’infante (il soggetto). I neofiti non sono però raffigurati neonati in braccio agli adulti, ma come bambini nudi a piedi che solo dopo il Battesimo indossano, come negli antichi riti, la

⁸⁰⁸ E. Testa, *Memorie Storiche Civili*, cit., p. 71. L’autore desume le sue informazioni da Registri degli Stati delle Anime tardo seicenteschi. Il documento notarile da me ritrovato identifica però Francesco Tartaglia come originario di Sant’Elia a Pianisi. Evidentemente sin dal primo Seicento i Tartaglia risiedevano in entrambe le località, geograficamente molto vicine.

⁸⁰⁹ A giudicare dall’iconografia non escludo che si trattasse della confraternita del Santissimo Corpo di Cristo, attestata a Ripabottoni nella *Relatione ad limina* di monsignor Giuseppe Catalano del 4 maggio 1699 (Archivio segreto Vaticano, Larinen. S. Congr. Concilii, 434 A, Relat. ad limina). Il documento non specifica la chiesa in cui l’ente aveva sede.

⁸¹⁰ S. Papaldo, *Simbologie*, cit., p. 134.

⁸¹¹ cfr. M. Rosa, *Religione e società nel Mezzogiorno tra Cinque e Seicento*, Bari 1976, pp. 256-257.

⁸¹² S. Papaldo, *Simbologie*, cit., p. 131.

⁸¹³ Ivi, p. 132.

⁸¹⁴ Ivi, pp. 131-132.

veste bianca, simbolo del nuovo stato di innocenza e di rigenerazione”.⁸¹⁵ Alla dimensione realistica della cerimonia si unisce dunque la “rappresentazione simbolica” dei vari momenti e contenuti della cerimonia stessa. Nella raffigurazione degli altri Sacramenti, all’interno dei sei clipei formati dai tralci, è privilegiato invece “il momento più significativo delle rispettive cerimonie”.⁸¹⁶

Il fonte battesimale acquista una serie di significati: “eucaristico, di passione, dogmatico”; inoltre “il potere salvifico dell’acqua si connette concettualmente al sacrificio di Cristo per cui il fonte battesimale è raffigurato come *fons pietatis* che riceve nutrimento dal sangue di Cristo sulla croce eretta infatti al centro della vasca superiore: l’acqua nutrita del sangue che scorre dal costato trafitto del Salvatore divenne acqua di vita eterna. Si ribadisce quindi l’intimo rapporto tra il Battesimo e la morte mistica di Gesù che col suo sacrificio ha lavato nelle acque il peccato di Adamo permettendo agli uomini il reingresso nel Paradiso”. I quattro rivoli in cui l’acqua cade nella vasca inferiore alludono ai quattro fiumi del Paradiso. All’iconografia della *fons pietatis* si sovrappone quella dell’albero della vita, simbolizzato dalla vite con pampini, grappoli e racemi, il quale diventa a sua volta ramificazione dell’albero della croce. Acquista quindi forma visiva il “concetto che il Battesimo è all’origine degli altri Sacramenti in quanto si riceve per primo e permette di ricevere gli altri e che è la Crocifissione l’evento storico dal quale tutti i Sacramenti derivano”. Infine, la presenza delle figure inghiottite dai flutti nell’acquitrino rimanda esplicitamente all’eresia protestante.⁸¹⁷

Dal documento notarile si apprende che la tela nella parte superiore doveva conformarsi a quanto era raffigurato in una “stampa”, non precisata; ciononostante tale indicazione costituisce un prezioso suggerimento per identificare la fonte iconografica. Non era raro nel Napoletano far ricorso alle incisioni per la realizzazione delle pale d’altare, basti pensare alla straordinaria cona del Curia dipinta per la confraternita del Cordone in San Lorenzo Maggiore, tratta da una stampa di Agostino Carracci del 1586.⁸¹⁸ Nel caso della tela di Sant’Elia a Pianisi il possibile modello va rintracciato, oltre che negli esempi pittorici e a stampa di origine fiamminga indicati dalla Papaldo,⁸¹⁹ in un’incisione simile a quella contenuta nell’edizione aldina del *Catechismus ex Decreto Concilii Tridentini ad Parochos*, pubblicato nel 1575 [fig. 155].⁸²⁰ La guida spirituale dei confratelli di Torre di Zeppa, probabilmente una personalità vicina alla Compagnia di Gesù,⁸²¹ dovette conoscere tale complesso programma iconografico e, nel richiedere un prodotto pittorico talmente esclusivo, fu consapevole del valore didattico che esso assumeva nel trasmettere un contenuto teologico così denso.

Sul piano dello stile appaiono piuttosto chiare le affinità esistenti tra il “tabellone” (S. Causa) molisano ed alcuni dipinti eseguiti intorno al 1605 come la *Natività* di Piedimonte [fig. 145], dove è ripetuta la gloria angelica, o la pala della chiesa di San Giuseppe dei Ruffi a Napoli [fig. 161]. Degno di rilievo nell’ancona di Sant’Elia è senz’altro il notevole sfondo paesaggistico, dominato dalla rappresentazione di un abitato immerso fra la vegetazione, motivo ricorrente in diverse opere finali; le figure invece sono improntate al gusto un po’ tetro della *Pietà* di Gallipoli e del *San Girolamo* di Lecce [figg. 156, 158].

⁸¹⁵ Ivi, 132.

⁸¹⁶ Ibidem.

⁸¹⁷ Ivi, pp. 132-133.

⁸¹⁸ I. di Majo, *Francesco Curia*, cit., pp. 50-52 con bibliografia precedente.

⁸¹⁹ Il dipinto di Sant’Elia viene confrontato ad esempio con *L’opera di Cristo nella Chiesa* di un anonimo pittore fiammingo, conservato ad Utrecht (Stichting Het Catharijneconvent), e col *Battesimo* della scuola di Christoph Murers già a Berlino. S. Papaldo, *Simbologie*, cit., pp. 134-136.

⁸²⁰ La stampa è riprodotta in F. Strazzullo, *Il Sangue di Cristo, iconografia e culto*, Napoli 1999, fig. 16.

⁸²¹ Sembra suggerirlo la presenza dell’Angelo che conduce i fanciulli nella chiesa, assimilabile all’iconografia gesuitica dell’Angelo custode. Cfr. S. Papaldo, *Simbologie*, cit., p. 136.

5. ALTRI DIPINTI SALENTINI

Risale alla tarda attività imparatesca anche il grandioso *Compianto* collocato sull'altare maggiore della chiesa del Carmine di Gallipoli [fig. 156]. Come è noto, la città sul finire del XVI secolo fu tra i centri urbani più ricchi e vitali dell'intero meridione d'Italia grazie all'attivissimo porto - polo nevralgico per lo smistamento della produzione dell'olio salentino - e alla strategica posizione militare. L'enorme tela, resa nota da Vincenzo Pugliese,⁸²² fu menzionata a inizio Ottocento dal Riccio nientemeno come opera del Ribera,⁸²³ mentre alcuni anni dopo il Franza propose di attribuirlo a Giovan Domenico Catalano.⁸²⁴ Contemporaneamente, trattando del pittore gallipolino ecco quanto scrisse Bartolomeo Ravenna a proposito di uno dei suoi "discepoli di pittura": vi fu "un giovane di Gallipoli, il cui nome mi è ignoto. Questi dopo d'aver studiato sul disegno aveva già cominciato a colorire di primo abbozzo. Il suo maestro dovè assentarsi dalla città per alquanti giorni, e lasciò al giovane allievo il quadro dell'Addolorata, ch'esiste nella chiesa del Carmine. Glielo lasciò semplicemente delineato, coll'incarico di darvi il primo colore. L'assenza del Catalano fu più lunga del tempo prefisso ed il discepolo aveva già terminato il travaglio prescrittogli. Benché sospettoso d'incontrare il dispiacere del maestro, azzardò ritoccare e terminar questo quadro. Ritornò il Catalano e se gli presentò il giovine anticipando le sue scuse, per l'ardimento che aveva preso. Ne intese con poco gradimento la prevenzione e volle osservar l'opera rimanendone sorpreso e confermandosi nell'ottima riuscita di tal novello pittore. Fu però la prima ed ultima opera di questo giovine insigne, che dopo poco tempo finì di vivere".⁸²⁵

L'episodio riportato ha tutta l'aria di una leggenda popolare in cui sembra essere confluita, tuttavia, la consapevolezza di un nesso storico ben preciso, quello dei rapporti realmente esistiti tra Giovan Domenico Catalano e l'autore del *Compianto* del Carmine, Girolamo Imparato. È fuor di dubbio infatti che il pittore salentino ebbe una conoscenza approfondita dei dipinti dell'artista napoletano, lo dimostra in particolare la *Natività* della chiesa di San Giuseppe (o delle Clarisse) a Gallipoli [fig. 148], ispirata ad un modello prossimo alla tela della Cappella Fornaro [fig. 130] o forse, come sembra più plausibile, alla versione semplificata dello stesso prototipo inviata da Girolamo a Piedimonte Matese nel 1605 [fig. 145]. È verosimile che il Catalano avesse studiato il dipinto in fase di esecuzione durante un probabile viaggio a Napoli avvenuto nel corso del 1603, al seguito di Stefano Catalano, in occasione delle esequie di Monsignor Alfonso de Herrera, il quale era stato vescovo di Gallipoli.⁸²⁶

Il maestro partenopeo dovette essere ben noto nel Salento se, come si è rilevato in precedenza, Giulio Cesare Infantino nel 1634 poté annoverarlo tra "gli huomini illustri della pittura" che avevano operato a Lecce.⁸²⁷ Non conosciamo le dinamiche della commissione per la grandiosa

⁸²² V. Pugliese, *Pittura napoletana in Puglia*, cit., pp. 210-213, 532 nota 55.

⁸²³ L. Riccio, *Descrizione istorica della città di Gallipoli*, ms. del 1808 edito a cura di O. Cataldini, Lecce 1977, p. 72.

⁸²⁴ L. Franza, *Colletta istorica e tradizioni anticate sulla città di Gallipoli*, Napoli 1836, p. 74: "Nella chiesa bassa vi è un bel quadro con Cristo morto, la Vergine e S. Giovanni, ed è la migliore opera del pennello d'oro di Catalano. Su questa pittura si racconta una pastocchia novella, cioè che un tal di casato Pescatore, pinse questa grand'opera in soli due giorni, di nascosto del suo maestro Catalano, e che poi fuggì. Non vi sarebbe onagro che denticchiar possa questa prugnola; primo perché l'opra in questione è comparabile colle altre di Catalano; ed in secondo che suzzare la sola mestica non sarebbero bastati più giorni".

⁸²⁵ B. Ravenna, *Memorie istoriche della città di Gallipoli*, Napoli 1836, pp. 394, 517-518 nota 12.

⁸²⁶ Sul presunto soggiorno partenopeo del Catalano con Stefano Catalano, uno degli "intellettuali" più importanti della Gallipoli del tempo, allievo del vescovo Alfonso de Herrera (B. Ravenna, *Memorie istoriche*, cit., pp. 531-533), cfr. E. Pindinelli, M. Cazzato, *Il pittore Catalano*, Galatina 2000, p. 13; L. Galante, *Giovan Domenico Catalano "Eccellente pittore della città di Gallipoli"*, Galatina 2004, pp. 35, 44-47, 97. L'ipotesi di una permanenza a Napoli del pittore pugliese sembra essere confermata dalle derivazioni palmari dalla grande tela con la *Crocifissione* di Wenzel Cobergher in Santa Maria di Piedigrotta, commissionata dal vescovo Herrera che vi appare effigiato, nel dipinto di Gian Domenico Catalano raffigurante *I preparativi per la Crocifissione* della chiesa del Rosario di Gallipoli (L. Galante, *Gian Domenico Catalano*, cit., p. 35). Sul vescovo Alfonso de Herrera cfr. il paragrafo 5 del IV capitolo.

⁸²⁷ G. C. Infantino, *Lecce Sacra*, cit., p. 170.

pala d'altare della confraternita del Carmine,⁸²⁸ forse il dipinto più fosco congedato dall'Imparato, ma certo tra quelli più affascinanti. Il gruppo principale rielabora in modo originale la drammatica *Pietà* concepita da Michelangelo per Vittoria Colonna, la cui fortuna era stata garantita sul finire del Cinquecento da numerose stampe e versioni pittoriche, ben note al pittore meridionale. Infatti, la celebre invenzione del Buonarroti era stata ripresa nella tavola per la Cappella Amodio in San Giovanni Maggiore dal suo maestro Giovan Bernardo Lama, e lo stesso Imparato ne aveva tratto spunti nella giovanile *Pietà* della chiesa di Santa Croce a Termini (Massalubrense) [fig. 10].⁸²⁹ Nel monumentale *Compianto* salentino Girolamo insiste sul “pedale devoto”, giungendo ad una elaborazione cupa ma intensa, ricordandosi forse anche delle lacrimevoli *Deposizioni* del Lama. Il clima tenebroso risulta accentuato dalla dominanza di colori spenti, ai quali accosta toni più accesi, come il rosso sangue del manto di San Giovanni; la luce non ottiene quegli effetti di “rifrazione e frammentazione” tipici del suo linguaggio baroccesco e appare distribuita con “pause più larghe sulle lunghe pieghe falcate degli abiti”, dilagando “implacabile” sul volto dell'Addolorata e sul cadavere del Figlio.⁸³⁰ Al di là del Golgota figura una città antica, quasi spettrale, sulla quale sembra abbattersi un violento temporale. Ritorna quindi l'interesse per il paesaggio, con caratteri, in questo caso, non molto differenti dagli sfondi del *Martirio di San Pietro da Verona* nella chiesa omonima di Napoli [fig. 170], e, specialmente, dell’“ascetico e allucinato” *San Girolamo penitente* di Lecce [fig. 158].

Vincenzo Pugliese ha evidenziato le somiglianze correnti fra la *Pietà* di Gallipoli [fig. 156] e il dipinto appena citato, custodito nella cappella fondata da Francesco Mettola nella chiesa del Gesù. Menzionato senz'alcuna attribuzione dall'Infantino - che però lo valutava “fra l'altre degne dipinture”⁸³¹ del sacro edificio - il dipinto, pervenutoci in non buone condizioni, venne ascrivito per la prima volta all'Imparato da Michele D'Elia.⁸³² L'attribuzione è stata messa in dubbio solo dal Leone de Castris, che ha preferito considerare la tela un'opera della cerchia del pittore partenopeo.⁸³³ Non credo che sia da respingere l'autografia imparatesca del *San Gerolamo*: il corpo allampanato e scarnificato dell'eremita non appare diverso dall'anatomia del Cristo deposto di Gallipoli e, in particolare, risulta identico il modo di ombreggiare le carni che conferisce un aspetto funereo alle fisionomie; il manto rosso di San Girolamo, involucro cartaceo tagliente e spigoloso, è dipinto con lo stesso rosso adoperato per la veste del san Giovanni gallipolino. Come nella pala del Carmine, dunque, un timbro cromatico spento ha preso il posto della cromia sfavillante di pochi anni prima, improntando il tono dei dipinti ad una severità nuova, solo in parte anticipata dall'*Assunta* di Santa Maria la Nova [fig. 137] e dall'*Allegoria* di Sant'Elia a Pianisi [fig. 155].

Il dottore della Chiesa appare calato fra rigogliose “masse arboree, dal fogliame irrorato da bagliori e lampi improvvisi, che dall'orizzonte si spingono sino al primo piano, creando,

⁸²⁸ Per la Confraternita del Carmine cfr. E. Pindinelli, *Confraternite ed oratori laicali a Gallipoli tra XVI e XIX secolo*, in E. Pindinelli, M. Cazzato, *Civitas Confraternalis. Le confraternite a Gallipoli in età Barocca*, Galatina 1997, pp. 9-21, 26-28.

⁸²⁹ Vedi Capitolo II, paragrafo 4. Sulla *Pietà* michelangeloesca per Vittoria Colonna vedi il recente intervento di M. Bianco, V. Romani, *Vittoria Colonna e Michelangelo*, in *Vittoria Colonna e Michelangelo*, catalogo della mostra (Firenze 2005) a cura di P. Ragionieri, Firenze 2005, p. 152.

⁸³⁰ V. Pugliese, *Pittura napoletana in Puglia*, cit., p. 213.

⁸³¹ I Mettola appaiono legati all'ordine di Sant'Ignazio di Loyola sin dal suo avvento a Lecce. Cfr. A. Lippo, «*Ad Maiorem Dei Gloriam*»: lo stile gesuitico a Lecce, cit., p. 136. Ecco le scarse notizie riportate dall'Infantino sulla famiglia in questione: “Francesco Mettola capo hoggi di questa famiglia, figliuolo del dottor Gio. Giacomo Mettola il quale al pari di Scipione Mettola famosissimo consigliere de Re Federico, e altri suoi antepassati, aggonse alla nobiltà di questa famiglia (c'ha goduto della piazza di Napoli) d'esser egli si nelle leggi peritissimo, che può sicuramente dirsi esser stato uno de' primi iureconsulti de' suoi tempi: al savio parere del quale concorrevano solo dalla Provincia, ma da molte parti del Regno... Giovan Giacomo fu anch'egli di grandissima stima” (G. C. Infantino, *Lecce Sacra*, cit., pp. 170-171).

⁸³² M. D'Elia, *Mostra dell'arte in Puglia dal tardo antico al Rococò*, catalogo della mostra (Bari 1964), Roma 1964, p. 139. Il dipinto è stato esposto assieme all'*Annunciazione* imparatesca della stessa chiesa alla mostra del Musée des Beaux-Arts di Caen (2003). Cfr. *Il Barocco nella visione gesuita da Tintoretto a Rubens*, catalogo della mostra a cura di A. Tapié, Caen 2003, p. pp. 388-389.

⁸³³ P. Leone de Castris, *Pittura del Cinquecento a Napoli*, cit., p. 171 nota 40.

nell'intrico di radici, fronde e dirupi taglienti, l'atmosfera ideale per la stravolta contemplazione del crocifisso in cui è assorto il santo"⁸³⁴. La "visione quasi animistica della natura", al punto che il *San Girolamo* è sembrato "il quadro più 'eccentrico' e nordico" (Pugliese) dell'artista, ritorna in altri dipinti dell'ultimo, intensissimo biennio di attività imparatesca, e principalmente nel *Martirio di San Pietro da Verona* [fig. 170], in cui riemerge un prepotente interesse per la cultura paesistica brilliana, come diremo. Le somiglianze tra le due tele salentine appena discusse sono tali da poter congetturare una stretta contiguità cronologica fra di esse, verosimilmente non discosta dagli anni 1605-1606.

6. LA PERDUTA *CIRCONCISIONE* DELLA CHIESA DEI DOMENICANI DI RAGUSA

Girolamo Imparato fu indubbiamente uno dei pittori più apprezzati dell'ambiente artistico napoletano dei suoi anni: ciò è dimostrato, come abbiamo visto, dal favore incontrato presso la committenza ecclesiastica locale, non solo gesuitica, ma anche francescana ed oratoriana.⁸³⁵ Il prestigio raggiunto dal maestro sembra essere indicato anche dall'entità dei pagamenti percepiti. Assieme al Santafede e al Cobergher, l'Imparato fu il pittore locale più pagato: per la produzione matura dell'artista sono documentati pagamenti fino a 300 ducati, cifra di poco inferiore ai 400 percepiti da Michelangelo Merisi per la pala della Cappella del Pio Monte della Misericordia tra il 1606 e il 1607.⁸³⁶ L'agiatezza economica del pittore è altresì attestata dalla ricca dote di ben 1.000 ducati percepita dalla figlia Anna che nel 1604 sposò, come si è più volte ricordato, il pittore Giovanni Antonio D'Amato.⁸³⁷

Nel 1603 all'Imparato toccò un'altra significativa commissione, con la quale la sua fortuna varcava ancora un volta i confini del Viceregno, la realizzazione di una *Circoncisione* pagata dal celebre mercante e armatore raguseo Niccolò Radulovich, marchese del piccolo feudo di Polignano a mare (Ba).⁸³⁸ I contatti fra la capitale vicereale e la Dalmazia non furono solo commerciali: di recente è stato rilevato che fitti erano anche gli "scambi" e i "confronti letterari" fioriti intorno all'attività delle accademie partenopee, dove poeti e scrittori dalmati trovarono una qualche affermazione.⁸³⁹ È in questo contesto di legami mercantili ed anche culturali, dunque, che va letto il fenomeno dell'invio nelle città adriatiche orientali di dipinti partenopei e, come indica il caso dell'Imparato, sin da una fase molto precoce del XVII secolo.⁸⁴⁰ La *Circoncisione* fu compiuta nell'estate del 1606; infatti l'8 agosto di quell'anno il pittore ricevette il pagamento finale a "compimento" di 120 ducati. È stato proposto di identificare il dipinto richiesto dal Radulovich con la *Circoncisione* della Collezione del Banco di Napoli [fig. 159], oggi esposta al Museo di Capodimonte.⁸⁴¹ Diversamente, il dipinto pagato dal mercante raguseo va identificato

⁸³⁴ V. Pugliese, *Pittura napoletana in Puglia*, cit., p. 208.

⁸³⁵ Sui lavori oratoriani dell'Imparato cfr. il paragrafo successivo.

⁸³⁶ Il costo di una pala d'altare completa di cornice verso la fine del Cinquecento e gli inizi del Seicento va dai 60-70 ai 150 ducati per pittori come Francesco Curia, Teodoro d'Errico, Giovanni Angelo d'Amato, Giovan Vincenzo Forli, e Giovanni Balducci; dai 90-100 ai 300 ducati per pittori come Imparato, Santafede e Cobergher cfr. P. Leone de Castris, *Pittura del Cinquecento a Napoli*, cit., p. 15.

⁸³⁷ *Regesto documentario*, doc. n. 88.

⁸³⁸ Sul Radulovich cfr. M. Basile Bonsante, *Arte e devozione. Episodi di committenza meridionale tra Cinque e Seicento*, Galatina 2002, pp. 77-84. Sulle commissioni da lui patrocinate vedi anche A. E. Denunzio, *Aggiunte e qualche ipotesi per i soggiorni napoletani di Caravaggio*, in *Caravaggio l'ultimo tempo 1606-1610*, catalogo della mostra (Napoli 2004), Napoli 2004, p. 48.

⁸³⁹ F. S. Perillo, *Famiglie dalmate in terra pugliese: i Radulovich di Polignano in Homo adriaticus. Identità culturale e autocoscienza attraverso i secoli*, Atti del convegno internazionale di studio (Ancona 1993) a cura di N. Falaschini, S. Graciotti e S. Sconocchia, Reggio Emilia 1998, pp. 274-275; M. Basile Bonsante, *Arte e devozione*, cit., p. 78.

⁸⁴⁰ Sui dipinti napoletani seicenteschi in Dalmazia cfr. G. De Vito, *Tracce di pittura napoletana del 600 a Ragusa*, in G. De Vito, *Ricerche sul 600 napoletano*. A. Falcone, B. Cavallino, A. De Bellis, M. Stanzone, N. Rossi, Motta Visconti (Mi) 1982, pp. 41-47.

⁸⁴¹ Ritenuta di Belisario Corenzio da B. Molajoli, *Opere d'arte del Banco di Napoli. La cappella del Monte di Pietà. La galleria d'arte*, Napoli 1953, pp. 25, 44; la restituzione all'Imparato è di M. Rotili, *L'arte del*

con la *Circoncisione* firmata e datata 1606 dall'Imparato, esposta sull'altare maggiore della chiesa dei domenicani di Ragusa (Dubrovnik) fino ai primi anni dell'Ottocento, quando venne danneggiata dalle truppe napoleoniche. La tela, semidistrutta, in seguito fu arrotolata e conservata nel soffitto del convento. Tali informazioni, finora del tutto sfuggite agli studiosi occupatisi dell'Imparato, sono riferite in un saggio di Giuseppe De Vito il quale dichiara di averle apprese dal professor Kruno Prijateli dell'Università di Zagabria e Spalato.⁸⁴² Quest'ultimo aveva avuto la notizia dell'esistenza del dipinto imparatesco, firmato e datato 1606, da uno storico dell'ordine domenicano, Padre Antonin Zaninović, dopo la seconda guerra mondiale, e aveva cercato invano il dipinto.⁸⁴³ Le caratteristiche della perduta pala ragusea coincidono perfettamente con quelle desumibili dalla polizza emessa nell'agosto 1606 dal Radulovich, committente, qualche tempo dopo, di una ben più celebre pala del Caravaggio (mai rintracciata, forse perché mai dipinta) raffigurante la *Madonna col Bambino, San Domenico e San Francesco, San Nicolò e San Vito*.⁸⁴⁴ Il dipinto della collezione del Banco di Napoli potrebbe essere soltanto una derivazione della *Circoncisione* di Ragusa, forse destinata alla devozione privata. Nella tela è stato evidenziato un legame culturale con la corrente più schiettamente filoromana, rappresentata a Napoli dal Corenzio e da Luigi Rodriguez:⁸⁴⁵ lo rivela in particolare il carattere un po' fosco e lugubre dei personaggi in secondo piano. L'Imparato non trascurava elementi più antichi della sua pittura come l'attenzione micrografica con cui descrive la raffinatezza dei materiali, i luccichii delle perle e dei ricami in oro del ricco paliotto e delle vesti dei sacerdoti; così come non trascura nei panneggi sfaccettati e nella delicatezza del profilo dolce e armonioso della Vergine la personale vocazione barocca che lo rende affine a maestri come il Vanni e il Salimbeni.⁸⁴⁶

7. LA *TRINITAS TERRESTRIS* DI SAN GIUSEPPE DEI RUFFI, LA *VISIONE DI SANT'IGNAZIO A LA STORTA* E IL *SAN FRANCESCO SAVERIO IN ORAZIONE* (DI GIULIO DELL'OCA) NEL GESÙ NUOVO

Nel marzo del 1603 Girolamo Imparato ricevette dai Protettori del Monte di Pietà la commissione per la *Resurrezione* da collocare su uno degli altari laterali della loro Cappella napoletana, in precedenza affidata unitamente all'*Assunzione di Maria*, destinata allo stesso luogo, al maestro umbro Ippolito Borghese.⁸⁴⁷ Contemporaneamente la *Pietà* dell'altare maggiore veniva dipinta da Fabrizio Santafede il quale, come vedremo in seguito, realizzò anche la *Resurrezione* [fig. 171] che l'Imparato, morto nel 1607, aveva lasciato incompiuta.⁸⁴⁸ È assai sintomatico che il pittore si sia trovato a lavorare accanto a tali maestri - ossia gli interpreti principali nella capitale vicereale, assieme a Giovan Bernadino Azzolino, della pittura più autenticamente conforme al rigore imposto dalla Chiesa tridentina - in un contesto che è senz'altro da considerare tra i sacrari della pittura controriformata. La vicinanza dell'Imparato ai suddetti maestri potrebbe aver favorito la sterzata devozionale, sempre più incalzante nei dipinti imparateschi successivi al 1603 (a partire dal soffitto di Santa Maria la Nova). È come se il maestro, condizionato dal successo crescente delle formule artistiche in special modo del Santafede, avesse deciso di privilegiare immagini più castigate e devote, frenando così gli slanci fantastici degli anni passati.

Cinquecento, cit., p. 146. Sull'opera cfr. P. Leone de Castris, in *Il patrimonio artistico*, cit. pp. 12-14 e la bibliografia citata al n. 49 del *Repertorio delle opere autografe*.

⁸⁴² G. De Vito, *Tracce di pittura napoletana del 600*, cit., pp. 42, 46 nota 2.

⁸⁴³ *Ibidem*, p. 46 nota 2.

⁸⁴⁴ Sulla commissione caravaggesca cfr. V. Pacelli, *New Documents concerning Caravaggio in Naples*, in «*Burlington Magazine*», CXIX, 897, 1977, pp. 819-829; F. Bologna, *L'incredulità del Caravaggio*, cit., pp. 218, 223, 332.

⁸⁴⁵ P. Leone de Castris, in *Il patrimonio artistico*, cit., pp. 12-14.

⁸⁴⁶ *Ibidem*.

⁸⁴⁷ Cfr. *Regesto documentario* doc. n. 82.

⁸⁴⁸ *Ivi*, doc. n. 94. B. Molajoli, *Opere d'arte del Banco di Napoli*, cit., pp. 16-17; E. Nappi, *Documents of the «Archivio» of the «Banco di Napoli»*, in *Monte di Pietà*, a cura di G. Alisio, Ercolano 1987, p. 150, nn. 16-23.

La metamorfosi dell'Imparato può essere parzialmente spiegata anche in base ad un altro aspetto, finora insondato. Una sconosciuta polizza del 1601 documenta la richiesta all'artista da parte di Antonio Talpa di un'Annunciazione destinata alla chiesa dell'Oratorio napoletano, di cui il religioso - assai vicino a san Filippo Neri e molto legato anche al cardinale Cesare Baronio - fu rettore dal 1589 al 1605.⁸⁴⁹ Il personaggio, come già ho anticipato a proposito dei dipinti eseguiti da Giovann'Angelo D'Amato e delle lettere indirizzate ai padri filippini di San Severino Marche, ebbe un ruolo sicuramente decisivo nella politica delle immagini perseguita dall'ordine di appartenenza, ed è possibile che la sua intransigenza, ben espressa dalle missive su ricordate, esercitasse una qualche influenza sugli artisti coinvolti nella decorazione della grandiosa chiesa geronimiana. Purtroppo non sappiamo se la pala venne realizzata, dal momento che nell'edificio sacro non rimane alcuna traccia di una "pittura" con l'"historia della Santissima Annunziata".⁸⁵⁰ L'artista dovette godere della fiducia degli oratoriani: sembrerebbe testimoniarlo la notizia di lavori non precisati (né precisabili) da lui condotti tra il novembre e il dicembre del 1601 nella cappella Spadafora della chiesa di San Filippo Neri.⁸⁵¹ E, ancora, non va trascurato che alla celebre Quadreria dei Gerolamini appartiene una *Circoncisione* senz'altro dipinta da uno stretto collaboratore dell'Imparato [fig. 160],⁸⁵² che riflette forse, assieme alla versione della collezione del Banco di Napoli [fig. 159], il modello inviato da Girolamo a Ragusa nel 1606. Inoltre la chiesa delle agostiniane di San Giuseppe dei Ruffi, comunità monastica di cui il Talpa fu confessore, ben presto accolse una *Trinitas terrestris* [fig. 161], tuttora conservata. Il dipinto, dopo i lavori diretti da Dioniso Lazzari tra il 1681 e il 1686,⁸⁵³ venne collocato sull'altare maggiore della chiesa, dove lo osservò Carlo Celano che lo ritenne del Pomarancio;⁸⁵⁴ intorno al 1870 la "Sacra Famiglia" (Galante), rimossa, fu collocata nella "gran cappella sinistra" del transetto.⁸⁵⁵ Non escludo che anche precedentemente ai rifacimenti tardo seicenteschi la tela avesse avuto una posizione privilegiata all'interno dell'edificio agostiniano. È presumibile che l'autore delle *Notizie del bello* nell'attribuire la pala al Pomarancio abbia istituito un collegamento con la *Natività* commissionata a Cristoforo Roncalli nel 1604 per la chiesa dei Gerolamini da Caterina Ruffo, una delle fondatrici del monastero di San Giuseppe.⁸⁵⁶ Solo in tempi recenti la *Trinità terrestre* è stata attribuita all'Imparato dal Leone de Castris, seguito da Stefano Causa che ne ha rintracciato il disegno preparatorio [fig. 163].⁸⁵⁷

⁸⁴⁹ Su Antonio Talpa cfr. G. Marciano, *Memorie storiche della Congregazione dell'Oratorio nelle quali si dà ragguaglio della fondazione di ciascheduna delle Congregazioni fin' hora erette e de' Soggetti più cospicui che in esse hanno fiorito*, Napoli 1693, II, pp. 89-106; A. Bellucci, *Antonio Talpa d. O. (Architetto)*, in «Archivi», s. II, XX, 1-3, 1953, pp. 22-40.

⁸⁵⁰ Il dipinto non è menzionato neppure nell'*Inventario delle robbe e suppellettili della sacrestia e chiesa della Congregazione dell'Oratorio fatto per ordine del Padre Girolamo Binago preposito il mese di agosto 1626*, pubblicato da M. Borrelli, *Contributo alla storia degli artefici maggiori e minori della mole Geronimiana*, in «Lo Scugnizzo», 5, 1968, pp. 68-73. In questo documento è interessante lo scambio dell'"Apparizione dell'Angelo a Pastori" del Santafede per un'"opera del Caravaggio, pittore eccellentissimo" (p. 70).

⁸⁵¹ M. Borrelli, *Contributo alla storia degli artefici maggiori e minori della mole Girolimiana*, in «Lo Scugnizzo», 4, 1967, p. 26; *Regesto Documentario*, doc. n. 71. Nei registri copiapolizze di cassa del Banco di Santa Maria del Popolo, conservati nell'Archivio Storico del Banco di Napoli, alle stesse date indicate dai documenti oratoriani, (29 novembre e 12 dicembre 1601) non corrisponde nessun pagamento percepito dall'Imparato.

⁸⁵² P. Leone de Castris, in *La quadreria dei Gerolamini*, cit., p. 154.

⁸⁵³ G. Cantone, *Napoli Barocca*, Bari 1983, p. 178.

⁸⁵⁴ C. Celano, *Notizie del Bello*, cit., I, p. 240, seguito da buona parte degli scrittori successivi (cfr. il n. 46 del *Repertorio delle opere autografe*).

⁸⁵⁵ G. A. Galante, *Guida Sacra*, cit., p. 47.

⁸⁵⁶ Sul dipinto del Roncalli, consegnato nel 1607, cfr. M. Borrelli, *Contributo alla storia degli artefici maggiori e minori della mole Girolimiana*, in «Lo Scugnizzo», 5, 1968, pp. 38-39, 67; I. Chiappini di Sorio, *Cristoforo Roncalli detto il Pomarancio*, in *I pittori bergamaschi. Il Seicento*, I, Bergamo 1975, pp. 102-103; C. Restaino, *Belisario Corenzio*, cit., pp. 40-42; A. M. A. Marino, *Committenti e artisti a Napoli nel Seicento*, cit., p. 153.

⁸⁵⁷ P. Leone de Castris, *Pittura del Cinquecento a Napoli. 1573-1606*, cit., pp. 149, 175 nota 47; S. Causa, *Un disegno del tardomanierismo napoletano*, in «Paragone», 494, 1991, pp. 75-76.

Lo stretto legame tra Antonio Talpa e le fondatrici del complesso monastico, che dovettero recepirne le preferenze artistiche, emerge sin dalle pagine della *Napoli Sacra* del D'Engenio: "Grandissimi sono stati gli favori e gratie ch'il Signor Iddio concedé a quattro nobilissime signore napolitane, cioè a Cassandra Caracciola, a donna Hippolita e donna Caterina Ruffa e a donna Caterina Tomaccella in farle conoscer ch'il mondo è tutto pieno de' lacci del demonio, si che ben tosto illuminate dallo Spirito Santo diedero de' calci a quello e così d'un animo e d'un volere dedicarono sé stesse e la lor virginità al Signor sotto la protezione del vergine, pudico e sposo di Maria Vergine San Gioseffo, e così con consulta del lor confessore della Congregazione dell'Oratorio comprarono il palaggio della famiglia Arcella [...] e altre case appresso l'Arcivescovato di Napoli e fattole accomodar a modo di monasterio con chiesa sotto nome di San Gioseffo; quivi a 7 di marzo del 1604 si rinchiusero vivendo conforme la vita claustrale rinchiuse, e avendo quivi santamente perseverato per spatio di due anni, aiutate però dal detto confessore e ritrovatele sempre nel loro fermo proposito e fervor di servir Iddio in quella vita religiosa e nell'osservar i tre voti sotto la regola di sant'Agostino, e sotto il titolo di San Gioseffo e secondo alcune regole datole dal confessore".⁸⁵⁸ L'approvazione della comunità religiosa avvenne durante il primo anno del pontificato di Paolo V Borghese, nel maggio del 1606,⁸⁵⁹ di conseguenza la pala d'altare, forse già richiesta nel 1604, dovette essere collocata nel primitivo luogo di culto delle agostiniane un paio d'anni dopo.

Si tratta della più antica formulazione finora conosciuta in ambito napoletano di un'iconografia controriformata, le cui origini non sono state ancora del tutto chiarite.⁸⁶⁰ A Napoli, dopo l'esempio dell'Imparato, seguirono le interpretazioni di Ippolito Borghese per la chiesa dell'Eremo dei Camaldoli (1613), e quelle più tarde dell'Azzolino in Santa Maria degli Angeli a Pizzofalcone, di Battistello Caracciolo nella chiesa della Pietà dei Turchini (1617), e ancora quella celeberrima del Ribera, oggi nelle sale di Capodimonte, proveniente dalla chiesa della Trinità delle Monache (1632-1635).⁸⁶¹ La particolare precocità con cui il tema si diffuse a Napoli, lascia ipotizzare che la città vicereale sia stata, in seguito, il tramite per la sua straordinaria diffusione in Spagna nel corso dell'avanzato XVII secolo.⁸⁶²

La soluzione iconografica adottata dall'Imparato per la *Trinitas Terrestris* probabilmente fu suggerita da Padre Talpa, il quale - si pensi alla vicenda dei dipinti realizzati da Giovann'Angelo D'Amato - dovette seguirne molto da vicino la genesi, indicando con tutta probabilità al napoletano un modello a stampa fatto pervenire a Napoli da Roma.⁸⁶³ In conclusione, ritengo che il contatto tra l'Imparato e il rettore dell'Oratorio napoletano abbia avuto, congiuntamente agli altri fattori descritti, un qualche peso per lo sviluppo delle inflessioni più austere e devozionali degli anni finali.

La pala di San Giuseppe dei Ruffi, nonostante sia pervasa da uno spiccato accento pietistico, non è priva di una certa gradevolezza, ad esempio nell'utilizzo delle figure "filiformi e come stregate da improvvise serpentine di colore acidulo" (S. Causa). Non escludo che per lo sfondo di città l'Imparato abbia tratto ispirazione dalla Gerusalemme celeste dipinta dal Curia sul fondale del

⁸⁵⁸ C. D'Engenio, *Napoli Sacra*, cit., pp. 173-174. Il nome del confessore delle nobildonne, tralasciato dal D'Engenio, compare in C. De Lellis, *Aggiunte alla Napoli Sacra del d'Engenio*, cit., II, cc. 91-95.

⁸⁵⁹ C. D'Engenio, *Napoli Sacra*, cit., p. 175.

⁸⁶⁰ Su questa iconografia cfr. É. Mâle, *L'art religieux de la fin du XVI siècle, du XVII siècle set du XVIII siècle. Étude sur l'iconographie après le Concile de Trente. Italie - France - Espagne - Flandres*, ed. cons. Paris 1951, pp. 312-313; Idem, *L'arte religiosa nel '600. Italia, Francia, Spagna, Fiandra*, Milano 1984, pp. 264-265.

⁸⁶¹ Gli esempi citati sono tra quelli più famosi. Sui primi due dipinti cfr. F. Ferrante, *Ricerche su Ippolito Borghese*, in «Prospettiva», 40, 1985, p. 28, 30; Eadem, *Aggiunte all'Azzolino*, in «Prospettiva», 17, 1979, p. 27, P. Leone de Castris, *Pittura de Cinquecento a Napoli. 1573-1606*, cit., pp. 286, 311. Sulla replica dell'Azzolino del dipinto di Santa Maria degli Angeli a Pizzofalcone in Sant'Irene a Lecce cfr. V. Pugliese, *Pittura napoletana*, cit., pp. 213-214. Per il dipinto di Battistello cfr. S. Causa, *Battistello Caracciolo*, cit., specialmente alle pp. 63 e 185. Sulla tela di Ribera cfr. N. Spinosa, *L'opera completa di Ribera*, Milano 1978, p. 105.

⁸⁶² Possiamo ricordare ad esempio la *Trinitas terrestris* di Juan de Uceda, e le più importanti versioni di Zurbarán e di Murillo. Tali opere risultano citate da S. Causa, *Un disegno*, cit., p. 76 nota 3.

⁸⁶³ È probabile che il precedente sia stato la stampa disegnata da Federico Zuccari, incisa dal Thomassin, citata da E. Mâle, *L'art religieux*, cit., p. 312; Idem, *L'arte religiosa nel '600*, cit., p. 290 nota 75.

grandioso *Compianto* eseguito da Francesco Curia (1599-1600) per la cappella De Stefanellis nella chiesa dello Spirito Santo di Mercato Novo di Serino [fig. 162]⁸⁶⁴.

Per la tela agostiniana, lo si è già anticipato, è stato individuato anche uno studio preparatorio, l'unico disegno finora conosciuto dell'artista, conservato nel Gabinetto dei Disegni e delle Stampe del Museo di Copenhagen [fig. 163].⁸⁶⁵ Si tratta di un foglio quadrettato dal quale bisognerà necessariamente partire per l'individuazione degli altri disegni imparateschi, dispersi chissà in quali musei e raccolte private.⁸⁶⁶

Del quadro di San Giuseppe dei Ruffi esiste anche una copia, decisamente mediocre, conservata nei depositi della chiesa dei Gerolamini - dovuta senz'alcun dubbio ad un aiuto di bottega dell'Imparato⁸⁶⁷ che testimonia il favore accordato a quell'iconografia dai padri oratoriani.

Negli stessi anni Girolamo fu impegnato nella realizzazione della *Visione di Sant'Ignazio a la Storta* per la chiesa del Gesù Nuovo [fig. 164], un'opera attualmente relegata sul lato destro del cappellone dedicato al fondatore della Compagnia di Gesù. Il dipinto venne descritto a partire dal De Lellis sull'altare di Sant'Ignazio, ed è qui che appare sistemato nell'incisione pubblicata nella guida del Sarnelli del 1685.⁸⁶⁸ Tale collocazione fu conservata fino all'agosto del 1943 quando la chiesa subiva gravi danni a causa dei bombardamenti; ridotta a brandelli, la tela venne restaurata ma non recuperò più la sua secolare collocazione.⁸⁶⁹

La vicenda costruttiva della cappella di Sant'Ignazio cominciò nel 1613 quando il celebre madrigalista Carlo Gesualdo lasciò ai gesuiti partenopei la cospicua somma di 30.000 ducati destinati alla sua realizzazione.⁸⁷⁰ Solo in seguito però, dopo la canonizzazione del santo (1622), furono avviati i lavori che coinvolsero, a partire dal 1637, Cosimo Fanzago e Jusepe de Ribera, artefice delle tre tele (una distrutta) collocate negli scomparti marmorei del coronamento dell'altare.⁸⁷¹

⁸⁶⁴ S. De Mieri, *Aggiunte a Francesco Curia*, cit., pp. 176-179. A proposito della grandiosa tela di Serino, va rilevato che da essa è ripreso il gruppo principale del dipinto di analogo soggetto, attualmente trafugato, firmato da Francesco Tommaso Guarino nel 1636, già in San Lorenzo a Canale di Serino. Nel 1658 la medesima composizione venne ripresa da Angelo Solimena nella tela proveniente dalla parrocchiale di Santa Lucia di Serino, oggi conservata nel Palazzo Arcivescovile di Salerno. Su queste opere cfr. R. Lattuada, *Francesco Guarino da Solofra. Nella pittura napoletana del Seicento (1611-1651)*, Napoli 2000 pp. 245, 254-255, con bibliografia precedente.

⁸⁶⁵ S. Causa, *Un disegno*, cit., pp. 75-76.

⁸⁶⁶ Il problema dei disegni napoletani del tardo Cinquecento è ancora sul tappeto; a parte il caso fortunato del Curia, di cui si conserva un consistente gruppo di fogli nel Nationalmuseum di Stoccolma (I. di Majo, *Francesco Curia*, passim), molto poco è stato finora identificato dell'attività grafica degli altri pittori attivi a Napoli. Sulle difficoltà connesse al reperimento di tali disegni cfr. S. Causa, *Teodoro d'Errico*, cit., p. 43. Il De Dominicis dichiara di aver posseduto disegni dell'Imparato (B. De Dominicis, *Vite de' pittori*, cit., p. 853); piuttosto rilevante è anche la notizia da lui riferita che il giovane Battistello imparò a disegnare da Francesco Imperato (*Vite de' pittori*, cit., pp. 966-967; S. Causa, *Battistello Caracciolo*, cit., p. 11). Sui disegni posseduti dal biografo cfr. J. Meyer, *Le Vite di Bernardo De Dominicis e il disegno napoletano*, in «Ricerche sul '600 napoletano». *Saggi e documenti* 1999, Napoli 2000, pp. 43-44.

⁸⁶⁷ Ancora più modesta è la replica appartenente alla chiesa di San Gaetano a Cosenza, senz'altro estranea alla bottega imparatesca come invece vorrebbe la di Majo. Cfr. I. di Majo, in B. De Dominicis, *Vite de' pittori*, cit., p. 849 nota 16.

⁸⁶⁸ C. De Lellis, *Parte seconda*, cit., p. 148; P. Sarnelli, *Guida de' forestieri*, cit., p. 164. L'attribuzione fu ripresa da C. Celano, *Notizie del bello*, cit., p. 878 e da tutta la periegetica e dalla critica successiva (vedi il n. 50 del *Repertorio delle opere autografe*).

⁸⁶⁹ B. Molajoli, *Musei e opere d'arte di Napoli attraverso la guerra*, Napoli 1948, p. 134; F. Iappelli, *Il Cappellone di Sant'Ignazio al Gesù Nuovo di Napoli: iconografia e spiritualità*, in «Napoli Nobilissima», XXVII (n. s.), 1998, p. 23. Sull'altare nel frattempo fu sistemata la *Madonna fra i santi Francesco Saverio e Ignazio* del De Matteis, ancora in loco, proveniente dalla chiesa del Gesù di Taranto. Cfr. inoltre R. U. Montini, *La chiesa del Gesù*, cit., pp. 70-73; M. Errichetti, op. cit., 1974, p. 48 nota 43; G. Cantone, *Napoli Barocca*, Bari 1984, p. 263 note 30-32; A. Schiattarella, F. Iappelli, *Gesù Nuovo*, cit., pp. 71-73.

⁸⁷⁰ F. Iappelli, *Carlo Gesualdo e il Gesù Nuovo*, in «Societas», LII, 3-4, 2004, pp. 115-116. La cappella doveva accogliere la sepoltura del Gesualdo.

⁸⁷¹ F. Iappelli, *Il cappellone di Sant'Ignazio*, cit., pp. 21-30 con bibliografia precedente. Il bombardamento del 1943 determinò la perdita della tela di Ribera raffigurante *Sant'Ignazio che detta la regola della Compagnia di*

Non conosciamo dove fosse sistemato il dipinto imparatesco prima di essere esposto sull'altare della cappella, in un momento di poco anteriore al 1654 come testimonia il De Lellis. Da una polizza di banco del maggio 1608 sappiamo dell'esistenza di un altare dedicato al Loyola: si tratta del pagamento effettuato dal gesuita Stefano De Maio al ricamatore Pietro Antonio Prisco per un' "immagine ricamata del Beato Francesco Xaverio per il panno d'altare che ha fatto fare per il Beato Ignatio".⁸⁷² Quindi, ancora prima della beatificazione avvenuta solo nel 1609, esisteva nella chiesa del Gesù un altare dedicato al fondatore dell'ordine (detto impropriamente "beato" nel documento, e però di fatto considerato tale). La *Visione a la Storta* difficilmente potrebbe essere stata dipinta prima del 1605: è noto che papa Clemente VIII vietò la venerazione di Ignazio; infatti in un avviso del 2 giugno 1601 si legge: "havendo Nostro Signore (Clemente VIII) presentito che li padri del Gesù facevano stampare imagini et figure del padre Ignatio lor fondatore con miracoli intorno, diede ordine l'altro hieri a monsignor viceregente che facesse levar, come fece, tutte le sudette figure, imagini et stampe perché in somma quelli miracoli non si hanno per autentiche, non sono approbati; havevano proceduto in questo con l'esempio da padri della Chiesa Nuova, che così fanno stampar il padre Filippo, ma non è il medesimo caso, perché fanno del padre Filippo processo et il papa istesso in un particolare si è esaminato".⁸⁷³ Lo scontro tra Clemente VIII e i gesuiti era stato provocato da ragioni di carattere dottrinario, in particolare dalla cosiddetta 'disputa molinista'.⁸⁷⁴ Fu soltanto con Paolo V, asceso al soglio pontificio nel 1605, che i gesuiti poterono riprendere i loro programmi di divulgazione della santità del fondatore e promuoverne così il processo di canonizzazione.⁸⁷⁵ Ai primi anni di papa Borghese viene datato un insieme di tele, spettanti per lo più al Comodi, ora collocate nella cappella del Cardinal Farnese annessa al Gesù di Roma.⁸⁷⁶

Si può presumere che, ad onta dei divieti, sin da una fase immediatamente successiva alla consacrazione della chiesa napoletana (1601) i gesuiti avessero pensato alla realizzazione di un altare dedicato al Loyola, considerato che già nel 1603 i religiosi providero a far dipingere una gigantesca tela raffigurante l'altro grande santo dell'ordine, anch'egli non ancora beatificato, san Francesco Saverio: lo si evince da un pagamento versato dal solito Stefano De Maio al pittore Giulio dell'Oca nel settembre del 1603. Il documento menziona un "quadro grande de pittura del Beato Francesco Xaverio con molti angeli con la beatissima Vergine",⁸⁷⁷ esattamente la medesima iconografia della tela tuttora esposta sull'altare del cappellone del santo [fig. 167], che il Celano impropriamente riferì all'Azzolino⁸⁷⁸ e che invece ritengo vada restituita a Giulio Dell'Oca, pittore peraltro molto attivo per la Compagnia di Gesù, come inducono a credere una serie di documenti dei primi anni del Seicento e, in particolare, una polizza del 1608 che attesta l'esecuzione di ben 100 quadri coi *Martiri dell'ordine* destinati al Collegio di Lecce.⁸⁷⁹ E, però, per

Gesù, mentre le altre due, raffiguranti la *Gloria del Santo* e *Paolo III che conferma la regola*, assai danneggiate, dopo il restauro ritornarono nella collocazione originaria (N. Spinosa, *L'opera completa di Ribera*, cit., pp. 119-120, nn. 176-178). La bomba danneggiò anche il *Geremia* del Fanzago.

⁸⁷² E. Nappi, *I Gesuiti a Napoli. Nuovi documenti*, cit., p. 120, doc. n. 100.

⁸⁷³ J. A. F. Orban, *Documenti sul Barocco in Roma*, Roma 1920, p. 171 nota 1.

⁸⁷⁴ Una buona sintesi del problema è in S. Pavone, *I Gesuiti dalle origini alla soppressione 1540-1773*, Bari 2004, pp. 95-101.

⁸⁷⁵ Ignazio di Loyola fu beatificato solo nel 1609 da Paolo V e canonizzato nel 1622 durante il pontificato di Gregorio XV. Cfr. R. García Villoslada, ad vocem, *Ignazio di Loyola*, in *Biblioteca Sanctorum*, VII, Roma 1966, col. 698.

⁸⁷⁶ G. Papi, *Le tele della cappellina di Odoardo Farnese nella casa Professa dei gesuiti a Roma*, in «Storia dell'arte», 62, 1988, pp. 71-80.

⁸⁷⁷ E. Nappi, *I Gesuiti a Napoli*, cit., p. 118, n. 53.

⁸⁷⁸ "Il divoto e miracoloso quadro che sta nel mezzo dove sta espresso San Francesco Saverio al quale va dedicata la cappella, fu opera del buono Bernardino Siciliano" C. Celano, *Notizie del Bello*, cit., II, p. 878; seguito da diversi altri autori tra cui G. A. Galante, *Guida Sacra*, cit., p. 78 e da A. Schiattarella, F. Iappelli, *Gesù Nuovo*, cit., p. 76, dove è datato al quarto decennio del Seicento.

⁸⁷⁹ G. D'Addosio, *Documenti*, cit., 1919, p. 396; P. Leone de Castris, *Pittura del Cinquecento a Napoli. 1573-1606*, cit., p. 246 nota 104. Per l'intero regesto dei documenti noti del pittore, dove emergono numerose commesse gesuitiche, cfr. E. Nappi, *Catalogo delle pubblicazioni editte dal 1883 al 1990*, cit., pp. 53-54 e in aggiunta le seguenti polizze: 21 gennaio 1603: "A Stefano Centurione ducati sei et per lui a Giulio

le ragioni su accennate la tela ignaziana non poté essere eseguita ed esposta prima della fine del pontificato di papa Aldobrandini.

Dopo il successo riscosso dalla *Natività* Fornaro [fig. 130] i padri si affidarono nuovamente al pittore da loro più apprezzato a Napoli per la realizzazione di pale d'altare. È probabile che nella scelta del soggetto da rappresentare avesse avuto una qualche responsabilità Pietr'Antonio Spinelli, preposto della Casa professa napoletana, particolarmente devoto all'episodio della visione di sant'Ignazio a la Storta come testimonia il D'Engenio: “[Pietro Antonio Spinelli] rinunciò [...] affatto le ricchezze, speranze e solazzi del mondo” e si ricoverò “quasi in sicuro castello nella Compagnia di Gesù nel 1573 e ricordandosi della visione c'ebbe il Beato Ignatio, quando gli apparve Christo con la croce in spalla in una chiesa rovinata presso Roma (corsivo mio), si pose una crocetta di legno, in segno di voler com'egli disse ad un padre spirituale, sposarsi con la Croce fin alla morte; e in effetto volle con quella esser sepolto”.⁸⁸⁰

L'iconografia raffigurata dall'Imparato è tra le più diffuse in ambito gesuita: si tratta della visione che Ignazio, in viaggio verso Roma, ebbe nel novembre del 1537 in una località denominata la Storta, sulla Via Cassia (alle porte della città eterna), ultima tappa dei pellegrini prima di giungere nell'Urbe. I biografi riferiscono che, durante la visione, il Loyola avesse udito da Cristo le seguenti parole: “Ego vobis Romae propitius ero”, accolte dal santo come una sorta di approvazione per il suo progetto di formare un nuovo ordine religioso.⁸⁸¹

Nella rappresentazione di questo tema, senz'altro tra le più antiche conosciute, l'Imparato dovette prendere a modello una stampa simile a quelle pubblicate dopo il 1601, tratte dalle perdute sedici tele dipinte in Spagna da Juan de Mesa raffiguranti episodi della vita di Ignazio, e che nel 1610 corredarono la *Vita Beati Ignatii Loiolae* di Pedro Ribadeneira.⁸⁸²

Per le fattezze del santo spagnolo l'artista poté attenersi alle copie, che sicuramente non mancavano a Napoli, del ritratto di Jacopino del Conte, o forse come sembra più probabile - a giudicare dal volto affilato di Ignazio - ad un'effigie del santo simile a quella del 1600 ca. conservata nella Casa provinciale della Compagnia di Gesù a Bruxelles.⁸⁸³

dell'Ocha pittore et per lui a Pietro Antonio Mangiapia disse sono per altritanti” (ASN, BA, Turbolo e Caputo, 148); 14 maggio 1603: “A Lucretia Caracciola de Bernabò ducati tridici e per lei a Giulio Loca pittore a compimento de ducati dicesette che l'altri ducati 4 l'ha ricevuti li di passati per nostro banco et sono per saldo d'una pittura d'uno quattro del'Angelo Custode l'ha consignato e per esso a Pietrantonio Mangiapia per altritanti” (Spinola e Lomellino, 145); 6 giugno 1603: “A Stefano et Giovan Domenico de Felice ducati cinque et per loro a Giulio dell'Ocha pittore disse se li pagano per caparro d'uno quattro dipinto del Angelo custode conforme a quello et di quella bontà che ha fatto a Lucretia Caracciola de Bernabò di grandezza come d'ogn'altra cosa permettendo di pagarlo conforme l'ha pagato detta Lucretia et promette consignarlo li 15 de luglio prossimo finito d'ogni pittura e per esso a Pietrantonio Mangiapia per altritanti” (Spinola e Lomellino, 145); 18 giugno 1603: “A Dianora Santa Croce ducati sette e per lei a Giulio del Oca disse sono a compimento de ducati 10 per uno quattro che l'ha fatto con la Pietà che l'altri ducati 13 l'ha havuti contanti e per esso a Pietrantonio Mangiapia (Spinola e Lomellino, 145).

⁸⁸⁰ D. C. D'Engenio, *Napoli Sacra*, cit., p. 229. La notizia è riportata anche dal Barone, biografo dello Spinelli (A. Barone, *Della vita del padre Pierantonio Spinelli della Compagnia di Gesù*, Napoli 1707, pp. 18-19). Padre Antonio Spinelli figlio di Carlo Spinelli duca di Seminara e principe di Cariati e di Ippolita di Capua, fratello del cardinale Filippo Spinelli, fu prima rettore del Collegio di Roma poi della Casa Professa di Napoli. Scrisse, come abbiamo già detto, un'opera piuttosto ponderosa dal titolo *Maria Deipara Thronus Dei, de Virginis Beatissimae Mariae laudibus praeclarissimis, sub typo divini throni in Apoc. 4 adumbratae*, stampata presso la tipografia napoletana di Tarquinio Longhi nel 1613. Morì a Roma nel 1615 e fu lì tumulato nella Casa Professa. Successivamente, riferisce il D'Engenio, il corpo “ritrovato intiero” fu traslato per volere di Dorotea Spinelli, sua sorella, nella chiesa del Gesù Nuovo di Napoli. Su Padre Spinelli cfr. inoltre F. Schinosi, *Istoria della Compagnia*, cit., pp. 271-277; S. Santagata, *Istoria della Compagnia*, cit., pp. 566-583; R. De Maio, *Michelangelo e la controriforma*, Bari 1978, pp. 262, 280 nota 88; Idem, *Pittura e controriforma a Napoli*, cit., pp. 55-58.

⁸⁸¹ P. H. Holvenbach S. I., *La visione della Storta*, in «Societas», XXXVII, 1-2, 1988, pp. 1-3.

⁸⁸² Su tali stampe, forse dovute ai fratelli Cornelio e Teodoro Gallé, cfr. G. Papi, *le tele della cappellina di Odoardo Farnese*, cit., pp. 73-74.

⁸⁸³ Sull'iconografia di sant'Ignazio cfr. L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, cit., III, pp. 672-676; R. García Villoslada, ad vocem *Ignazio*, cit., coll. 701-705; E. Mâle, *L'arte religiosa*, cit., pp. 145-146, che menziona la tela napoletana senza ricordarne l'autore; H. Pfeiffer, *L'iconografia*, in *Ignazio e l'arte dei Gesuiti*, a cura di G.

Sul piano del linguaggio pittorico le somiglianze esistenti con il *Martirio di San Pietro da Verona* in San Pietro Martire di Napoli [fig. 170] e con il *San Gerolamo* di Lecce [fig. 157] confortano una datazione della tela gesuita ad una fase di poco successiva al 1605: in queste composizioni risultano affini specialmente gli sfondi paesistici, ispirati ancora una volta ai modelli romani di Paolo Bril. Il consistente riemergere dei paesaggi alla fiamminga nelle opere tarde dell'Imparato, avvertiti "insolitamente con una dignità pari al soggetto principale, se non pittoricamente superiore",⁸⁸⁴ dovette essere favorito oltre che dal rinnovato studio delle opere del Bril a Roma, durante il probabile viaggio del 1600, dal contatto con i seguaci del pittore neerlandese attivi nella capitale del Vicereame, fra questi probabilmente Pietro Mennens e Loys Croys. Per l'Imparato sono nuove rispetto ai paesaggi dipinti in precedenza la rappresentazione in primo piano di piante e fiori, quali l'edera (simbolo della Resurrezione) che si arrampica sul gradino dell'altare, e l'adozione, specialmente nel *San Girolamo* salentino e nel *San Pietro Martire*, di imponenti quinte arboree. È possibile confrontare alcune soluzioni specifiche delle tarde vedute di Girolamo, come la raffigurazione del grande albero di quercia dal tronco estremamente nervoso [figg. 157, 164, 170], a modelli ad affresco tuttora conservati in ambito napoletano e ritenuti in passato (e in parte ancora oggi) opera dello stesso Paolo Bril, mi riferisco agli affreschi del pronao di Santa Maria Regina Coeli [figg. 165, 166] e a quelli del chiostro di Santa Maria delle Grazie a Caponapoli. Mentre per i primi è stata proposta un'attribuzione a Loys Croys,⁸⁸⁵ autore nella stessa chiesa dei perduti lavori della tribuna, per i secondi è stata avanzata l'attribuzione al Bril.⁸⁸⁶ I paesaggi di Caponapoli, pur mostrando una stretta vicinanza ai modi del pittore neerlandese, vanno a mio avviso ritenuti opera di un suo seguace, giacché finora non sono state trovate prove di un soggiorno napoletano del Bril, come indurrebbe a credere una tarda tradizione delle guide cittadine;⁸⁸⁷ né la qualità di tali decorazioni giustifica l'ascrizione al maestro fiammingo. I paesaggi del Bril riscossero un notevole successo a Napoli trovando diversi imitatori, la cui identità va rintracciata all'interno della colonia di artisti d'oltralpe. Questi divulgatori locali dei modi brilliani, fra i quali rientra anche il misterioso pittore delle *Stimate di San Francesco* nella chiesa di Regina Coeli,⁸⁸⁸ dovettero essere molto ammirati dall'Imparato, il quale fino agli ultimi giorni di vita dipinse sul fondale delle sue pale d'altare vedute fantasiose improntate al medesimo gusto.

Sale, Milano 2003, pp. 177-196, e in particolare per il dipinto citato pp. 178-181. Non è da escludere anche un'altra ipotesi: che il ritratto imparatesco fosse stato esemplato sul modello perduto dipinto da Alonso Sánchez Coello.

⁸⁸⁴ V. Pugliese, *Pittura napoletana in Puglia*, cit., p. 208.

⁸⁸⁵ M. R. Nappi, *François De Nomé e Didier Barra*, cit., pp. 20-21. In precedenza erano stati ritenuti del Bril, sulla base di G. A. Galante (*Napoli Sacra*, cit., p. 52), da studiosi quali R. Causa, *Pittura napoletana dal XV al XIX secolo*, cit., p. 51 e D. Bodart, *Les peintres des Pays -Bas méridionaux et de la Principauté de Liège a Rome au XVII siècle*, Bruxelles-Rome 1970, I, p. 221.

⁸⁸⁶ M. R. Nappi, in *Painting in Naples 1606-1705. From Caravaggio to Giordano*, catalogo della mostra (Londra 1982), a cura di C. Whitfield and J. Martineau, London 1982; ed. it. cons. *La pittura napoletana dal Caravaggio a Luca Giordano*, Napoli 1982, p. 293; P. Leone de Castris, *Pittura del Cinquecento a Napoli. 1573-1606*, cit., pp. 99, 106 note 91-95. Su Bril cfr. la bibliografia citata nel capitolo III e F. Cappelletti, *Ancora su Paul Bril intorno al 1600. Qualche osservazione sul paesaggio con storie sacre, la tradizione degli eremiti e un nuovo committente*, in *Decorazioni e collezionismo a Roma nel Seicento. Vicende di artisti, committenti, mercanti*, a cura di F. Cappelletti, Roma 2003, pp. 9-20; Eadem, *Dal gabinetto di meraviglie al sistema decorativo, passando per il mercato. I pittori nordici e la pittura di paesaggio a Roma nella prima metà del Seicento*, in *La pittura di paesaggio in Italia*, a cura di A. Ottani Cavina, *Il Seicento* a cura di L. Trezzani, Milano 2004, pp. 199-211, 249-251.

⁸⁸⁷ G. Galante, *Guida Sacra*, cit. p. 52.

⁸⁸⁸ Il dipinto di Regina Coeli è ritenuto opera del Bril per il paesaggio e del Muziano per le figure da G. A. Galante, *Guida Sacra*, cit., p. 52. L'attribuzione al Bril, estesa all'intera composizione, è stata ripresa anche in tempi recenti da M. Pasculli Ferrara, *Inediti del Santafede per la Chiesa dei Cappuccini di Galatone*, in «Studi di Storia dell'Arte», 2, 1991, p. 342.

8. LE OPERE ESTREME: I QUADRI DEGLI ALTAROLI DI SANTA MARIA LA NOVA E IL *MARTIRIO DI SAN PIETRO DA VERONA* DELLA CAPPELLA PISANI IN SAN PIETRO MARTIRE A NAPOLI. QUALCHE ULTERIORE CONSIDERAZIONE SULLA BOTTEGA

Tra il 1605-1606 Girolamo Imperato potrebbe aver dipinto la *Sacra Famiglia* [fig. 168] dell'altare appartenuto ai Vicedomini,⁸⁸⁹ in Santa Maria la Nova di Napoli, una chiesa con la quale il pittore sembra aver instaurato un rapporto piuttosto propizio. La pala, già apprezzata da Carlo De Lellis, al quale sembrò una "bellissima dipintura" di Francesco Curia,⁸⁹⁰ fu correttamente attribuita all'Imparato dal De Dominicis che così la descrisse: "Il bel quadretto della Beata Vergine seduta in un paese, che con la destra tiene un libro, al quale ella rivolge gli occhi, nel mentrecché il Signorino, seduto su le sue ginocchia, si abbraccia con san Giovannino, e san Giuseppe riguarda nel cielo alcuni graziosi angioletti; ed in questo quadretto, compiacendosene Girolamo, vi pose il suo nome in un pezzo di colonna, che sta nel suolo".⁸⁹¹

Rimarchevole è la capacità dell'Imparato - riscontrabile in buona parte delle composizioni precedenti - di elaborare in maniera personale un modello iconografico di lunga tradizione: la disposizione in diagonale delle figure, concatenate fra loro, lascia spazio ad uno scorcio di paesaggio sulla destra; dall'alto un vispo angelo biondo a cavalcioni su una nuvola cosparge la scena di fiori; al lato opposto, altri suoi compagni appena si scorgono nel chiarore luminoso che li tinge d'oro e d'arancio.

Del dipinto, contrassegnato dall'inconfondibile conformazione a pieghe spigolose dei panneggi, esiste una copia di non elevata fattura nella parrocchiale di Oliveto Citra (Sa), forse settecentesca, sintomatica di una qualche fortuna ottenuta dal prototipo partenopeo⁸⁹².

Nel 1607 l'Imparato dipinse la *Madonna col Bambino fra i Santi Filippo e Giacomo* [fig. 169] collocata sull'altare della famiglia Marino,⁸⁹³ sito nella navata della stessa chiesa francescana di Napoli. La tela, anch'essa apprezzata dal De Dominicis (la "Beata Vergine col Bambino in gloria, con accompagnamento di graziosi angioletti, e nel piano vi son figurati san Filippo e san Giacomo appostoli inginocchiati, assai ben dipinti; ed in questa tavola è il suo nome su un sassolino nel mezzo de' due apostoli"),⁸⁹⁴ adotta uno schema convenzionale nella disposizione delle figure: i due santi dai panneggi accartocciati e ingombranti occupano la sezione inferiore, mentre la Vergine appare nella zona sommitale attorniata da angeli e cherubini. L'Imparato sembra aver recuperato una serie di soluzioni disegnative ampiamente sperimentate in precedenza: se il modello barocresco della Madonna, similissima a quella di San Giuseppe dei Ruffi [fig. 161], è quello adottato a più riprese nella seconda metà degli anni novanta, il san Giacomo dagli occhi lucidi riprende a distanza di un quindicennio la tipologia del santo pellegrino del polittico di Cagliari [fig. 94]. Il gesto benedicente dell'apostolo rinvia alle mani fiammeggianti del *San Girolamo* di Prato [fig. 69] e del san Severino della *Madonna di Loreto* [fig. 119]. I due santi reggono libri dalle spesse copertine in cartapeccora, indagati con un'attenzione naturalistica ancora afferente al suo giovanile bagaglio fiammingo; *last but not least* la vivida cromia che riesplode specialmente nelle

⁸⁸⁹ Sui Vicedomini, nobili di Tramonti (Sa), cfr. M. Camera, *Memorie storico-diplomatiche dell'antica Città e Ducato di Amalfi*, Salerno 1881, II, p. 45. Il patronato dell'altare è ricordato dall'iscrizione che corre sotto la mensa in cui si legge: QUOD/ VETUSTAE VICEDOMINORUM FAMILIAE/ ANNO MDLVII CONCESSUM/ INIURA INDE TEMPORUM ABOLITUM/ FRANCISCUS VICEDOMINI JURISCONSULTUS/ EX NOBILI ANDREA/ DE PRIMIS CONDOMINIS UNO/ EQUESTRI PLACENTINA PROGENIE ORTIS/ SACELLUM/ HOC ALTERUM/ FAMILIA IPSI/ SIBI/ SUIQUE PERPETUO/ INDICAVIT/ A. R. S. MDCCLXXXIX III ID./ TAB. ANTONINI GENZANO. L'iscrizione è trascritta da G. Rocco, *Il convento e la chiesa di S. Maria la Nova di Napoli*, cit., pp. 206-207.

⁸⁹⁰ C. De Lellis, *Aggiunte alla Napoli Sacra*, cit., IV, c. 28r.

⁸⁹¹ B. De Dominicis, *Vite de' pittori*, cit., p. 848..

⁸⁹² La tela è citata pure da I. di Majo, in B. De Dominicis, *Vite de' pittori*, cit., p. 848 nota 12.

⁸⁹³ Ancora una volta la proprietà dell'altare è tramandata da un'iscrizione: DOM/ SIBI ET CLAUDIAE PULPAE UXORI/ CONCORDISSIMAE POSTERISQUE/ PHILIPPUS MARINUS SUI SUORUMQUE/ MEMORIAE MONUMENTUM POSUIT/ ANNO SANCTISSIMI IUBILEI/ MDC.

⁸⁹⁴ B. De Dominicis, *Vite de' pittori*, cit., pp. 847-848.

vesti delle figure. Saldo appare il radicamento di Girolamo ad alcuni degli aspetti più caratterizzanti del suo eloquio definitosi nel corso dell'ultimo decennio del Cinquecento.

Negli stessi giorni in cui lavorava alla pala di Santa Maria la Nova l'Imparato dipinse anche il magnifico *Martirio di San Pietro da Verona* [fig. 170], commissionatogli per la cappella di famiglia nella chiesa domenicana di San Pietro Martire di Napoli dai Pisano, con i quali era entrato in relazione sin dai tempi del *Battesimo* di Massalubrense (1592) [fig. 75]⁸⁹⁵. Il 9 giugno del 1607 l'artista riceveva l'ultimo pagamento per questa tavola, assegnata dal De Lellis e poi ancora dal Celano a Fabrizio Santafede.⁸⁹⁶ Viceversa, il De Dominici ne faceva un dipinto cardine della produzione del suo Francesco Imperato, spendendo parole di elogio sulla composizione che sarebbe stata studiata, a suo dire, dal giovane Battistello Caracciolo "della qual opera soleva sempre dire che l'aveva più insegnato questo sol quadro, che molti altri da lui copiati per vantaggiarsi nell'arte. E veramente quest'opera è degna di somma laude, poiché d'essa si vede egregiamente il gran Tiziano imitato in quella meraviglia che dipinse in Venezia dello stesso santo, e che oggi con istupore di ognuno si ammira nella celebre chiesa di San Giovanni e Paolo".⁸⁹⁷ Il biografo non erra nell'individuare l'origine della "furia" e del "moto delle figure"⁸⁹⁸ nella grandiosa pala veneziana, conservata fino all'incendio del 1867 nella chiesa di San Zanipolo,⁸⁹⁹ e che forse l'Imparato (e lo stesso De Dominici) conosceva attraverso le stampe di Martino Rota e di Giovan Battista Fontana.⁹⁰⁰

Similmente alla *Circoncisione* del Banco di Napoli [fig. 159] e al *Compianto* di Gallipoli [fig. 156], la pala di San Pietro Martire mostra l'attitudine dell'artista alla caratterizzazione cupa e tenebrosa dei personaggi, in special modo dei due terribili scherani. Pur ricordandosi della celebre invenzione tizianesca, Girolamo reinventò la scena del martirio, connotandola in chiave estrosa: due feroci briganti delle campagne regnicole, ricoperti da bizzarri cappellacci, assalgono il mite frate domenicano mettendo in fuga il compagno (fra Domenico) che cerca rifugio nella folta boscaglia; sullo stesso sentiero un bifolco ancora ignaro (ma pronto all'omertà), partito di buon ora dal casale ancora sonnacchioso sullo sfondo, si dirige verso il suo podere. In alto lo stesso angelo della

⁸⁹⁵ Non è nota la collocazione della cappella dei Pisano. L'attuale sistemazione della tavola, sull'altare del cappellone appartenuto ai de Gennaro, nobili del seggio di Porto, risale ad un fase inoltrata del Seicento (1660 ca.), come testimonia C. De Lellis, *Aggiunta alla Napoli Sacra*, cit., III, cc. 300r, 301v. I de Gennaro ottennero il possesso del cappellone nel 1632, dopo la demolizione della cappella a loro appartenuta, sita nei pressi dell'ingresso. La realizzazione del ricco altare marmoreo cominciò subito dopo, e, però, a distanza di 30 anni i lavori non erano ancora finiti. Per tale ragione, i monaci, citati in giudizio i proprietari, e ottenuto decreto favorevole, provvidero al completamento dell'ornamentazione e sostituirono il quadro di San Gennaro, di proprietà dei de Gennaro, col *Martirio di San Pietro da Verona*, qui trasferito "per essere luoco più decente per essere il titolo della chiesa" (C. De Lellis, *Aggiunte*, cit., c. 300r). Per le complesse vicende accennate, un resoconto più articolato, fondato sulla discussione di documenti seicenteschi, si trova in G. Cosenza, *La chiesa e il convento di San Pietro Martire*, in «Napoli Nobilissima», IX, fasc. IV, p. 59, che parla anche di una ridipintura effettuata da Carlo Mercurio alla tavola centrale, creduta del Santafede. Il pittore aversano eseguì le quattro tele (laterali e superiori) che ornano l'altare.

⁸⁹⁶ G. D'Addosio, *Documenti inediti*, cit., 1919, p. 394. Ricordato come opera del Santafede a partire dal De Lellis, *Aggiunte alla Napoli Sacra*, cit., III, c. 301v. (cfr. il n. 53 del *Repertorio delle opere autografe*).

⁸⁹⁷ B. De Dominici, *Vite de' pittori*, cit., p. 967. Il riferimento a Francesco Imperato fu ripreso da O. Giannone, *Giunte sulle vite*, cit., pp. 54-55 e buona parte degli autori successivi. La restituzione a Girolamo si deve a G. Previtali, *La pittura napoletana dalla venuta di Vasari*, cit., pp. 878, 879, 904 note 49 e 57 e a M. Rotili, *L'arte del Cinquecento*, cit., p. 145 (cfr. il n. 53 del *Repertorio delle opere autografe*).

⁸⁹⁸ B. De Dominici, *Vite de' pittori*, cit., p. 711. Sulla dipendenza del dipinto imparatesco dal modello di Tiziano cfr. A. Bisceglia, in B. De Dominici, *Vite de' pittori*, cit., p. 711 nota 40.

⁸⁹⁹ Il celebre dipinto fu realizzato dal Vecellio tra il 1528 e il 1530 per la cappella della confraternita di San Pietro Martire sita nella chiesa dei Santi Giovanni e Paolo. Durante l'occupazione francese della laguna la pala fu portata a Parigi; restituita al luogo di appartenenza fu distrutta dall'incendio del 16 agosto 1867. Cfr. R. Pallucchini, *Tiziano*, Firenze 1969, I, p. 338-339, II, figg. 587, 592; F. Valcanover, *L'opera completa di Tiziano*, Milano 1969, p. 106.

⁹⁰⁰ Per queste incisioni cfr. S. Prosperi Valenti Rodinò, in *Immagini da Tiziano. Stampe dal sec. XVI al sec. XIX dalle collezioni del Gabinetto Nazionale delle Stampe*, catalogo della mostra (Roma 1976-1977) a cura di M. Catelli Isola, Roma 1976, pp. 39-40, 48, 53.

Sacra Famiglia Vicedomini [fig. 168], recando la palma coronata, compie l'ultimo volo nei cieli imparateschi.

Difatti di lì a poco Girolamo sarebbe morto, e i procuratori del Monte di Pietà, dopo che il pittore, sollecitato chissà quante volte, aveva finalmente messo mano alla *Resurrezione* della loro cappella nel luglio del 1607,⁹⁰¹ alla fine di agosto dovettero affidarne il completamento a Fabrizio Santafede.⁹⁰² Quest'ultimo utilizzò la stessa tela cominciata dall'Imparato in quanto, come ha acutamente osservato Stefano Causa, fra il baluginio delle luci neovenete del Santafede i tre cherubini posti al di sotto del Cristo [fig. 171] conservano un aspetto manifestamente imparatesco.⁹⁰³

L'anno dopo la vedova del maestro, Virginia de Ligorio, alla presenza del notaio di famiglia Orazio Sabatino cedeva un'impresa anch'essa incompiuta, "li standardi, fiammette, gagliardetti et tutti loro fornimenti di galere", a Marco Mele,⁹⁰⁴ uno degli allievi più importanti e di maggior fiducia del Santafede. La circostanza conferma, a mio avviso, lo stretto legame tra l'Imparato e il suo celebre e stimato collega napoletano, "huomo di molto valore, e che tiene nella pittura pochi pari".⁹⁰⁵ Evidentemente la bottega di Girolamo risultava priva di pittori in grado di attendere ad un lavoro così rilevante; difatti i più validi artisti che si erano formati nel suo *atelier* avevano già da tempo una bottega in proprio. Mi riferisco soprattutto a Giovann'Antonio D'Amato, genero dell'Imparato, che nel corso dei primi anni del nuovo secolo dipinse opere talmente imparatesche che si direbbero eseguite su disegni del maestro: penso ad esempio alla *Visione di San Romualdo* della chiesa dei Camaldoli di Napoli [fig. 172] e alla *Madonna col Bambino e un donatore* di Regina Coeli.⁹⁰⁶

Ancora nel pieno degli anni venti del Seicento dalla sua stretta cerchia usciva una replica della *Visione di sant'Ignazio a la Storta* [fig. 173] che Girolamo aveva realizzato per i padri gesuiti di Napoli [fig. 164], destinata all'altare della cappella del Loyola nel Gesù di Nola. Questa tela, ritenuta da tutta la critica a partire dal Previtali opera dell'Imparato,⁹⁰⁷ è invece un lavoro in cui è dato scorgere alcuni elementi affini al linguaggio di Giovann'Antonio, come ad esempio le ombreggiature che si addensano sui volti delle figure. La datazione agli anni venti sembra essere confermata dalla notizia documentaria, pubblicata dal Bösel, sulla costruzione della cappella avvenuta dopo il 1621.⁹⁰⁸ E, infatti, Ignazio di Loyola appare identificato dall'aureola - assente nella *Visione a la Storta* del Gesù di Napoli -, segno evidente dell'avvenuta canonizzazione, risalente al 1622.

Allo stato delle conoscenze più difficile è precisare il rapporto fra l'Imparato e Carlo Sellitto che, lo si è già anticipato, nel 1595 riceveva pagamenti dal maestro per una *Madonna* richiesta dal

⁹⁰¹ Il 6 luglio 1607 riceveva il secondo pagamento di 25 ducati. Cfr. *Regesto documentario*, doc. n. 93.

⁹⁰² Cfr. *Regesto documentario*, doc. n. 94.

⁹⁰³ S. Causa, *Battistello Caracciolo*, cit., pp. 14-15, 127 nota 52.

⁹⁰⁴ Cfr. *Regesto documentario*, doc. n. 96. Su Marco Mele vedi P. Leone de Castris, *Pittura del Cinquecento a Napoli. 1573-1606*, cit., pp. 250, 257 nota 24 con bibliografia precedente.

⁹⁰⁵ Cfr. *Regesto documentario*, doc. n. 94.

⁹⁰⁶ P. Leone de Castris, *Pittura del Cinquecento a Napoli. 1573-1606*, cit., pp. 159, 176 nota 73.

⁹⁰⁷ G. Previtali, *La pittura napoletana dalla venuta di Vasari*, cit., p. 905 nota 60; Idem, *La pittura del Cinquecento a Napoli*, cit., p. 142 nota 57; P. Leone de Castris, in *Il Patrimonio artistico del Banco di Napoli*, cit., p. 12; Idem, in *La quadreria dei Gerolamini*, cit., p. 154; Idem, *La pittura del Cinquecento nell'Italia meridionale*, cit., p. 514 nota 31, 742; Idem, *Pittura del Cinquecento a Napoli. 1573-1606*, cit., pp. 11, 149, 171 nota 42; S. Falabella, ad vocem *Imparato*, cit..

⁹⁰⁸ R. Bösel, *Jesuitenarchitektur in Italien*, cit., p. 475, doc. 8. Si tratta della lettera del P. Generale Muzio Vitelleschi al Padre Provinciale (ARSI, Neap. 13, f. 55v) in cui si legge "La Città di Nola non mi ha sin'ora scritto della Cappella che pensa di fare in Chiesa nostra in honore del Nostro Beato Padre Ignatio, né io haverò difficoltà a concederla"; riportata anche da P. Iappelli, *La chiesa del Gesù di Nola*, cit., p. 126. La cappella fu realizzata nei primi anni venti del Seicento, dal momento che nel 1627 la Magistratura cittadina di Nola stipulava con i padri gesuiti una convenzione con la quale si stabiliva che la cappella di Sant'Ignazio doveva essere pubblica; entrambe le parti si impegnavano ad abbellirla e a conservarla con decoro, a rivestirla di marmi e a far realizzare una statua da collocare in una nicchia; si assumevano inoltre l'onere dell'acquisto annuo di ceri da far ardere davanti l'immagine. Cfr. P. Manzi, *La chiesa del Gesù*, cit. p. 196; P. Iappelli, *La chiesa del Gesù*, cit., pp. 49-50).

vescovo di Ariano.⁹⁰⁹ Nella *Madonna degli Angeli* di Lauria⁹¹⁰ [fig. 174], l'opera più antica del Sellitto finora identificata, sembrerebbero emergere ricordi imparateschi: il carattere barocresco dei due santi in basso, in particolare del san Francesco d'Assisi - probabilmente ancora memore del medesimo santo dipinto dall'Imparato nella pala de Gallis allo Spirito Santo [fig. 121] -, e soprattutto la tipologia dei cherubini col diadema, o ancora di quelli evanescenti intrisi del chiarore luminoso della gloria; persino il paesaggio si avvicina a quello dipinto da Girolamo nell'*Assunta* di Santa Maria la Nova [figg. 137, 139]. Per il resto la tela lucana, anche nell'uso delle luci, appare profondamente pervasa da una cultura pittorica riformata prossima al Santafede.

Infine, nella "corolla pulviscolare" della *Madonna delle Grazie e il committente* di San Luigi Gonzaga ad Aliano [fig. 175] compaiono vagamente delineate teste di cherubini che "ricalcano tipologie di repertorio tipiche delle opere della maturità dell'Imparato, nel primo lustro del Seicento".⁹¹¹ Potrebbero essere queste soluzioni, assieme a quanto suggerito dai documenti del 1595 e all'adozione di uno stilema quale le "pieghe sfaccettate con gli spigoli taglienti... evidente portato dell'Imparato", notato nelle due tele raffiguranti storie petriane della cappella Controne in Santa Maria di Monteoliveto a Napoli,⁹¹² sintomi di una giovanile, assidua frequentazione della bottega imparatesca? Forse è ancora presto dare una risposta, e tuttavia l'ipotesi di un discepolato del futuro pittore naturalista presso l'Imparato appare più persuasiva di quella congetturata da Ulisse Prota Giurleo, che lo diceva allievo dello sfuggente Loys Croys, forse perché ne aveva sposato la figlia Claudia.⁹¹³

La morte improvvisa sopraggiunta nell'estate del 1607 privava Napoli di uno dei suoi più brillanti artisti tardo-cinquecenteschi. Intanto, sin dagli ultimi mesi del 1606 Michelangelo Merisi da Caravaggio andava "questionando" (F. Susinno) nella capitale vicereale di un modo radicalmente dissimile di dipingere una pala d'altare: a lui interessava riportare gli episodi religiosi alla loro "realtà esistenziale" (F. Bologna). Ma queste novità, espresse con un linguaggio pittorico quanto mai travolgente, se avevano potuto suggestionare tempestivamente giovani locali quali Battistello Caracciolo e lo stesso Sellitto, dovettero risultare incomprensibili e apparire come proposte 'sconvenienti' ai più vecchi Teodoro d'Errico, ancora attivo nelle terre del Vicereame, al Curia (scomparso nel 1608) e all'Imparato che fino all'ultimo, come certifica il suo splendido *San Pietro da Verona*, continuò a professare il suo credo [fig. 170] in un mondo immaginoso, popolato da angeli in gloria e da santi in estasi, stagliati sullo sfondo di paesaggi fiamminghi; invero una 'maniera' di intendere il tema religioso troppo distante dalla modernità che già scaturiva dall'"esperienza delle cose naturali".

⁹⁰⁹ Cfr. Capitolo IV, paragrafo 5 e *Regesto documentario*, docc. nn. 50-51.

⁹¹⁰ *Visibile latente. Il patrimonio artistico dell'antica diocesi di Policastro*, catalogo della mostra (Policastro 2004), a cura di F. Abbate, Roma 2004, pp. 21-22, 84-87.

⁹¹¹ S. Causa, *Il giovane Sellitto*, cit., p. 160. Sul dipinto di Aliano cfr. anche A. Grelle Iusco, in *Arte in Basilicata. Rinvenimenti e restauri*, catalogo della mostra (Matera 1981), a cura di A. Grelle Iusco, Matera 1981, p. 205 e F. Bologna, *Battistello e gli altri*, cit., p. 34.

⁹¹² F. Abbate, *Storia dell'arte nell'Italia meridionale. Il secolo d'oro*, Roma 2002, p. 25. Sulle due tele di Monteoliveto cfr. anche *Mostra didattica di Carlo Sellitto primo caravaggesco napoletano*, catalogo della mostra (Napoli 1977), a cura di F. Bologna e R. Causa, Napoli 1977, pp. 63-67.

⁹¹³ U. Prota Giurleo, *Pittori montemurresi del 600*, Montemurro 1952, pp. 19-21. Lo studioso, come ha rilevato anche M. R. Nappi (*François de Nomé*, cit., p. 22), non cita le fonti documentarie di cui si servì per la descrizione della bottega del Croys. Sellitto dovette frequentare anche l'atelier del carrarese Giovan Antonio Ardito (sul quale rinvio, per le novità documentarie che ne attestano l'origine toscana, a S. De Mieri, *Adorazione dei Magi di Fabrizio Santafede. Chiesa di Santa Maria della Misericordia. Bellante*, in *Documenti dell'Abruzzo Teramano*, VII, in corso di stampa), come vorrebbe un documento questa volta citato dal Prota Giurleo (*Pittori montemurresi*, cit., pp. 19, 25).

REPERTORIO DELLE OPERE AUTOGRAFE*

1. PIETÀ

Termini (Massalubrense), chiesa di Santa Croce

Olio su rame, cm. 130 x 101

Datazione: 1575 ca.

Bibliografia: R. Filangieri 1910, p. 437 (M. Stanzione ?).

2. PIETÀ CON I SANTI NICOLA ED EUSEBIO

Napoli, Depositi di Santa Maria Incoronata del Buonconsiglio a Capodimonte

Provenienza: Napoli, chiesa esterna di Santa Patrizia

Olio su tavola, cm. 208 x 168

Iscrizioni: sulle mitrie dei due santi vescovi: S. EUSEBIUS; S. NICOLAUS

Datazione: 1575-77ca.

Bibliografia: L. D'Afflitto 1834, I, p. 42 (anonimo); L. Catalani 1845, p. 152 (Giovan Filippo Criscuolo); G. A. Galante 1872, p. 50; Leone de Castris in Galante ed. 1985, p. 62 nota 84 (Girolamo Imperato); Idem 1988, p. 498; Idem 1991, pp. 142, 170 nota 21; Idem 1994, p. 226; F. Abbate 2001, p. 217 (anonimo); S. Falabella 2004, p. 284 (G. I).

3. MADONNA COL BAMBINO E I SANTI PATRIZIA, ANDREA E MADDALENA,

Napoli, Depositi di Santa Maria Incoronata del Buonconsiglio a Capodimonte

Provenienza: Napoli, chiesa esterna di Santa Patrizia

Olio su tavola, cm. 208 x 149

Datazione: 1577-80 ca.

* La successione dei dipinti segue un ordine cronologico. Nella bibliografia che correda le schede il nome dell'artista cui viene assegnata l'opera è riportato la prima volta per esteso, poi con le sole iniziali. Quando la voce bibliografica non è seguita da alcun riferimento all'attribuzione si intende che l'autore segue il precedente.

Bibliografia: L. Catalani 1845-53, I, p. 151 (Giovan Filippo Criscuolo ?); G. A. Galante 1872, p. 50; P. Leone de Castris in Galante ed. 1985, p. 62 nota 84 (Girolamo Imperato); Idem 1988, p. 498; Idem 1991, pp. 142, 170 nota 21; Idem 1994, p. 226; F. Abbate 2001, p. 217 (anonimo); S. Falabella 2004, p. 284 (G. I.).

4. Immacolata con quattro santi

Ercolano, chiesa di Santa Caterina d'Alessandria

Olio su tavola

Datazione: 1578-79 ca.

5. IMMACOLATA COL BAMBINO E I SANTI GIOVANNI BATTISTA E GIOVANNI EVANGELISTA

Napoli, cappella di Castel Sant'Elmo

Provenienza: Napoli, chiesa di Santa Maria della Sapienza

Olio su tavola, cm. 210 x 150 ca.

Iscrizioni: nei cartigli che fiancheggiano la Vergine: ELETTA UT SOL; PULCRA UT LUNA;
nel cartiglio retto dal Battista: E(CCE) A(GNUS) D(EI);
sulla cornice: TOTA PULCHRA ES AMICA MEA E(T) MACULA ORIGINALIS NON EST IN TE;
nelle tabelle laterali: CIVITAS DEI; QUASI CEDRUS; SPECULUM SINE MACULA; FONDS HORTORUM; TURRIS DAVID; PORTA CAELI; PUTEUS AQUARUM; PLANTATIO ROSE; LILIUM INTER SPINAS; ORTUS CONCLUSUS

Datazione: 1580-82 ca.

Bibliografia: C. Celano 1692 (Giovan Bernardo Lama), II, p. 679; G. Sigismondo 1788-89, I, p. 168; L. D'Afflitto 1834, I, p. 67; S. D'Aloe in *Napoli e i luoghi celebri* 1845, I, p. 396; L. Catalani 1845-53 (scuola del Santafede), II, p. 6; G. A. Galante 1872, p. 58; A. Colombo 1901-02 (G. B. L.), p. 68; G. Previtali 1972, p. 905 nota 60 (Girolamo Imperato); Idem 1978, p. 144 nota 68; P. Leone de Castris 1988, p. 498; Idem 1991, pp. 142, 170 nota 15; R. R. Ruotolo in *Napoli Sacra* 1993-97, III, p. 185; P. Leone de Castris 1994, p. 226; *Arte rubata* 1999, fig. 310; M. R. Cagliostro in *Sacre Visioni* 1999, p. 86; C. Galleri 2000, p. 13.

6. REDENTORE

Napoli, chiesa dell'Arciconfraternita dei Bianchi allo Spirito Santo

Olio su tavola, cm. 200 ca. x 160

Iscrizioni: IN OMNIBUS GRA/TIAS AGITE/ ESA V; POSTULET IN FIDE/ NIHIL HESITAS/ IAC I; CONFITEBOR TIBI/ DIRECTIONE CORDIS/ PS CXVIII; ORABO SPIRITU/ ORABO ET MENTE/ COR XIII; ORATIO HUMILIANTIS/ SE NUBES PENETRABIT/ ECCL. XXXV; IN MEDITATIONE MEA/ EXARDESCET IGNIS/ PS. XXXIX; ANTE ORATIONEM/ PRAEPARA ANIMAM TUAM/ ECCL. XVIII; QUI LEGIT IN/TELLIGAT/ MARC. XIII; MEDITABOR UT/ COLUMBA/ ESA XXXVIII; SICUT PULLUS HIRUNDINIS/ SIC CLAMABO/ ESA XXXVIII

Datazione: 1581-82 ca.

Bibliografia: G. F. Araldo 1595-96 in *Divenuto* 1998, pp. 217-218 (anonimo); A. Zezza 1991, p. 18 (Giovan Bernardo Lama); P. D'Alconzo, in *La Real Compagnia*, p. 94.

7. MADONNA DELLE GRAZIE FRA I SANTI SEBASTIANO E GIUSEPPE

Napoli, Palazzo Arcivescovile

Provenienza: Napoli, chiesa di Santa Maria della Sapienza

Olio su tavola, cm. 213 x 151.

Datazione: 1582-83 ca.

Bibliografia: L. Catalani 1845-53 (scuola del Lama), II, p. 6; G. A. Galante 1872, p. 58; G. Previtali 1972 (Girolamo Imperato), p. 905 nota 60; Idem, 1978 p. 144 nota 68; P. Leone de Castris in *Il Patrimonio* 1984, p. 12; *Opere d'arte* 1985, p. 26; P. Leone de Castris 1986, p. 154; Idem 1988, pp. 498, 741; Idem, in *Opere d'arte* 1990, p. 52; Idem 1991, pp. 142, 170 nota 16; R. Ruotolo in *Napoli Sacra* 1993-97, III, p. 185; P. Leone de Castris 1994, p. 226; M. A. Pavone 2001, pp. 53-54; S. Falabella 2004, p. 284.

8. MADONNA D'OGNISSANTI

Napoli, chiesa dell'Arciconfraternita dei Bianchi allo Spirito Santo

Olio su tavola, cm. 200 x 160

Datazione: 1582-85 ca.

Iscrizioni: MULIER AMIC(TA)/ SOLE, ET LUNA/ SUB PEDIBUS EIUS/ AP, XIII; ASTITIT REGINA/ A' DEXTRIS TUIS PS/ XXXVIII

Bibliografia: G. F. Araldo 1595-96 in *Divenuto* 1998, pp. 217-218 (anonimo); L. Catalani 1845-53 (Andrea Sabatini), II, p. 40; G. A. Galante 1872, p. 222; P. Leone de Castris in *Il Patrimonio* 1984 (Girolamo Imperato), p. 12; Idem 1986, p. 154; Idem 1988, pp. 498, 741; Idem in *Opere*

d'arte 1990, p. 52; Idem 1991 pp. 142, 148, 170 nota 20; R. Gervasio 1993, pp. 222-225; P. Leone de Castris 1994, p. 226; F. Petrelli in *Napoli Sacra* 1993-97, X, p. 638; F. Abbate 2001 (G. I. ?) p. 217; S. Falabella 2004, p. 284 (G. I.); P. D'Alconzo in *La Real Compagnia* 2004, p. 88.

9. CIRCONCISIONE

Nola, chiesa del Gesù

Olio su tavola, cm. 260 x 340

Datazione: 1584 ca. -87

Bibliografia: G. S. Remondini 1744-57, II, p. 602 (anonimo); G. Previtali 1972 (Girolamo Imperato), pp. 878, 904 nota 51; Idem 1978, pp. 80 nota 12, 112-113; M. P. Di Dario Guida 1976, p. 123; P. Leone de Castris in *Il Patrimonio* 1984, p. 12; Idem 1986, p. 154; N. Barbone Pugliese 1987, pp. 60-61, 69 note 22-28; P. Leone de Castris 1988, pp. 498, 741; Idem 1991, pp. 23, 30 nota 33, 148; F. Iappelli 1992, p. 24 (Marco Pino); P. Leone de Castris 1994, p. 226 (G. I.); Idem 1996, p. 210; P. Iappelli 2001, p. 48 (M. P.); A. Zezza 2003, pp. 256 nota 53, 274, 314 (G. I.); S. Falabella 2004, p. 284.

10. STORIE DI SAN BENEDETTO, ANNUNCIAZIONE DELLA MORTE DELLA VERGINE, STORIE DEI SANTI GIULIANA E MASSIMO, STORIE DEL BATTISTA

Napoli, soffitto della chiesa di Santa Maria Donnaromita

- A) MIRACOLO DEL VAGLIO ROTTO
- B) SAN BENEDETTO FRA I ROVI
- C) ANNUNCIAZIONE DELLA MORTE DELLA VERGINE
- E) SANTA GIULIANA TENTATA DAL DEMONIO
- F) SOGNO DI SANTA GIULIANA
- G) SAN MASSIMO NELLA FORNACE
- H) SAN GIOVANNI BATTISTA IN MEDITAZIONE
- I) INCONTRO TRA SAN GIOVANNI E CRISTO

Olio su tavola, cm 100 x 100 ca.

Datazione: 1587-89

Bibliografia: C. Celano 1692 (Dirk Hendricksz, intero soffitto), II, p. 908; D. A. Parrino 1700, p. 204; G. Sigismondo 1788-89, II, p. 52; L. D'Afflitto 1834, I, p. 146; S. D'Aloe, in *Napoli e i luoghi celebri* 1845, I, p. 314; G. B. Chiarini 1857-60, II, pp. 1108-1109; G. A. Galante 1872, p. 139; W. Rolfs 1910, p. 246; G. Molinaro 1928, pp. 5-8; G. Previtali 1972 pp. 878, 904 nota 53 (Girolamo

Imparato per gli scomparti minori); Idem 1975, pp. 28, 33 (D. H. per gli angeli); M. R. Pessolano 1975, pp. 68-69 nota 59; M. P. Di Dario Guida 1976, pp. 124-125; G. Previtali 1978, p. 143 nota 62; P. Leone de Castris 1984, p. 23 nota 35; Idem in *Il Patrimonio* 1984, p. 12; Idem 1986, p. 154; C. Vargas 1986, pp. 76-77; Eadem 1988, p. 120; P. Leone de Castris 1988, pp. 498, 742; Idem 1989-90, p. 127; S. Papaldo 1989-90 p. 136; P. Leone de Castris in *Opere d'arte* 1990, p. 52; G. Previtali 1991, pp. 17-18; P. Leone de Castris 1991 pp. 142, 148, 170 nota 12, 332; E. Nappi 1992, p. 80; P. Leone de Castris 1994, p. 226; R. Ruotolo in *Napoli Sacra* 1993-97, VI, p. 328; M. Cali 2000, II, p. 620; F. Abbate 2001, p. 217; C. Vargas 2002, p. 16; I. di Majo in B. De Dominicis 1742-45, (ed. 2003), II, pp. 841, 851 nota 20; S. Falabella 2004, p. 284; S. De Mieri 2004, p. 173 nota 27; P. Leone de Castris 2005, p. 169.

11. ANNUNCIAZIONE

Napoli, chiesa della Nunziatella

Olio su tela, cm. 400 x 175 ca.

Datazione: 1587-89 ca.

Bibliografia: E. Pistolesi 1845, p. 190 (anonimo); P. Leone de Castris in *Il Patrimonio* 1984 (Girolamo Imperato), p. 12; Idem 1986, p. 154; Idem 1988, pp. 498, 741; Idem in *Opere d'arte* 1990 p. 52; Idem 1991, pp. 142, 170 nota 17; Idem 1994, p. 226; P. Di Maggio in *Napoli Sacra* 1996, XII, pp. 717-718; F. Abbate 2001, p. 217.

12. SAN GIOVANNI IN PATMOS

Napoli, Depositi di Santa Maria Incoronata del Buonconsiglio a Capodimonte

Provenienza: Napoli, casa della Serva di Dio

Olio su rame, cm. 36 x 30

Datazione: 1587-90 ca.

Bibliografia: P. Leone de Castris 1991, pp. 142, 170 nota 18.

13. Natività

Minneapolis, Minneapolis Institut of Art

Olio su tavola, cm 140, 65 x 101, 60

Datazione: 1588 ca.

Bibliografia: P. Leone de Castris 1991, p. 171 nota 29; Idem 1993, p. 86.

14. ANNUNCIAZIONE

Castiglione Cosentino, chiesa dei Santi Niccolò e Celso (o santa Maria dell'Olmo)

Olio su tavola, cm. 180 x 125

Iscrizioni: HIERONIMUS IMPERATO PICTOR FACIEBAT 1591

Datazione: 1588-91

Bibliografia: M. P. Di Dario Guida 1976, pp. 123-124; G. Previtali 1978, p. 141 nota 56; P. Leone de Castris in *Il Patrimonio* 1984, p. 12; Idem 1988, pp. 498, 741; Idem in *Opere d'arte* 1990, p. 52; I. Maietta in *Recuperi* 1990, p. 67; P. Leone de Castris 1991, p. 148, 170 note 6, 25, 332; Idem 1993, p. 86; Idem 1994, p. 226; P. D'Agostino 1997-98, p. 153; Castiglione 1998, p. 25; I. di Majo in B. De Dominicis 1742-45, (ed. 2003), II, pp. 841, 849 nota 16; S. Falabella 2004, p. 285.

15. ULTIMA CENA

Napoli, casa delle Ancelle del Sacro Cuore

Provenienza: Napoli, refettorio del monastero della Sapienza

Olio su tavola, cm. 310 x 480

Iscrizioni: 1591

Datazione: 1587-91

Bibliografia: A. Colombo 1901-02, XI, p. 71 (anonimo).

16. SAN GIROLAMO

Prato, Galleria di Palazzo degli Alberti

Olio su tavola, cm. 143 x 84

Datazione: 1590-92 ca.

Bibliografia: G. Marchini 1981 (anonimo), p. 26; P. Leone de Castris 1991, pp. 142, 170 nota 19 (Girolamo Imperato).

17. MADONNA COL BAMBINO E SANTI

Terni, Collezione privata

Olio su tavola

Datazione: 1590-1594 ca.

Bibliografia: M. A. Pavone 2002, pp. 53-54.

18. BATTESIMO DI CRISTO

Massalubrense, ex cattedrale di Santa Maria delle Grazie

Olio su tavola, cm. 223 x 144

Iscrizioni: D(OMINUS) M(ATTIA) P(ISANI) F(IERI) F(ECIT) 1592;
sul cartiglio del Battista: ECCE AGNUS DEI

Datazione: 1590 ca. - 92

Bibliografia: G. B. Pacichelli, 1702-1703, I, p. 112; R. Filangieri di Candida, 1910, p. 409; P. Leone de Castris in *Il Patrimonio* 1984, p. 12; Idem 1986, p. 154; C. Vargas, 1986, pp. 73-79; P. Leone de Castris 1988, pp. 514 nota 31, 742; Idem 1991, pp. 148, 171 nota 35, 332; Idem 1994, p. 226; S. Falabella 2004, p. 285.

19. DISPUTA DI GESÙ AL TEMPIO

La Vid (Burgos), chiesa di Santa Maria

Olio su tela, cm. 280 x 195

Iscrizioni: HIERNIM(US) IMPE/ RATUS NEAP(OLITANUS) FACIEBAT

Datazione: 1591-92

Bibliografia: J. Loperraez Corvalan 1788, p. 195; J. Álvarez 1866, p. 48; T. López 1879; R. Amador de los Rios 1888, pp. 972-975; N. Acero y Abad 1901, pp. 349-350; J. Martí y Monsó 1901, p. 317; G. Ceci 1924, p. 582; A. E. Pérez Sánchez 1965, pp. 231, 448.; F. Rojo 1966, p. 21; G. Previtali 1972, pp. 876-877, 904 nota 47; *Dizionario Enciclopedico* 1974, p. 26; G. Previtali 1978, pp. 110-111; P. Redondo y L. Ollero 1979, pp. 56-57; G. Previtali 1980, pp. 216-217; P. Leone de Castris in *Il Patrimonio* 1984, p. 12; V. Pugliese 1984, p. 532 nota 54; A. Pérez Sánchez 1985, p. 47; P. Leone de Castris 1986, p. 154; Idem 1988, pp. 498, 741; I. Cadiñanos Bardeci 1988, p. 31; C. Restaino 1989-90, p. 97; P. Leone de Castris in *Opere d'arte*

1990, p. 52; Idem 1991, pp. 92, 104, 112, 141, 142, 148, 170 nota 26, 171, 250, 257, 262, 280; Idem 1994, p. 226; M. T. López De Guereño Sanz, 1997, I, p. 241; I. di Majo in B. De Dominicis 1742-45, (ed. 2003), II, p. 841; S. Falabella 2004, p. 285.

20. POLITTICO DI SANT'ANNA E I SANTI PIETRO, ALBERTO CARMELITANO, FRANCESCO D'ASSISI, GIACOMO, e nella predella PIETÀ E I SANTI ANTIOCO, ROCCO, COSMA, DAMIANO, SEBASTIANO, SANTO PAPA

Cagliari, chiesa del Carmine

Olio su tavola, Sant'Anna metterza cm. 160 x 59,5; San Giacomo cm. 125 x 48; Sant'Alberto 125 x 48; San Francesco cm. 127 x 45; San Pietro cm. 125 x 48; predella cm. 280 x 47,5

Datazione: 1593

Iscrizioni: HIERONIMUS IM/PERATUS NEAPO/ LITANUS FACIEBAT/1593

Bibliografia: G. Spano 1861, pp. 164-166; Idem 1870, pp. 16-17; Guida 1872, p. 106; G. Goddard King 1923, p. 174, e tav. XLI; C. Aru 1924, p. 223; G. Ceci 1924, p. 582; R. Tucci 1924, p. 376; A. Venturi 1932, p. 742 nota 2; M. Pintor 1941, pp. 7-8; *Cronaca dei ritrovamenti* 1942, p. 46; J. Arce 1960, pp. 111, 336; C. Maltese 1962, pp. 28, 212; R. Serra, 1966-67, pp. 424-426; C. Maltese, R. Serra, 1969, pp. 326, 334; G. Previtali 1972, p. 905 nota 60; *Dizionario Enciclopedico* 1974, p. 261; M. P. Di Dario Guida 1976, p. 125; G. Previtali 1978, p. 141 nota 57; R. Serra 1980, p. 38; Eadem 1982, p. 90; P. Leone de Castris, in *Il patrimonio* 1984, p. 12; Idem 1986, p. 154; Idem 1988, pp. 514, nota 31, 742; D. Pescarmona 1988, p. 533; R. Serra 1990, pp. 255-256; P. Leone de Castris 1991, pp. 148, 171 nota 28, 332; M. G. Scano 1991, pp. 15, 17, 23-24; L. Siddi 1992, I, p. 108; A. Sari 1993, p. 75; M. G. Scano 1993, II, p. 127; P. Leone de Castris 1994, p. 226; L. Spanu 1999, pp. 46, 236; C. Galleri 2000, pp. 17, 32 nota 35; I. di Majo in B. De Dominicis 1742-45, (ed. 2003), II, p. 841; S. Falabella 2004, p. 285; G. Zanzu 2004.

21. ANNUNCIAZIONE

Nola, chiesa dell'Annunziata

Olio su tavola, cm 340 x 200

Datazione: 1593-96 ca.

Bibliografia: G. Remondini 1757, I, p. 228 (anonimo); G. Previtali 1972, p. 904 nota 52 (Girolamo Imperato); Idem 1975, p. 33; Idem 1978, p. 143 nota 61; F. Abbate 1979, p. 357; P. Leone de Castris in *Il Patrimonio* 1984, p. 12; Idem 1986, p. 154; Idem 1988, pp. 514 nota 31,

741; Idem 1991, pp. 148, 170 nota 27; L. Avella 1997 (Giovan Filippo Criscuolo, p. 662); F. Abbate 2001, p. 217 (G. I.).

22. DEPOSIZIONE

Napoli, collezione privata

Vedi neg. A. F. S. B. A. S. NA. 57888

Datazione: 1594-95 ca.

Bibliografia: P. Leone de Castris 1988, p. 514 nota 31; Idem 1991, pp. 142, 170 nota 18.

23. DEPOSIZIONE

Napoli, chiesa dei Santi Severino e Sossio

Olio su tavola, cm. 320 x 210

Datazione: 1595

Bibliografia: C. Celano 1692 (Andrea Sabbatini), II, p. 921; D. A. Parrino 1700, p. 214; B. De Dominicis 1742-1745 (Mariangela Criscuolo), p. 1838; G. Sigismondo 1788-89, II, p. 75; L. D'Afflitto 1834, I, p. 223 (A. S.); S. D'Aloe in *Napoli e i luoghi celebri* 1845, I, p. 236; S. Volpicella 1845-50, II, p. 577; A. De Lauzieres, R. D'Ambra 1855-57, II, p. 1071; G. B. Chiarini 1856-60, II, 1142; *Inventario dei monumenti* 1872 (M. C.), ff. 24v-25r; S. Volpicella 1876, pp. 185 (A. S.); G. A. Galante 1872, p. 135; T. Dalbono 1876, p. 202 (Marco Pino); G. Molinaro 1930, p. 7 (A. S.); G. Previtali 1972, pp. 879, 905 nota 58 (Girolamo Imperato); Idem 1978, pp. 114, 144 nota 65; A. Colombi Ferretti in *Dipinti d'altare* 1983, p. 53; P. Leone de Castris in *Il Patrimonio* 1984, p. 12; V. Pugliese 1984, p. 210; P. Leone de Castris 1986, p. 154; Idem 1988, pp. 514 nota 31, 742; Idem 1991, pp. 148, 171 nota 29; L. Giusti in *Napoli Sacra* 1993-97, VI, p. 372; L. M. Cali 2000, II, p. 620; F. Abbate 2001, p. 218; A. Bisceglia in B. De Dominicis 1742-45, (ed. 2003), II, p. 711 nota 41; A. Zezza in B. De Dominicis 1742-45, (ed. 2003), II, p. 838 nota 10; S. Falabella 2004, p. 285.

24. MADONNA DELL'ARCO CON TRE SANTI

Calvi, Cattedrale di San Casto

Olio su tavola, cm. 210 x 150 ca.

Datazione: 1595

Bibliografia: G. D'Addosio 1919, p. 393; P. Leone de Castris 1984, p. 12 (Girolamo Imperato); Idem 1984, pp. 16, 23 nota 21; Idem 1986, p. 154; C. Restaino 1987, p. 48 nota 30; P. Leone

de Castris 1988, pp. 514 nota 31, 742; Idem 1991, pp. 110, 137 nota 37, 148, 171 note 32-33, 332; E. Nappi 1992, p. 80; P. Leone de Castris 1994, p. 226; I. di Majo in B. De Dominicis 1742-45, (ed. 2003), II, p. 841.

25. ANNUNCIAZIONE

Lecce, chiesa del Gesù

Olio su tela, cm. 315 x 200

Datazione: 1596

Iscrizioni: HIERONIMUS/ IMPERATUS NEAP(OLITANUS)/ FACIEBAT / 1596

Bibliografia: G. C. Infantino 1634, p. 170; L. G. De Simone 1874, p. 352; G. Ceci 1924, p. 582; A. Foscarini 1929, p. 83; D. G. Paladini 1952, p. 369; M. D'Elia 1964, p. 139; M. S. Calò 1969, p. 129; G. Previtali 1972, pp. 878, 904 nota 52; *Dizionario Enciclopedico* 1974, p. 261; G. Previtali 1975, p. 33; M. P. Di Dario Guida 1976, p. 125; G. Previtali 1978, pp. 113, 141 nota 57, 143 nota 61; F. Abbate 1979, p. 375; L. Galante 1979, p. 252; M. Paone 1979, II, pp. 28-29; M. D'Elia 1982, p. 172; M. Pasculli Ferrara 1983, p. 230; V. Pugliese 1983, pp. 124-126; Idem 1984, pp. 207-208; F. Iappelli 1985, pp. 118-119; P. Leone de Castris in *Il Patrimonio* 1984, p. 14; Idem 1986, p. 154; C. Restaino 1987, p. 48 nota 30; P. Leone de Castris 1988, pp. 508, 514 nota 31, 742; S. Papaldo 1989-90, p. 136; P. Leone de Castris 1991, pp. 148, 171 nota 34, 332; G. Previtali 1991, pp. 18, 22-23; F. Abbate 1991, p. 480; F. Iappelli 1992, p. 106; P. Leone de Castris 1994, p. 226; L. Galante 1996, p. 594; M. Calì 2000, II, p. 620; F. Abbate 2001, p. 217; E. Pindinelli, M. Cazzato 2000, p. 64; I. di Majo 2002, pp. 75-76; A. Cassiano in *Baroque* 2003, p. 288; I. di Majo in B. De Dminici 1742-45, (ed. 2003), II, p. 841; L. Galante 2004, pp. 44, 106, 127; S. Falabella 2004, p. 285; A. Lippo 2005, pp. 136-137.

26. IMMACOLATA

Napoli, depositi della Farmacia e dell'Ospedale degli Incurabili

Provenienza: Napoli, chiesa di Santa Maria del Popolo

Olio su tela, cm. 225 x 163

Datazione: 1596-97 ca.

Bibliografia: P. Leone de Castris 1988, p. 742; I. di Majo in De Dominicis 1742-45, (ed. 2003), II, p. 842.

27. MADONNA DI LORETO E I SANTI FRANCESCO D'ASSISI, SEVERINO E BERNARDINO DA SIENA

Napoli, chiesa dei santi Severino e Sossio

Olio su tela, cm. 430 x 256

Datazione: 1597-98

Bibliografia: C. Celano 1692, II, p. 922; D. A. Parrino 1700, p. 214; B. De Dominicis 1742-45, II, p. 850 (confusa però con la pala di Decio Tramontano della Cappella di Cristoforo Quarta, vedi n. 33 del *Repertorio delle opere espunte, di bottega e danneggiate dai rifacimenti*); G. Sigismondo 1788-89, II, p. 75; G. M. Galanti 1792, p. 127; F. Marzullo 1823, p. 217; L. D'Afflitto 1834, I, pp. 228-229; C. Minieri Riccio 1844, p. 166; S. D'Aloe in *Napoli e i luoghi celebri* 1845, I, p. 238; S. Volpicella 1845-50, II, p. 580; A. De Lauzieres, R. D'Ambra 1855-57, II, p. 1073; G. B. Chiarini 1856-60, II, p. 1140; G. A. Galante 1872, p. 134; T. Dalbono 1876, p. 199; W. Rolfs 1910, p. 210; G. Ceci 1924, p. 582; G. Molinaro 1930, p. 17; A. Venturi 1932, pp. 741 nota 1, 743 nota 2; M. Rotili 1972, p. 145; *Dizionario Enciclopedico* 1974, p. 261; P. Leone de Castris in *Il Patrimonio* 1984, p. 12; Idem 1984, p. 24 nota 37; Idem 1986, p. 154; Idem 1988, pp. 514 nota 31, 742; Idem 1991, pp. 148, 171 nota 39; N. Barbone Pugliese 1987, p. 61; G. Previtali 1991, p. 18 nota 7; L. Giusti in *Napoli Sacra* 1993-97, VI, p. 369; F. Abbate 2001, p. 218; A. Bisceglia in B. De Dominicis 1742-45, (ed. 2003), II, p. 711 nota 41; I. di Majo in B. De Dominicis 1742-45, (ed. 2003), II, p. 841; S. Falabella 2004, p. 285.

28. MADONNA DELLE GRAZIE CON I SANTI FRANCESCO D'ASSISI E FRANCESCO DI PAOLA

Napoli, chiesa dello Spirito Santo

Olio su tavola, cm. 300 x 220

Datazione: 1597-99

Bibliografia: C. De Lellis 1666-88 ca, IV, c. 74v (anonimo); V. Corsi 1845-50, II, p. 222; L. Catalani 1853, II, p. 35 (Girolamo Imperato ?); G. B. Chiarini 1856-60, II, p. 734 (anonimo); G. A. Galante 1872, pp. 221, 231 (G. I.); T. Dalbono 1876, p. 308; G. D'Addosio 1913, p. 393; G. Ceci 1924, p. 582; G. Previtali 1972, p. 905 nota 60; M. P. Di Dario Guida 1976, pp. 123, 125; G. Previtali 1978, pp. 114, 141-142 nota 57; L. Galante 1979, p. 269; C. Strinati in *L'immagine di San Francesco* 1982, p. 52; P. Leone de Castris in *Il Patrimonio* 1984, p. 12; Idem 1986, p. 154; A. D'Aniello in *Il Museo Diocesano* 1986, p. 106; Idem 1988, pp. 514 nota 31, 742; C. Vargas 1986, p. 135; C. Restaino 1987, p. 48 nota 30; S. Papaldo 1989-90, p. 136; P. Leone de Castris 1991, pp. 148, 171 nota 34, 332; E. Nappi 1992, p. 80; P. Leone de Castris 1994, p. 226; F. Petrelli in *Napoli Sacra* 1993-97, X, p. 636; M. Cali 2000, p. 620; E. Pindinelli, M. Cazzato 2000, p. 41; I. di Majo in B. De Dominicis 1742-45, (ed. 2003), II, p. 841; S. Falabella 2004, p. 285; L. Galante 2004, p. 71.

29. MADONNA COL BAMBINO IMPLORATA DA UN SANTO VESCOVO

Ubicazione ignota

Olio su tavola, cm. 92,5 x 73

Datazione: 1598-99 ca.

Bibliografia: *Gallerie* 1984, n.1 (Francesco Vanni); P. Leone de Castris 1988, p. 514 nota 31 (Girolamo Imperato); Idem 1991, pp. 148, 171 nota 38; F. Bologna 1991, p. 171 nota 50; G. Previtali 1985 (ma 1985), p. 19.

30. IMMACOLATA

Castellammare, palazzo vescovile

Provenienza: chiesa di San Francesco (poi oratorio di San Filippo Neri e San Luigi Gonzaga)

Iscrizioni: HIERONYMUS/ IMPARATUS PIC(TOR)/ NEAPOL (OLITANUS)/ PINXIT/ 15...

Olio su tavola, cm. 230 x 150.

Datazione: 1597-99 ca.

31. MADONNA DEL ROSARIO

Meta di Sorrento, chiesa di Santa Maria del Lauro

Olio su tavola, scomparto principale cm. 360 x 237;

misteri laterali, cm. 39 x 25;

misteri delle fasce orizzontali, cm. 50 x 39

Datazione: 1599-1600 ca.

Bibliografia: P. Leone de Castris in *Il Patrimonio* 1984, p. 12; C. Vargas 1986, p. 74; P. Leone de Castris 1986, p. 154; Idem 1988, pp. 514 nota 31, 742; Idem 1991, pp. 148, 170 nota 6, 171 note 35, 40, 332; E. Nappi 1992, p. 80; S. Falabella 2004, p. 285.

32. ASSUNZIONE DELLA VERGINE

Gaeta, chiesa di San Francesco

Olio su tela, cm. 227 x 171

Datazione: 1600 ca.

Bibliografia: L. Salerno 1956, p. 32; G. Previtali 1972, p. 906 nota 63; Idem 1978, p. 145 nota 72; V. De Martini in *San Francesco a Folloni* 1983, p. 9; *San Francesco a Folloni*, pp. 115, 126 nota 3 (Marco Pino ?); V. De Martini 1985, p. 104 (G. I.); P. Leone de Castris 1991, pp. 149, 175 nota 46; A. Zezza, in B. De Dominicis 1742-45, (ed. 2003), II, p. 524 nota 44.

33. IMMACOLATA

Napoli, Museo storico dell'Istituto Suor Orsola Benincasa

Tempera su tavola, cm. 163 x 114

Iscrizioni: sulla cornice in basso: EGO AB ETERNO ORDINATA SUM ET EX ANTIQUIS ANTE QUAM FIERET CONCETTA

Datazione: 1601-03 ca.

Bibliografia: F. M. Maggio 1669, p. 136 (anonimo); A. Aprile 1996, pp. 386-389 (Girolamo Imperato, comunicazione di F. Bologna); S. Causa 2004, pp. 58-59; F. Sellitto in *Museo storico* 2004, pp. 141-142.

34. NATIVITÀ

Napoli, chiesa del Gesù Nuovo

Olio su tela, cm. 356 x 245

Datazione: 1601-03

Bibliografia: C. Celano 1692, II, p. 878; D. A. Parrino 1700, p. 182; B. De Dominicis 1742-45, p. 848; O. Giannone 1771-73, p. 80; L. D'Afflitto 1834, pp. 181-182; G. De Simone 1845, p. 157; E. Pistolesi 1845, p. 267; V. Corsi 1845-50, II, p. 207; A. De Lauzieres, R. D'Ambra, 1855-57, I, p. 196; G. B. Chiarini 1856-60, II, p. 984; G. A. Galante 1872, p. 77; T. Dalbono 1876, p. 15; W. Rolfs 1910, p. 210; G. D'Addosio 1919, pp. 393-394; G. Ceci 1924, p. 582; A. Venturi 1932, pp. 742 nota 1, 743 nota 2; R. U. Montini 1956, pp. 81-82; F. Strazzullo 1967, p. 30; M. Rotili 1972, p. 145; G. Previtali 1972, pp. 879, 905 nota 59; *Dizionario Enciclopedico* 1974, p. 261; M. P. Di Dario Guida 1976, p. 126; G. Previtali 1978, pp. 114, 142 nota 57, 144 nota 66; F. Abbate 1979, p. 357; P. Leone de Castris 1984, p. 24 nota 42; Idem in *Il Patrimonio* 1984, p. 12; E. Nappi 1984, pp. 326, 336; P. Leone de Castris 1986, p. 154; C. Restaino 1987, p. 49 nota 46; P. Leone de Castris 1988, pp. 514 nota 31, 742; S. Papaldo 1989-90, p. 136; P. Leone de Castris 1991, pp. 11, 149, 171 nota 42, 332; S. Causa 1991, p. 75; E. Nappi 1992, p. 80; A. Schiattarella in *Napoli Sacra* 1993, IV, p. 227; P. Leone de Castris 1994, p. 226; C. Restaino

1996, pp. 37, 51-52, nota 25; A. Schiattarella, F. Iappelli 1997, pp. 100-102; E. Pindinelli, M. Cazzato 2000, p. 61; F. Abbate 2001, fig. 109; S. Falabella 2004, p. 285; I. di Majo in B. De Dominicis 1742-45, (ed. 2003), II, pp. 842, 848 nota 15; L. Galante 2004, pp. 44, 97; A. M. A. Marino 2005, p. 156.

35. NATIVITÀ

Ubicazione sconosciuta

Olio su tela, cm. 129,5 x 99,1

Datazione: 1603-05 ca.

Bibliografia: P. Leone de Castris 1991, p. 171 nota 42; E. Pindinelli, M. Cazzato 2000, p. 61; *Old master paintings* 2001, p. 32; I. di Majo in B. De Dominicis 1742-45, (ed. 2003), II, p. 849 nota 15.

36. MADONNA DI COSTANTINOPOLI CON I SANTI MARCO E FELICE DI NOLA

Giugliano, chiesa di San Marco

Olio su tavola, 300 x 200 ca.

Datazione: 1602-03 ca.

Bibliografia: A. Basile 1800 (ignoto);
G. della Volpe 2003-2004 (Girolamo Imperato ?).

37. SALVATORE

Napoli, chiesa di Santa Maria la Nova

Olio su tavola, cm. 150 x 90

Datazione: 1602-03 ca.

Bibliografia: B. De Dominicis 1742-45, II, p. 847; O. Giannone 1771-73, p. 80; G. Sigismondo 1788-89, II, p. 226; L. D'Afflitto 1834, I, p. 199; L. Catalani 1853, p. 127; G. A. Galante 1872, p. 82; T. Dalbono 1876, p. 61 (Francesco Imperato); G. Ceci 1924, p. 582 (G. I.); G. Rocco 1927, p. 210; G. Molinaro 1932, p. 10; A. Venturi 1932, p. 743 nota 2; R. Causa 1960, p. 103 (F. I.); G. Previtali 1972, p. 905 nota 60 (G. I.); Idem 1978, p. 143 nota 57; M. P. Di Dario Guida 1976, p. 126; P. Leone de Castris in *Il Patrimonio* 1984, p. 12; Idem 1986, p. 154; Idem 1988, pp. 498, 742; Idem 1991, pp. 149, 175 nota 47; Idem 1994, p. 226; N. Barbone Pugliese 1987, p. 61; C.

Vargas 1988, pp. 142, 147, nota 28, 150 nota 40; D. Campanelli in *Napoli Sacra* 1993-97, IV, p. 252; I. di Majo in B. De Dominicis 1742-45, II, pp. 842, 848 nota 12; Falabella 2004, p. 285.

38. SOFFITTO

Napoli, chiesa di Santa Maria la Nova

A) ASSUNZIONE DI MARIA

Olio su tela, cm. 500 x 375

Iscrizioni: IMPARATUS F. 1603

Datazione: 1603

Bibliografia: G. C. Capaccio 1634, p. 885; C. Tutini 1660-66 ca., p. 127 (Francesco Imperato); P. Sarnelli 1685, p. 258 (Girolamo Imperato); Celano 1692, II, p. 1226; D. A. Parrino 1700, p. 159; G. B. Pacichelli 1702-03, I, p. 51; B. De Dominicis 1742-45, pp. 847, 885; P. Troyli 1751, IV, p. 446; O. Giannone 1771-73, p. 79; G. Sigismondo 1788-89, II, p. 219; G. M. Galanti 1792, p. 199; D. Romanelli 1815, p. 151; F. Marzullo 1823, p. 219; L. D'Afflitto 1834, I, p. 203; S. D'Aloe in *Napoli e i luoghi celebri* 1845, I, p. 33 (F. I.); E. Pistolesi 1845, p. 263; V. Corsi 1845-50, II, p. 160; L. Catalani 1845-53, II, p. 117; A. De Lauzieres, R. D'Ambra, 1855-57, p. 156; G. B. Chiarini 1856-60, II, p. 1274; G. A. Galante 1872, p. 81; T. Dalbono 1876, p. 56; W. Rolfs 1910, p. 210 (G. I.); G. Molinaro 1932, p. 4 (F. I.); G. Ceci 1924, p. 582 (G. I.); G. Rocco 1927, p. 80 (F. I.); A. Venturi 1932, pp. 741-742 (G. I.); S. Ortolani 1938, p. 13; F. Strazzullo 1962, p. 25 (F. I.); G. Previtali 1972, pp. 879, 904 note 49, 55 (G. I.); M. Rotili 1972, p. 146; *Dizionario Enciclopedico* 1974, p. 261; M. P. Di Dario Guida 1976, p. 126; G. Previtali 1978, pp. 114, 142, 144 nota 64; D. Capone 1978, pp. 25, 27-28; P. Leone de Castris 1984 in *Il Patrimonio*, p. 12; Idem 1986, p. 154; C. Restaino 1987, p. 49 note 36, 46; P. Leone de Castris 1988, pp. 498, 742; Idem 1991, pp. 10, 17, 18 nota 18, 149, 171-172 nota 46, 333; S. Causa 1991, p. 162 nota 14; P. Leone de Castris 1994, p. 226; D. Campanelli in *Napoli Sacra* 1993-97, IV, p. 245; S. Causa 1995, p. 162 nota 14; C. Restaino 1996, p. 33; S. Causa 2000, pp. 14, 127 nota 56; I. di Majo 2002, p. 93; Eadem in B. De Dominicis 1742-45, (ed. 2003), II, pp. 842, 843 nota 1, 852 nota 22; S. Falabella 2004, p. 285.

B) ANNUNCIAZIONE

Olio su tavola, cm. 310 x 160 ca.

Bibliografia: G. A. Galante 1872, pp. 81-82 (Belisario Corenzio); G. Rocco 1927, p. 81; A. Venturi 1932, p. 742 (Girolamo Imperato); G. Previtali 1972, p. 904 nota 52; Idem 1978, p. 143 nota 61; D. Capone 1978, p. 29 (B. C.); M. Novelli Radice 1982-83, p. 161 (Giovan Bernardino

Azzolino); P. Leone de Castris in *Il Patrimonio* 1984, p. 14 (G. I.); Idem 1991, pp. 149, 171 nota 46; D. Campanelli in *Napoli Sacra* 1993-97, IV, p. 245; I. di Majo in B. De Dominicis 1742-45, (ed. 2003), II, p. 852 nota 20.

C) AMON

Olio su tavola, cm. 180 x 100

Iscrizioni: AMON

Bibliografia: B. De Dominicis 1742-45, p. 852; G. A. Galante 1872, pp. 81-82 (Luigi Rodriguez); D. Capone 1978, pp. 31-33, 81; P. Leone de Castris 1991, p. 175 nota 46 (Girolamo Imperato); I. di Majo in B. De Dominicis 1742-45, (ed. 2003), II, p. 582 nota 20.

39. IMMACOLATA

Seminara (RC), chiesa della Madonna dei Poveri

Olio su tela, cm. 170 x 80

Datazione: 1604-05

Bibliografia: R. M. Cagliostro in *Sacre Visioni* 1999, pp. 86-87 (Girolamo Imperato?).

40. TRINITÀ E FRAMMENTI DI UNA MADONNA, ANGELO CHE SUONA IL LIUTO ED ETERNO PADRE

Montecassino, Abbazia

Olio su tela, cm. 173 x 140

Datazione: 1604-05 ca.

Bibliografia: P. Leone de Castris in *Il Patrimonio* 1984, p. 14; 1988, p. 498, 742; Idem, 1991, pp. 148, 171 nota 40.

41. NATIVITÀ

Piedimonte Matese, chiesa dell'Annunziata

Olio su tela, cm. 290 x 180 ca.

Iscrizioni: Nativitate D(omi)ni/ hoc opus illustravit/ Nicolaus de Gratia a(n)no salutis MDCV

Datazione: 1605

Bibliografia: R. Marrocco 1926, pp. 290-291 (Francesco Curia); G. Previtali 1972, p. 905 nota 59 (Girolamo Imparato); Idem 1978, p. 144 nota 66; D. Marrocco 1980, pp. 249-252, 103 (F. C.?).; P. Leone de Castris 1984, p. 24 nota 42 (G. I.); Idem in *Il Patrimonio* 1984, pp. 12-14; Idem 1986, p. 154; Idem 1988, pp. 514, 742 nota 31; Idem 1991, pp. 11, 149, 171 nota 42; Idem 1994, p. 226; G. Buonomo 2000, p. 64; E. Pindinelli, M. Cazzato 2000, p. 61; I. di Majo in B. De Dominicis 1742-45, (ed. 2003), II, p. 848 nota 15; L. Galante 2004, p. 97.

42. ALLEGORIA DEL BATTESIMO

Sant'Elia a Painisi, chiesa di Sant'Elia (attualmente in deposito nel Castello di Gambatesa)

Olio su tela, cm. 360 x 240

Datazione: 1603-06

Bibliografia: G. A. Tria 1754, p. 533 (anonimo); G. Masciotta 1915, II, p. 341; E. Di Iorio 1976, p. 247; L. Mortari 1984, p. 111; Basile 1986, p. 193; P. Leone de Castris 1988, pp. 498, 742 (Girolamo Imparato); S. Papaldo 1989-90, pp. 131-138; G. Previtali 1991, p. 19 nota 7; S. Causa 1991, p. 75; P. Leone de Castris 1991, pp. 149, 171 nota 44; Idem 1994, p. 226; A. da Ripabottoni 1997, p. 48; E. Testa 2000, p. 175; S. Falabella 2004, p. 285; A. M. A. Marino 2005, pp. 155-156.

43. IMMACOLATA

Nicotera, Museo Diocesano

Provenienza: Vibo Valentia chiesa di San Raffaele

Olio su tavola, cm. 200 x 140

Iscrizioni: Imparatus f. 1606

Datazione: 1605-06

Bibliografia: J. Bisogni de Gatti 1710, p. ("Imperati de Flandria"); G. B. Marzano 1913, p. 215 (Francesco Imparato); G. Ceci 1924, p. 582 (G. I.); A. Frangipane 1925, p. 2; P. Tarallo 1926, pp. 279-280 (F. I.); A. Venturi 1932, p. 742 nota 2 (G. I.); A. Frangipane 1933, p. 118; G. Previtali 1972, p. 905 nota 60; M. Rotili 1972, p. 157 nota 74; *Dizionario Enciclopedico* 1974, p. 261; M. P. Di Dario Guida 1976, pp. 123-126; G. Previtali 1976, pp. 60-61, 62 nota 8; Idem 1978, p. 142 nota 57; F. Sardella 1978, pp. 48-49; P. Leone de Castris in *Il Patrimonio* 1984, pp. 12, 14; Idem 1986, p. 154; C. Restaino 1987, p. 38; P. Leone de Castris 1988, pp. 498, 742; I. Maietta in *Recuperi* 1990, p. 68; P. Leone de Castris 1991, pp. 149, 175 nota 48, 333; Idem 1994, p. 226; S. Falabella 2004, pp. 285-286; N. Pagano 2004, p. 64.

44. IMMACOLATA

Ubicazione sconosciuta

Rame

Datazione: 1606 ca.

Bibliografia: P. Leone de Castris 1991, p. 175 nota 48.

45. PIETÀ

Gallipoli, chiesa del Carmine

Olio su tela, cm. 270 x 170

Datazione: 1605-06 ca.

Bibliografia: L. Riccio 1808, p. 72 (Jusepe de Ribera); L. Franza 1836, p. 74 (Giovan Domenico Catalano); B. Ravenna 1836, pp. 394 (discepolo di G. D. C.); V. Pugliese 1984, pp. 210-213, 532 nota 55 (Girolamo Imperato); P. Leone de Castris 1988, p. 508; Idem 1991, pp. 149, 171 nota 45; E. Pindinelli, M. Cazzato 2000, pp. 26-27; S. Falabella 2004, p. 286; L. Galante 2004, pp. 44, 144.

46. SAN GIROLAMO

Lecce, chiesa del Gesù

Olio su tela, cm. 300 x 195

Datazione: 1606-07 ca.

Bibliografia: G. C. Infantino 1634, pp. 170-171; M. D'Elia 1964, p. 139; M. S. Calò 1969, p. 129 nota 130; L. Galante 1979, pp. 252-253; M. Paone 1981, II, pp. 28-29; M. D'Elia 1982, p. 172; M. Pasculli Ferrara 1983, p. 230; V. Pugliese 1983, p. 126; Idem 1984, pp. 208-210; F. Iappelli 1985, pp. 118-119; C. Restaino 1987, pp. 39, 49 nota 46; P. Leone de Castris 1991, p. 171 nota 40 (Girolamo Imperato?); G. Previtali 1991, p. 18 nota 7; S. Causa 1995, p. 157; E. Pindinelli, M. Cazzato 2000, p. 31; A. Cassiano in *Baroque* 2003, p. 388; S. Falabella 2004, p. 286; L. Galante 2004, pp. 44-46, 104; A. Lippo 2005, p. 136.

47. CIRCONCISIONE

Napoli, Museo di Capodimonte

Provenienza: Collezione del Banco di Napoli

Olio su tela, cm. 230 x 150

Datazione: 1606-07 ca.

Bibliografia: B. Molajoli 1953, pp. 25, 44 (Belisario Corenzio); M. Rotili 1972, p. 146 (Girolamo Imperato); P. Leone de Castris in *Il Patrimonio* 1984, pp. 12-14; Idem 1986, p. 154; Idem 1988, pp. 498, 742; Idem 1991, pp. 70, 149, 175 nota 48, 333; F. Ferrante 1988, p. 135; *La collezione* 1998, p. 10; P. Giusti in *Museo* 2002, p. 297; T. Scarpa in *La collezione* 2004, pp. 96-97; S. Falabella 2004, p. 285; L. Galante 2004, pp. 94-95.

48. TRINITAS TERRESTRIS

Copenaghen, Musei Statali, Gabinetto Disegni e Stampe

Penna e inchiostro su carta, mm. 359 x 246

Datazione: 1604 ca.

Bibliografia: S. Causa 1991, pp. 75-76; S. Falabella 2004, p. 286; A. M. A. Marino 2005 p. 154.

49. TRINITAS TERRESTRIS

Napoli, chiesa di San Giuseppe dei Ruffi

Olio su tela, cm. 390 x 250

Datazione: 1604-06 ca.

Bibliografia: C. Celano 1692, I, p. 240 (Cristoforo Roncalli, detto Pomarancio); D. A. Parrino 1700, p. 369; G. Sigismondo 1788-89, I, p. 136; L. D'Afflitto 1834, I, p. 34; G. B. Chiarini 1856-60, I, pp. 581-582; G. A. Galante 1872, p. 47; P. Leone de Castris 1991, pp. 149, 175 nota 47 (Girolamo Imperato); S. Causa 1991, pp. 75-76; R. Ruotolo in *Napoli Sacra* 1993-97, II, p. 128 (C. R.); I. di Majo, in B. De Dominicis 1742-45 (ed. 2003), II, p. 849 nota 16 (G. I.); S. Falabella 2004, p. 286; A. M. A. Marino 2005, pp. 154-156.

50. VISIONE DI SANT'IGNAZIO A LA STORTA

Napoli, chiesa del Gesù Nuovo

Olio su tela, cm. 385 x 260

Iscrizioni: EGO VOBIS ROMAE PROPITIUS ERO

Datazione: 1605-06 ca.

Bibliografia: C. De Lellis 1654, cit., p. 148; Idem 1666-88 ca., II, c. 241; G. B. Pacichelli 1685, I, p. 54; P. Sarnelli 1685, p. 164; C. Celano 1692, II, p. 878; D. A. Parrino 1700, p. 182; B. De Dominicis 1742-45, II, p. 848; P. Troyli 1751, IV, p. 446; O. Giannone 1771-73, p. 80; D. Romanelli 1815, p. 84; F. Marzullo 1823, p. 143; L. D'Afflitto 1834, p. 181; C. Minieri Riccio 1844, p. 166; S. D'Aloe in *Napoli e i luoghi celebri* 1845, p. 409; E. Pistolesi 1845, p. 267; V. Corsi 1845-50, II, p. 207; L. Catalani 1845-53, II, p. 77; S. D'Aloe 1847, p. 69; A. De Lauzieres, R. D'Ambra 1855-57, I, p. 154; G. B. Chiarini 1856-60, II, p. 984; G. A. Galante 1872, p. 77; T. Dalbono 1876, p. 14; W. Rolfs 1910, p. 210; G. Ceci 1924, p. 582; A. Venturi 1932, pp. 742 nota 1, 743 nota 2; B. Molajoli 1948, p. 134; R. U. Montini 1956, pp. 70-73; G. Previtali 1972, p. 905 nota 60; M. Rotili 1972, p. 145; *Dizionario Enciclopedico* 1974, p. 261; M. Errichetti 1974, p. 48 nota 43; M. P. Di Dario Guida 1976, pp. 123, 125-126; G. Previtali 1978, pp. 142 nota 57, 144 nota 69; E. Mâle 1984, p. 146; E. Nappi 1984, pp. 324, 540; P. Leone de Castris in *Il Patrimonio* 1984, p. 12; Idem 1986, p. 154 nota 31; Idem 1988, pp. 514, 742; S. Papaldo 1989-90, p. 136; P. Leone de Castris 1991, pp. 11, 149, 171 nota 42, 332; Idem 1994, p. 226; F. Iappelli 1993, pp. 102-103; A. Schiattarella in *Napoli Sacra* 1993-97, IV, p. 226; C. Restaino 1996, p. 50 nota 21; A. Schiattarella, F. Iappelli 1997, pp. 71-73; F. Iappelli 1998, pp. 21-23; I. di Majo in B. De Dominicis 1742-45, (ed. 2003), II, p. 841; S. Falabella 2004, p. 285.

51. SACRA FAMIGLIA

Napoli, chiesa di Santa Maria la Nova

Olio su tavola, cm. 181 x 127

Iscrizioni: *Imparatus f.*

Datazione: 1606-07 ca.

Bibliografia: C. De Lellis 1666-88 ca., IV, c. 28r (Francesco Curia); B. De Dominicis 1742-45, II, p. 848 (Girolamo *Imparato*); O. Giannone 1771-73, p. 80; G. Sigismondo 1788-89, II, p. 226; L. D'Afflitto 1834, I, p. 199; L. Catalani 1853, II, p. 126; G. B. Chiarini 1856-60, II, p. 1281; G. A. Galante 1872, p. 82; T. Dalbono 1876, p. 61 (Francesco *Imparato*); G. Ceci 1924, p. 582 (G. I.); G. Rocco 1927, pp. 206-207; G. Molinaro 1932, p. 10; A. Venturi 1932, p. 743 nota 2; R. Causa 1960, p. 103 (F. I.); F. Strazzullo 1962, p. 25; G. Previtali 1972, p. 905 nota 60 (G. I.); M. P. Di Dario Guida 1976, p. 126; G. Previtali 1978, p. 143 nota 57; P. Leone de Castris in *Il Patrimonio* 1984, p. 12; Idem 1986, p. 154; Idem 1988, pp. 498, 742; C. Vargas 1988, pp. 140, 147 nota 28, 150 nota 47; P. Leone de Castris 1991, pp. 149, 175 nota 47; D. Campanelli in *Napoli Sacra* 1993-97, IV, p. 252; P. Leone de Castris 1994, p. 226; I. di Majo in B. De Dominicis 1742-45, (ed. 2003), II, pp. 842, 848 nota 12; S. Falabella 2004, p. 285.

52. MADONNA COL BAMBINO FRA I SANTI FILIPPO E GIACOMO

Napoli, chiesa di santa Maria la Nova

Olio su tela, cm. 150 x 90

Iscrizioni: Imperatus ar. f. 1607

Datazione: 1607

Bibliografia: B. De Dominicis 1742-45, II, pp. 847-848 (Girolamo Imperato); O. Giannone 1771-73, p. 80; G. Sigismondo 1788-89, II, p. 226; L. D'Afflitto 1834, I, p. 199; L. Catalani 1845-53, II, p. 126; G. A. Galante 1872, p. 82; T. Dalbono 1876, p. 61 (Francesco Imperato); G. D'Addosio 1915, p. 596; G. Ceci 1924, p. 582 (G. I.); G. Rocco 1927, p. 209; G. Molinaro 1932, p. 10; A. Venturi 1932, p. 743 nota 2; R. Causa 1960, p. 102 (F. I.); F. Strazzullo 1962, p. 25; Idem 1967, pp. 30, 32, 37 nota 35; G. Previtali 1972, p. 905 nota 60 (G. I.); Idem 1978, pp. 142-143 nota 57; M. P. Di Dario Guida 1976, p. 126; P. Leone de Castris in *Il Patrimonio* 1984, p. 12; Idem 1986, p. 154; N. Barbone Pugliese 1987, p. 61; P. Leone de Castris 1988, pp. 498, 742; C. Vargas 1988, p. 150 nota 40; I. Maietta in *Recuperi* 1990, p. 68; P. Leone de Castris 1991, pp. 149, 175 nota 47, 333; D. Campanelli in *Napoli Sacra* 1993-97, IV, p. 252; P. Leone de Castris 1994, p. 226; I. di Majo in B. De Dominicis 1742-45, (ed. 2003), II, pp. 842, 848 nota 12; S. Falabella 2004, p. 285.

53. MARTIRIO DI SAN PIETRO DA VERONA

Napoli, chiesa di San Pietro Martire

Olio su tavola, cm. 400 x 200 ca.

Iscrizioni: CREDO

Datazione: 1607

Bibliografia: C. De Lellis 1666-88 ca., III, cc. 300r, 301v (Fabrizio Santafede); C. Celano 1692, II, p. 1263; D. A. Parrino 1700, p. 143; B. De Dominicis 1742-45, II, pp. 710-711, 967 (Francesco Imperato); O. Giannone 1771-73, pp. 54-55; G. Sigismondo 1788-89, II, p. 199 (F. S.); G. M. Galanti 1792, p. 203; D. Romanelli 1815, p. 157; F. Marzullo 1823, p. 222; L. D'Afflitto 1834, II, p. 18 (F. I.); C. Minieri Riccio 1844, p. 166; E. Pistolesi 1845, p. 294; S. D'Aloe in *Napoli e i luoghi celebri* 1845, I, p. 347; V. Corsi 1845-50, II, p. 258; L. Catalani 1845-53, II, p. 164 (F. I. o F. S. ?); G. B. Chiarini 1856-60, II, p. 1373 (F. I.); G. A. Galante 1872, p. 196 (Imperato); T. Dalbono 1876, p. 250 (F. I.); G. Cosenza 1899-1900, IX, p. 59 (F. S.); G. D'Addosio 1919, p. 394 (Girolamo Imperato); G. Ceci 1924, p. 581 (F. I.); F. Strazzullo 1962, pp. 33-34 (F. S.); G.

Previtali 1972, pp. 878, 879, 904 note 49, 57 (G. I.); M. Rotili 1972, p. 145; *Dizionario enciclopedico* 1974, p. 261; M. P. Di Dario Guida 1976, p. 126; G. Previtali 1978, pp. 112, 114, 143 nota 57; L. Galante 1979, p. 253; P. Leone de Castris in *Il Patrimonio* 1984, pp. 12-14; V. Pugliese 1984, p. 208; P. Leone de Castris 1986, p. 154; C. Vargas 1986, pp. 74-76; C. Restaino 1987, pp. 39, 49 nota 46; P. Leone de Castris 1988, pp. 498, 742; C. Vargas 1988, p. 147 nota 28; P. Leone de Castris 1991, pp. 149, 175 nota 48, 333; E. Nappi 1992, p. 80; P. Leone de Castris 1994, p. 226; F. Capobianco in *Napoli Sacra* 1993-97, IX, p. 566; R. Naldi 1997, p. 159 nota 18; S. Causa 2000, pp. 124 nota 8, 127 nota 56, 361; A. Bisceglia in B. De Dominicis 1742-45, (ed. 2003), II, pp. 710-711 nota 39; I. di Majo in B. De Dominicis 1742-45, (ed. 2003), II, p. 842; S. Falabella 2004, p. 286; T. Scarpa in *La collezione* 2004, p. 96.

REPERTORIO DEI DIPINTI PERDUTI E NON RINTRACCIATI*

1. "STORIE E FAVOLE DIPINTE" (B. DE DOMINICI)

Napoli, casa dei Poderico

Affreschi

Datazione: 1573

Bibliografia: De Dominici 1742-45, p. 847; Ceci 1924, p. 582; M. Di Dario Guida 1976, p. 125; G. Previtali, 1978, p. 141 nota 57; L. de Castris 1991, p. 332; I. di Majo in B. De Dominici 1742-45, (ed. 2003), II, p. 847 nota 11; S. Falabella 2004, p. 284.

2. CONA DI SOGGETTO IMPRECISATO

Ubicazione ignota, Alfedena (Aq) (?)

Datazione: 1576

Cfr. *Regesto documentario*, doc. n. 4

3. POLITTICO DI SAN NICOLA Castelvetere val Fortore (Bn), chiesa di San Nicola

A) San Nicola e i santi Biagio e Urbano;

B) predella: Ultima Cena e due storie di San Nicola;

C) cimasa: Cristo con la Vergine e San Giovanni

Tavola

Datazione: 1577

Bibliografia: G. Filangieri 1981, VI, p. 7; W. Rolfs 1910, pp. 209, 238; G. Ceci 1924, p. 582; A. Venturi 1932, p. 741 nota 1; G. Previtali 1972, p. 904 nota 48; M. P. Di Dario Guida 1976, p. 124-125; G. Previtali 1978, p. 141 nota 57; M. P. Di Dario Guida 1986, p. 294; P. Leone de Castris 1991, pp. 141, 170 nota 6, 332; E. Nappi 1992, p. 80; F. Abbate 2001, p. 217; S. Falabella 2004, p. 284.

* La prima parte di questo repertorio, riservata alle opere citate dai documenti, segue un ordine cronologico; la seconda, dal numero 31, relativa ai dipinti menzionati dalle fonti, segue un ordine alfabetico per località.

4. CONA DI SOGGETTO IMPRECISATO

Ubicazione ignota

Datazione: 1579

Bibliografia: G. Ceci 1924, p. 582; M. P. Di Dario Guida 1976, p. 125; G. Previtali 1978, p. 141 nota 57; P. Leone de Castris 1991, p. 332.

5. MADONNA COL BAMBINO

Napoli, oratorio annesso alla chiesa di Santa Maria di Portosalvo,

Tavola

Datazione: 1580-81

Bibliografia: Bresciano 1917, p. 14; E. Nappi 1999, p. 33, 40-42.

6. MADONNA CON GLI ANGELI

Napoli, chiesa di Santa Maria Donnaromita,

tavola

Datazione: 1587-89

Bibliografia: B. De Dominicis 1742-45, II, p. 851; O. Giannone 1771-73, p. 79; A. Venturi 1932, p. 743 nota 2; M. R. Pessolano 1975, p. 68 nota 59; C. Vargas 1988, p. 160; P. Leone de Castris 1991, p. 332.

7. PIETÀ

Massalubrense, ex cattedrale di Santa Maria delle Grazie, cappella Cioffo

Datazione: 1588

Bibliografia: G. B. Pacichelli 1702-03, I, p. 112; R. Filangieri 1910, p. 406; C. Vargas 1986, pp. 77, 79 nota 60; P. Leone de Castris 1991, p. 332; S. Falabella 2004, pp. 284-285.

8. CONA DI SOGGETTO IMPRECISATO Lecce, chiesa del Gesù (forse la Natività di cui al n. 12 di questo repertorio)

Datazione: 1588

Cfr. *Regesto documentario*, doc. n. 17.

9. ASSUNZIONE DELLA VERGINE

Ubicazione ignota (Castiglione Cosentino?)

Datazione: 1588

Bibliografia: G. Ceci 1924, p. 582 (confusa con un'*Ascensione di Cristo*); G. Previtali 1978, p. 141 nota 57; P. Leone de Castris 1991, p. 332; S. Falabella 2004, p. 284.

Cfr. *Regesto documentario*, doc. n. 15.

10. Natività

Napoli, oratorio di Lucrezia Caracciolo (forse identificabile con il dipinto di analogo soggetto conservato a Minneapolis, vedi *Repertorio delle opere autografe*, n. 12)

Datazione: 1588

Bibliografia: G. Ceci 1924, p. 582; A. Venturi 1932, p. 741 nota 1; G. Previtali 1972, p. 904 nota 48; M. Di Dario Guida 1976, p. 125; G. Previtali 1978, p. 141 nota 57; P. Leone de Castris 1991, p. 332; S. Falabella 2004, p. 284.

11. PRESENTAZIONE DI MARIA AL TEMPIO

Napoli, chiesa dell'Annunziata

Datazione: 1594

Bibliografia: C. D'Engenio 1623, p. 399; C. De Lellis 1666-88 ca., III, c. 116v; C. Celano 1692, II, p. 946; D. A. Parrino 1700, p. 263; G. B. Pacichelli 1702-03, I, p. 45; B. De Dominicis 1742-45, II, pp. 850-851; G. Sigismondo 1788-89, II, p. 136; G. B. Chiarini 1856-60, II, p. 1191; G. D'Addosio 1883, p. 64; G. Ceci 1924, p. 582; A. Venturi 1932, p. 742 nota 2; G. Toscano 1983-1984, pp. 266-268; C. Restaino 1987, pp. 34-35, 48 note 18-24; P. Leone de Castris 1991, 88, 92, 148, 154, 247, 332; C. Vargas 1991, pp. 636-637; A. Bisceglia in B. De Dominicis 1742-45, (ed. 2003), II, p. 711 nota 41; S. Falabella 2004, p. 285.

12. NATIVITÀ

Ubicazione ignota (Lecce, chiesa del Gesù?)

Datazione: 1593

Bibliografia: Nappi 2003, p. 118.

13. MADONNA DEL ROSARIO

Gragnano, chiesa imprecisata

Tavola

Datazione: 1595

Cfr. *Regesto documentario*, doc. n. 34.

14. TRASFIGURAZIONE

Lauria, chiesa di San Nicola (?)

Tavola

Datazione: 1595

Cfr. *Regesto documentario*, doc. n. 36.

15. STENDARDI

Napoli

Datazione: 1595

Cfr. *Regesto documentario*, doc. n. 35

16. LAVORI IMPRECISATI

Napoli, Oratorio dell'Arciconfraternita dei Bianchi in San Giovanni Maggiore

Datazione: 1595

Cfr. *Regesto documentario*, doc. n. 33.

17. MADONNA

Ubicazione ignota

Datazione: 1595

Bibliografia: G. Ceci 1924, p. 582

Cfr. *Regesto documentario*, doc. nn. 50-51.

18. SAN GIOVANNI

Lecce, chiesa di Santa Croce

Tavola

Datazione: 1599

Bibliografia: Infantino 1633, p. 120; G. D'Addosio 1913, p. 237; G. Ceci 1924, p. 582; A. Venturi 1932, pp. 741 nota 1, 742 nota 2; M. P. Di Dario Guida 1976, pp. 125-126; G. Previtali 1978, p. 142 nota 57; V. Pugliese 1984, p. 210; P. Leone de Castris 1991, p. 332; G. Così 1992, pp. 47-48; E. Nappi 1992, p. 80.

19. CONA DI SOGGETTO IMPRECISATO

Napoli, chiesa di Santa Maria Visitapoveri

Datazione: 1599

Bibliografia: G. D'Addosio 1913, p. 237; G. Ceci 1924, p. 582; M. P. Di Dario Guida 1976, p. 125; G. Previtali 1978, p. 142 nota 57; P. Leone de Castris 1991, p. 332; E. Nappi 1992, p. 80.

20. TABERNACOLO CON FIGURE

Ubicazione ignota

Datazione: 1599

Bibliografia: Leone de Castris 1991, p. 332.

21. ANNUNCIAZIONE

Napoli, presso Giovan Battista Tosone

Datazione: 1599-1600

Bibliografia: G. D'Addosio 1919, p. 393; M. P. Di Dario Guida 1976, p. 126; G. Previtali 1978, p. 142 nota 57; P. Leone de Castris 1991, p. 332; E. Nappi 1992, p. 80.

Cfr. *Regesto documentario*, docc. nn. 64-65.

22. CONA DI SOGGETTO IMPRECISATO

Massalubrense, chiesa di Santa Maria della Sanità

Datazione: 1599

Bibliografia: G. D'Addosio 1919, p. 393; M. P. Di Dario Guida 1976, p. 125; G. Previtali 1978, p. 142 nota 57; C. Vargas 1986, p. 74; P. Leone de Castris 1991, pp. 148, 332; E. Nappi 1992, p. 80.

23. DIPINTI DI SOGGETTO IMPRECISATO

Sorrento, chiesa della Trinità

Datazione: 1600

Bibliografia: G. D'Addosio 1912, p. 600; G. Ceci 1924, p. 582; A. Venturi 1932, pp. 741 nota 1, 743 nota 2; M. P. Di Dario Guida 1976, p. 126; G. Previtali 1978, p. 142 nota 57; C. Vargas 1986, p. 74; P. Leone de Castris 1991, pp. 170 nota 6, 171 nota 40, 332; E. Nappi 1992, p. 80.

24. MADONNA DEGLI ANGELI (?)

Napoli, chiesa del Gesù Nuovo

Datazione: 1600-01

Bibliografia: G. D'Addosio 1913, p. 237; G. Previtali 1972, p. 905 nota 60; M. P. DI Dario Guida 1976, p. 126; Idem 1978, p. 142 nota 57; P. Leone de Castris 1991, pp. 149, 332; E. Nappi 1992, p. 80; C. Restaino 1996, pp. 34, 50 nota 21.

25. LAVORI NON PRECISATI

Napoli, chiesa di San Filippo Neri, cappella Spadafora

Datazione: 1601

Bibliografia: M. Borrelli 1967, p. 26; E. Nappi 1992, p. 80; A. M. A. Marino 2005, p. 155 nota 53.

26. ANNUNCIAZIONE

Napoli, chiesa di San Filippo Neri

Datazione: 1601

Cfr. *Regesto documentario*, doc. n. 72.

27. MADONNA DI COSTANTINOPOLI

Ubicazione sconosciuta

Datazione: 1602

Bibliografia: E. Nappi 1992, p. 80.

28. MADONNA DEL ROSARIO

Ubicazione ignota, Cosoleto (Rc) (?)

Datazione: 1603

Cfr. *Regesto documentario*, docc. nn. 76-78.

29. CONA DI SOGGETTO IMPRECISATO (SANTA LUCIA?)

Pisticci (Mt), chiesa parrocchiale, cappella di Francesca Santoro

Datazione: 1603

Cfr. *Regesto documentario*, doc. n. 83.

30. CIRCONCISIONE

Ragusa, chiesa dei Domenicani

Tela

Datazione: 1603-06

Bibliografia: G. D'Addosio 1919, p. 394; M. P. Di Dario Guida 1976, p. 126; G. Previtali 1978, p. 142 nota 57; G. De Vito 1982, pp. 42, 46 nota 2; P. Leone de Castris in *Il Patrimonio* 1984, pp. 12-14 (identificata col n. 46 del *Repertorio delle opere autografe*); E. Nappi 1992, p. 80.

31. DIPINTO SI SOGGETTO NON SPECIFICATO

Capua, Duomo

Bibliografia: B. De Dominici 1742-45, II, p. 853; G. Ceci 1924, p. 582; A. Venturi 1932, p. 742 nota 1.

32. DIPINTO DI SOGGETTO NON PRECISATO

Capua, chiesa non specificata

Bibliografia: B. De Dominici 1742-45, II, p. 853.

33. LAVORI NON SPECIFICATI PER UNA CAPPELLA

Cosenza, chiesa di San Domenico, cappella di Santa Maria della febbre (?)

Bibliografia: B. De Dominici 1742-45, p. 849; G. Ceci 1924, p. 582; A. Frangipane 1925, p. 2; A. Venturi 1932, p. 742 nota 2; M. P. Di Dario Guida 1976, p. 124.

34. MADONNA DEL ROSARIO

Gaeta, chiesa di San Domenico

Bibliografia: B. De Dominici 1742-45, II, p. 853; G. Ceci 1924, p. 582; A. Venturi 1932, p. 742 nota 2.

35. IMMACOLATA

Napoli, chiesa della Concezione degli Spagnoli

Bibliografia: B. De Dominici 1742-45, II, pp. 846-847 (Girolamo Imperato); Giannone 1771-73, p. 79 (Giovanni Filippo Criscuolo); C. Minieri Riccio 1844, p. 166 (G. I.); A. Venturi 1932, p. 743 nota 2.

36. MADONNA COL BAMBINO CON I SANTI DOMENICO E MARIA MADDALENA

Napoli, chiesa di San Diego all'Ospedaletto

Bibliografia: B. De Dominici 1742-45, II, p. 852; O. Giannone 1771-73, p. 79; L. D'Afflitto 1834, II, p. 5; A. Venturi 1932, p. 743 nota 2.

37. MADONNA COL BAMBINO E SANTI

Napoli, chiesa di San Gregorio Armeno

Bibliografia: B. De Dominici 1742-45, II, p. 852; O. Giannone 1771-73, p. 79; A. Venturi 1932, p. 743 nota 2.

38. MARTIRIO DI SANT'ANDREA

Napoli, chiesa di Santa Maria la Nova

Bibliografia: M. Stanzione 1650, c. 6v (Francesco Imperato); B. De Dominici 1742-45, pp. 710-711; O. Giannone 1771-73, pp. 54-55; C. Minieri Riccio 1844, p. 166; G. Ceci 1924, p. 581; G. Rocco 1927, p. 350 (Sivestro Buono); A. Bisceglia in B. De Dominici 1942-45, ed. 2003, p. 710 nota 37.

39. DIPINTO DI SOGGETTO NON PRECISATO

Napoli, chiesa di Santa Maria Regina Coeli

Bibliografia: B. De Dominici 1742-45, II, p. 709 (Francesco Imperato); G. Ceci 1924, p. 581.

40. DIPINTO DI SOGGETTO NON SPECIFICATO

Napoli, chiesa di San Pietro ad Aram

Bibliografia: B. De Dominicis 1742-45, II, p. 711 (Francesco Imparato); O. Giannone 1771-73, p. 55; C. Minieri Riccio 1844, p. 166; G. Ceci 1924, p. 581; A. Venturi 1932, p. 743 nota 2.

41. MADONNA DEL ROSARIO

Napoli, chiesa di San Tommaso d'Aquino

Bibliografia: C. Celano 1692, III, p. 1404 (Giovan Bernardino Azzolino); B. De Dominicis 1742-45, II, p. 851 (Girolamo Imparato); G. Sigismondo 1788-89, II, p. 267 (G. B. A.); L. D'Afflitto 1834, II, p. 51 (G. I); C. Minieri Riccio 1844, p. 166; G. Ceci 1924, p. 582; A. Venturi 1932, p. 743 nota 2.

42. SANTA LUCIA

Napoli, già collezione di Carlo de Cardenas

Bibliografia: A. Delfino in G. Labrot 1992, p. 208.

43. MADDALENA

Napoli, già collezione di Ettore Capecelatro

Bibliografia: A. Delfino in G. Labrot 1992, p. 114.

44. ANNUNCIAZIONE

Napoli, già collezione del cav. Giuseppe Razzi

Bibliografia: Esposizione 1876, pp. 119-120; T. Dalbono 1876, p. 26; W. Rolfs 1910, p. 210.

45. DIPINTO DI SOGGETTO NON SPECIFICATO

Napoli, già collezione del Principe di Tarsia

Bibliografia: Celano 1692, III, p. 1616.

46. COMPIANTO

Sessa Aurunca, convento di San Giovanni

Bibliografia: P. Leone de Castris 1988, p. 498 (Imparato giovane?); Idem 1991, pp. 142, 170 nota 18.

47. CROCIFISSIONE

Ubicazione ignota

Bibliografia: Leone de Castris 1991, p. 170 nota 21 (Imparato giovane ?).

48. SAN GEROLAMO

Ubicazione sconosciuta (forse identificabile col n. 15 del *Repertorio delle opere autografe*)

Provenienza: Napoli, collezione del Duca di San Martino

Bibliografia: *National Exhibition* 1868; G. Previtali 1972, p. 905 nota 60; Idem 1978, p. 144 nota 68; P. Leone de Castris 1991, p. 170 nota 19.

REPERTORIO DELLE OPERE ESPUNTE, DI BOTTEGA E DANNEGGIATE DAI RIFACIMENTI*

1. IMMACOLATA

Afragola, Oratorio della confraternita dell'Immacolata Concezione

Olio su tavola, cm. 195 x 145

Datazione: 1610-20 ca.

Bibliografia: G. Puzio 1853, p. XXXI; C. Pasinetti 2003, p. 43.

2. MADONNA COL BAMBINO E SAN FRANCESCO D'ASSISI

Aversa, già Biblioteca comunale G. Parente, trafugato nel 1995

Provenienza: Aversa, chiesa di San Domenico

Olio su tavola, cm. 129 x 91

Datazione: 1600 ca.

Bibliografia: G. Parente 1857-58, II, p. 211 ("scolare del Barocci"); P. Giannattasio 2001, pp. 66, 73 nota 41 (Girolamo Imperato); G. Della Volpe 2003-2004, pp. 173-174.

3. NATIVITÀ

Aversa, già Biblioteca comunale A. Parente, trafugato

Provenienza: Aversa, ex convento dello Spirito Santo

Olio su tavola, cm. 91 x 82

Datazione: 1590-1600 ca.

Bibliografia: P. Giannattasio 2001, p. 69 nota 4 (anonimo); G. Della Volpe 2003-2004, pp. 171-172 (Girolamo Imperato?).

4. MADONNA COL BAMBINO E TRE SANTI

* La successione delle opere segue un ordine alfabetico per località. La voce "attribuzione" compare solo nei casi in cui lo scrivente propone l'ascrizione ad un altro autore.

Calvi, Cattedrale di San Casto

Olio su tavola

Datazione: 1595 ca.

Bibliografia: P. Leone de Castris in *Il Patrimonio* 1984, p. 12; Idem 1984, pp. 16, 23 nota 21; Idem 1986, p. 154; Idem 1988, pp. 514 nota 31, 742; Idem 1991, pp. 148, 171 nota 33; Idem 1994, p. 226; I. di Majo in B. De Dominicis 1742-45, II, p. 841.

5. IMMACOLATA CONCEZIONE CON I SANTI ANTONIO DA PADOVA, BONAVENTURA, FRANCESCO D'ASSISI E FRANCESCO DI PAOLA

Castiglione Cosentino, chiesa del convento dei Cappuccini

Olio su tela, cm. 650 x 450

Datazione: 1610-20 ca.

Bibliografia: Castiglione 1998, p. 45 (anonimo); I. di Majo in B. De Dominicis 1742-45, (ed. 2003), II, p. 849 nota 16 (Girolamo Imparato, ridipinto).

6. TRINITÀ TERRESTRE

Cosenza, chiesa di San Gaetano

Olio su tela, cm. 250 x 128

Datazione: XVII secolo

Bibliografia: I. di Majo in B. De Dominicis 1742-45, (ed. 2003), II, p. 849 nota 16 (Girolamo Imparato, bottega).

7. PRESENTAZIONE DI GESÙ AL TEMPIO

Gaeta, chiesa di San Francesco

Olio su tela, cm. 230 x 200

Datazione: inizio XVII secolo

Bibliografia: G. Previtali 1972, p. 906 nota 63 (Girolamo Imparato?); Idem 1978 p. 175 nota 72.

8. MADONNA COL BAMBINO E I SANTI AGOSTINO, CATERINA D'ALESSANDRIA, NICOLA E GERTRUDE

Lecce, chiesa di Sant'Angelo

Olio su tela, cm. 320 x 240

Datazione: XVII secolo

Bibliografia: Pugliese 1984, p. 210 (Imparato, ridipinto); G. Previtali 1991, p. 18 nota 7.

9. ASSUNZIONE DELLA VERGINE

Napoli, chiesa dell'Annunziata, soffitto

Datazione: 1594 ca.

Bibliografia: B. De Dominicis 1742-45, p. 850 (Girolamo Imperato); G. Toscano 1983-84, pp. 266-268 (Wenzel Cobergher); ad integrazione vedi bibliografia del n. 11 del *Repertorio dei dipinti perduti e non rintracciati*.

10. DEPOSIZIONE

Napoli, Casa teatina di San Paolo Maggiore

Olio su tela, cm. 126 x 88

Datazione: fine XVI secolo

Bibliografia: Leone de Castris 1991, p. 170 nota 21 (Imparato giovane?).

11. MADONNA DELLE GRAZIE FRA SAN SEBASTIANO E UN SANTO VESCOVO

Napoli, Castel Nuovo, cappella delle anime purganti

Olio su tela, cm. 130 x 160 ca.

Datazione: XVII secolo

Bibliografia: G. A. Galante 1872, ed. 1985, p. 227 nota 124.

12. ASSUNZIONE DELLA VERGINE

Napoli, Congrega dell'Assunta ai Gerolamini

Olio su tela, cm. 290 x 190

Datazione: 1594-95 ca.

Bibliografia: L. Catalani 1845, I, p. 80 (scuola del Santafede); G. A. Galante 1872, p. 118; P. Leone de Castris in *Il Patrimonio* 1984, p. 12 (Girolamo Imparato); Idem 1986, p. 154; Idem 1988, pp. 498, 741; Idem 1991; Idem 1994, p. 226; O. Melasecchi 1996, pp. 400, 406 note 44-45; A. M. A. Marino 2005, p. 155.

13. TRINITÀ CON LA VERGINE E I SANTI NICOLA, FRANCESCO D'ASSISI E FRANCESCO DI PAOLA

Napoli, chiesa di San Domenico Soriano

Olio su tavola, cm. 276 x 196

Datazione: 1580-90 ca.

Attribuzione: Marco Mele?

Bibliografia: L. D'Afflitto 1834, II, p. 64 (Mattia Preti); L. Catalani 1845-53, II, p. 29 (Francesco Imparato); G. A. Galante 1872, p. 222; T. Dalbono 1876 (anonimo); F. Strazzullo 1962, p. 12 (Girolamo Imparato); G. Previtali 1978, p. 144 nota 68.

14. VISITAZIONE, PRESENTAZIONE AL TEMPIO, ASCENSIONE, APPARIZIONE DI GESÙ ALLA VERGINE

Napoli, Duomo, soffitto

Datazione: 1620-22 ca.

Bibliografia: C. Celano 1692, I, p. 196 (Girolamo Imparato= genericamente autore di riquadri del soffitto della crociera); D. A. Parrino 1700, p. 384; G. Sigismondo 1788-89, I, p. 6 (G. I.= riquadri minori della crociera); F. Marzullo 1823, p. 159; S. D'Aloe in *Napoli e i luoghi celebri* 1845, I, p. 245 (Francesco Imparato); E. Pistolesi 1845, p. 320; L. Catalani 1845-53, I, p. 12 (Imparato= Circoncisione, Visitazione e riquadri minori della crociera); S. D'Aloe 1847, p. 34 (F. I.); G. B. Chiarini 1856-60, I, p. 398 (G. I.= Ascensione e Apparizione di Cristo alla Vergine); A. De Lauzières, R. D'Ambra 1855-57, II, p. 860; G. A. Galante 1872, p. 13; T. Dalbono 1876, p. 98; W. Rolfs 1910, p. 205; G. Ceci 1924, p. 582; A. Venturi 1932, p. 743 nota 2 (G. I.= Visitazione, Presentazione al Tempio, Ascensione, Apparizione di Gesù alla Vergine); G. Previtali 1972, p. 905 nota 60; Idem 1978, p. 144 nota 68; S. Musella Guida 1982, p. 43 (G. I.? = Visitazione, Circoncisione); C. Restaino 1987, pp. 42, 51 nota 64 (Giovan Vincenzo Forli= Apparizione di Cristo alla Vergine, Ascensione); P. Leone de Castris 1991, pp. 232, 247 nota 119, 254; A. Delfino 1993, pp. 21-22 (Flaminio Allegrini= Presentazione al Tempio); H. Röttgen 2002, p. 536 (Flaminio Allegrini= Visitazione).

15. MADONNA DELLA VALLICELLA

Napoli, chiesa di San Filippo Neri

Olio su tela, cm. 200 x 160

Datazione: 1592 ca. - 93.

Bibliografia: L. Catalani 1845-53, I, p. 72 (Federico Zuccari); G. B. Chiarini 1856-60, II, p. 766; G. A. Galante 1872, p. 117; R. Middione in *Napoli Sacra* 1993-97, VIII, pp. 500-501; O. Melasecchi 1996, pp. 400-402 (Girolamo Imperato); S. Barchiesi 1995, p. 149 nota 95; A. Costamagna 1995, p. 169 nota 36; A. M. A. Marino 2005, p. 155.

16. TRINITÀ TERRESTRE

Napoli, depositi della chiesa di San Filippo Neri

Datazione: XVII secolo

Bibliografia: I. di Majo 2003, p. 849 nota 16 (Girolamo Imperato, bottega).

17. MADONNA DELLE GRAZIE FRA I SANTI FRANCESCO D'ASSISI E FRANCESCO DI PAOLA

Napoli, chiesa di San Giuseppe al Rione Luzzatti

Provenienza: Napoli, chiesa di San Giuseppe Maggiore

Datazione: XVII secolo

Bibliografia: L. D'Afflitto 1834, II, p. 4 (anonimo); L. Catalani 1853, II, p. 136 (Girolamo Imperato); G. A. Galante 1872, p. 213.

18. SAN FRANCESCO

Napoli, chiesa di Santa Maria delle Grazie a Caponapoli, trafugato ante 1977

Provenienza: Napoli, Duomo

Datazione: fine XVI secolo

Bibliografia: C. Padiglione 1855, pp. 249-250 (Girolamo Imperato); G. B. Chiarini 1856-60, I, p. 629; G. A. Galante 1872, p. 53; F. Strazzullo 1962, p. 53.

19. CRISTO CHE APPARE A SANTA CATERINA

Napoli, chiesa di Santa Maria della Libera, disperso (vedi Neg. S. G. Napoli 4247)

Datazione: inizio XVII secolo

Bibliografia: L. Catalani 1845-53, II, p. 173 (Girolamo Imperato); G. A. Galante 1872, p. 191; G. Previtali 1972, p. 906 nota 64 (Luigi Rodriguez); Idem 1978, p. 145 nota 73.

20. SANTA CATERINA D'ALESSANDRIA

Napoli, chiesa di Santa Maria della Neve

Olio su tavola, cm. 175 x 50

Datazione: seconda metà XVI secolo

Bibliografia: G. A. Galante 1872, p. 256 (ignoto); N. Barbone Pugliese 1987, p. 16 (Girolamo Imperato); P. Leone de Castris 1991, p. 30 nota 33 (Decio Tramontano); Idem 1996, pp. 297, 324 nota 21.

21. CRISTO APPARE A SANT'ELISABETTA D'UNGHERIA

Napoli, chiesa di Santa Maria la Nova

Olio su tavola, cm. 145 x 90

Bibliografia: G. A. Galante 1872, p. 81, (Girolamo Imperato o Luigi Rodriguez); G. Rocco 1927, p. 111 (Girolamo Imperato?); F. Strazzullo 1965, p. 25 (Luigi Rodriguez); G. Previtali 1972, p. 906 nota 64; Idem 1978, p. 145 nota 73; P. Leone de Castris 1991, pp. 225, 245 nota 84.

22. CRISTO E LA VERGINE APPAIONO A SAN FRANCESCO

Napoli, chiesa di Santa Maria la Nova

Olio su tavola, cm. 155 x 98

Bibliografia: L. D'Afflitto 1834, I, p. 200 (Girolamo Imperato); S. D'Aloe in *Napoli e i luoghi celebri* 1845, I, p. 333 (Francesco Imperato); V. Corsi 1845-50, II, p. 161; G. B. Chiarini 1856-60, II, p. 1276; G. A. Galante 1872, p. 81; G. Rocco 1927, p. 101 (Marco Mele); G. Previtali 1978, p. 87 nota 45; P. Leone de Castris 1991, p. 257.

23. CROCIFISSIONE

Napoli, chiesa di Santa Maria la Nova

Olio su tela, cm. 141 x 86

Bibliografia: L. Catalani 1845-53, II, p. 117 (Girolamo Imperato, ridipinto); G. Rocco 1927, p. 139.

24. IMMACOLATA

Napoli, chiesa di Santa Maria la Nova

Olio su tela, cm. 166 x 107

Bibliografia: L. D'Afflitto 1834, I, p. 200 (Girolamo Imperato); S. D'Aloe in *Napoli e i luoghi celebri* 1845, I, p. 333 (Francesco Imperato); V. Corsi 1845-50, II, p. 161; G. B. Chiarini 1856-60, p. 1276; G. A. Galante 1872, p. 81; G. D'Addosio 1919, p. 379 (Ippolito Borghese); G. Rocco 1927, p. 97 (F. I.); A. Venturi 1932, p. 743 nota 2 (Girolamo Imperato); G. Previtali 1972, p. 901 nota 21 (I. B.); M. P. Di Dario Guida 1976, p. 144; G. Previtali 1978, p. 131 nota 12; P. Leone de Castris 1991, pp. 285, 316 nota 16, 322.

25. MADONNA COL BAMBINO E SAN MICHELE ARCANGELO

Napoli, chiesa di Santa Maria la Nova

Olio su tavola, cm. 150 x 90

Bibliografia: L. D'Afflitto 1834, I, p. 199 (Fabrizio Santafede); G. A. Galante 1872, p. 82 (Imparato); G. Previtali 1972, p. 872, 900 nota 18 (Aert Mijntens); Idem 1978, pp. 104, 136 nota 28; P. Leone de Castris 1991, pp. 88, 102 nota 17, 104 nota 44.

26. MADONNA DELLE GRAZIE

Napoli, chiesa di Santa Maria la Nova

Olio su tavola, cm. 170 x 120

Bibliografia: L. D'Afflitto 1834, I, p. 200 (Girolamo Imperato); S. D'Aloe in *Napoli e i luoghi celebri* 1845, I, p. 333 (Francesco Imperato); V. Corsi 1845-50, II, p. 161; G. B. Chiarini 1856-60, II, 1276; G. Galante 1872, p. 81 (Imparato); G. D'Addosio 1919, p. 390; G. Rocco 1927, p. 105 (Teodoro e Giovan Luca d'Errico); G. Previtali 1972, pp. 899-900 nota 14; M. P. Di Dario Guida 1976, p. 112; G. Previtali 1978, p. 134 nota 14; C. Vargas 1988, pp. 135-136, 143-147 nota 27; P. Leone de Castris 1991 pp. 70, 83 nota 139, 331.

27. MADONNA COL BAMBINO FRA I SANTI FRANCESCO D'ASSISI, FRANCESCO DI PAOLA, DOMENICO E CATERINA

Napoli, chiesa di Santa Maria la Nova

Olio su tavola, cm. 270 x 220

Datazione: fine XVI secolo

Bibliografia: C. De Lellis 1666-88, c. 19v (Imparato); B. De Dominicis 1742-45, p. 837 (Mariangela Criscuolo); G. Sigismondo 1788-89, II, p. 225 (Luigi Rodriguez); L. D'Afflitto 1834, I, p. 198; S. D'Aloe in *Napoli e i luoghi celebri* 1845, I, p. 335 (M. C.); V. Corsi 1845-50, II, p. 163; L. Catalani 1853, II, p. 124; G. B. Chiarini 1856-60, pp. 1279-80; G. A. Galante 1872, p. 82; P. Leone de Castris 1996, p. 278 nota 36 (Silvestro Buono e bottega); A. Zezza in B. De Dominicis 1742-45, (ed. 2003), II, pp. 837-838 nota 9.

28. MADONNA COL BAMBINO E I SANTI FRANCESCO D'ASSISI, MADDALENA, ANTONIO DI PADOVA E LUCIA

Napoli, chiesa di Santa Maria della Salute

Olio su tavola, cm. 130 x 210 ca.

Datazione: primo XVII secolo

Bibliografia: G. A. Galante 1872, p. 269 (scuola di Stanzone); T. Dalbono 1876, p. 876 p. 348 (Francesco Imperato); M. Rotili 1972, p. 145; R. Ruotolo in *Napoli Sacra* 1993-97, XIII, p. 831 (Girolamo Imperato).

29. MADONNA DELLE GRAZIE E SANTI

Napoli, Depositi del Museo di San Lorenzo

Provenienza: Napoli, Congrega dei fruttivendoli

Datazione: seconda metà XVI secolo

Bibliografia: G. Alparone 1984, p. 260; Idem 1988, p. 31.

30. TRINITÀ CON I SANTI GIOACCHINO ED ANNA E LA VERGINE

Napoli, Depositi del Museo di San Martino

Provenienza: Napoli, Certosa di San Martino, chiesa delle Donne

Tela, cm. 321 x 214

Datazione: inizio XVII secolo

Bibliografia: R. Tufari 1854, pp. 25, 149-150 (Fabrizio Santafede); T. Fittipaldi 1988, p. 418 (Girolamo Imperato?).

31. CIRCONCISIONE

Napoli, Quadreria dei Gerolamini

Olio su tela, cm. 198 x 129

Datazione: 1606-07 ca.

Bibliografia: G. Previtali 1972, p. 906 nota 63 (Girolamo Imperato?); Idem 1978, p. 144 nota 68; P. Leone de Castris 1986, p. 154 (Girolamo Imperato, bottega).

32. San Pietro Martire in orazione, San Pietro Martire calunniato, Santa Maria Maddalena, Santa Caterina da Siena

Napoli, chiesa di San Pietro Martire

Olio su tela, cm. 350 x 120 (per i primi due); cm. 120 x 60 (per gli ultimi)

Bibliografia: V. Corsi 1845-50, II, p. 258; G. B. Chiarini 1856-60, II, p. 1373; G. A. Galante 1872, p. 139; G. Cosenza 1899-1900, IX, p. 59 (Carlo Mercurio).

33. Madonna delle Grazie con i santi Scolastica, Caterina, Severino vescovo, Severino abate, Sossio e Placido

Napoli, chiesa dei Santi Severino e Sossio, cappella Quarta

Olio su tela

Bibliografia: C. Celano 1692, II, p. 920 (Andrea Sabatini); D. A. Parrino 1700, p. 187; B. De Dominicis 1742-45, II, p. 850 (confusa con la Madonna di Loreto dell'Imparato, cfr. n. 28 del *Repertorio delle opere autografe*); D. Romanelli 1815, p. 104; S. D'Aloe in *Napoli e i luoghi celebri* 1845, I, p. 238; E. Pistolesi 1845, p. 283; S. D'Aloe 1847, p. 46; A. De Lauzières, R. D'Ambra 1855-57, II, p. 1073; G. B. Chiarini 1856-60, II, p. 1146; T. Dalbono 1876, p. 202; G. A. Galante 1872, p. 139; N. F. Faraglia 1878, pp. 241-242 (Decio Tramontano); F. Bologna 1959, p. 72 nota 23; P. Leone de Castris 1996, p. 297, 324 nota 23, 337.

34. NATIVITÀ

Napoli, chiesa dei Santi Severino e Sossio

Tavola, cm. 430 x 256

Datazione: fine XVI secolo

Bibliografia: G. Sigismondo 1788-89, II, p. 75 (anonimo); L. D'Afflitto 1834 pp. 225-228 (Girolamo Imperato); S. D'Aloe in *Napoli e i luoghi celebri* 1845, I, p. 238; S. Volpicella 1845-50, II, p. 580; G. B. Chiarini 1856-60, II, p. 1140; A. De Lauzières, R. D'Ambra 1855-57, II, p. 1073; G. A. Galante 1872, p. 134; T. Dalbono 1876, p. 199; P. Leone de Castris 1984 p. 24 nota 37 (Andrea Lilio?); Idem 1991, p. 191 nota 30.

35. Annunciazione

Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte

Olio su tela, cm. 215,5 x 180

Bibliografia: C. Celano 1692, II, p. 872 (Francesco Curia); B. De Dominicis 1742-45, II, p.813; D. Salazar 1870, n. 84256; W. Roolfs 1910, p. 210 (F. C.); A. Venturi 1932, p. 745 (G. I.); F. Bologna 1959, pp. 58, 98 (F. C.); ad integrazione cfr. I. di Majo 2002, 75-76, pp. 131-132.

36. VISIONE DI SANT'IGNAZIO A LA STORTA

Nola, chiesa del Gesù

Olio su tela, cm. 320 x 240

Datazione: 1622-27 ca.

Attribuzione: bottega di Giovann'Antonio D'Amato

Bibliografia: G. Previtali 1972, p. 905 nota 60 (Girolamo Imperato); Idem 1978, p. 142 nota 57; P. Leone de Castris in *Il Patrimonio* 1984, p. 12; Idem 1986, p. 154; Idem 1988, p. 514 nota 31, 742; Idem 1991, pp. 11, 149, 171 nota 42; F. Iappelli 1992, pp. 24-25; P. Leone de Castris 1994, p. 226; F. Iappelli 1998, p. 22; P. Iappelli 2001, p. 50; I. di Majo in B. De Dominicis 1742-45, (ed. 2003), II, p. 848 nota 14.

37. ANNUNCIAZIONE

Nola, Museo Storico-Archeologico

Provenienza: chiesa di Santa Maria la Nova

Olio su tavola, cm. 200 x 150 ca.

Datazione: 1590 ca.

Bibliografia: A. Zezza 2003, p. 343 (Imperato giovane, parere di P. Leone de Castris).

38. CIRCONCISIONE

Ottati, San Biagio

Datazione: fine XVI secolo

Bibliografia: A. Braca 1998, pp. 85-86 (Girolamo Imparato); *Dopo la polvere*, 1994, IV, pp. 542-544 (anonimo).

39. PIETÀ CON I SANTI ANTONIO DI PADOVA E GIOVANNI EVANGELISTA

Parete, Chiesa di San Pietro

Olio su tela, 254 x 146

Datazione: sec. XVII-XVIII

Bibliografia: G. Della Volpe 2003-2004, pp. 573-574 (G. Imparato, ridipinto).

40. MADONNA COL BAMBINO E I SANTI TOMMASO D'AQUINO, GIOVANNINO, SEBASTIANO, ROCCO E FRANCESCO D'ASSISI

Penne, Museo Civico Diocesano

Provenienza: Penne, chiesa di San Domenico

Datazione: fine XVI secolo

Bibliografia: Leone de Castris 1991 p. 170 nota 21 (Imparato giovane?); M. Cali 2003, pp. 508-511 (Pompeo Landulfo).

41. MADONNA CON BAMBINO E SAN FRANCESCO

Pomarico (Pz), chiesa parrocchiale

Bibliografia: Arte in Basilicata 1981, p. 92 (Dirk Hendricksz); N. Barbone Pugliese 1983, pp. 84-85; C. Vargas 1988, p. 147 nota 28 (Girolamo Imparato?); P. Leone de Castris 1991, pp. 70, 83, nota 144 (D. H.).

42. COMPIANTO

Portici, collezione Malatita

Datazione: 1600-05 ca.

Attribuzione: Ippolito Borghese

Bibliografia: Previtali 1972, p. 904 nota 48; Idem 1978, p. 132 nota 12.

43. MADONNA DELLE GRAZIE CON I SANTI AGNELLO E FRANCESCO DI PAOLA

Pozzuoli, già palazzo vescovile

Iscrizioni: fabius de martino/ aere suo f...

Datazione: ultimo decennio XVI secolo

Bibliografia: P. Leone de Castris 1991, pp. 148, 171 nota 37 (Girolamo Imperato e Giovann'Angelo D'Amato); *Furti d'Arte* 1995, p. 34.

44. TRINITÀ CHE APPARE A SAN FRANCESCO

Ravello, chiesa di San Francesco

Olio su tela, cm. 300 x 200

Datazione: fine XVI secolo

Bibliografia: G. Previtali 1972, p. 905 nota 60; Idem 1978, p. 144 nota 68.

45. ANNUNCIAZIONE

San Marco Argentano, collezione privata

Datazione: fine XVI secolo

Bibliografia: Previtali 1978, p. 143 nota 61 (Imparato?)

46. MADONNA DEL BUON CONSIGLIO

San Martino d'Agri (Pz), chiesa di Santa Maria della Rupe

Olio su tela, cm. 158 x 100

Datazione: inizio XVII secolo

Bibliografia: M. D'Elia, M. Giannatiempo 1979, p. 26 (anonimo); G. Previtali 1991, pp. 18-19 nota 7 (Girolamo Imperato).

47. TRE SANTE MARTIRI (TRA CUI LUCIA E BARBARA)

Sant'Angelo in Formis, chiesa abbaziale

affresco

Iscrizioni: CAESAR MARTUCIUS/ CAMPANUS/ PINGEBAT/ 1568

L'iscrizione, oggi estremamente lacunosa, è riportata negli *Atti della Commissione* 1884, p. 160.

Nel 1984 la scritta fu rilevata da Alparone nel seguente modo: IMPARATUS PINGEBAT 1568

Datazione: 1568

Bibliografia: *Atti della Commissione* 1884, p. 168 (Cesare Martucci); G. Ceci 1930, p. 186; *Arte nel Frusinate* 1961, p. 36; G. Alparone 1984, p. 260 (Girolamo Imperato); Idem 1988, 31; P. Leone de Castris 1996, p. 210 (C. M.); A. Zezza 2003 p. 256 nota 53.

48. GLORIA DI SANT'AGOSTINO

Sant'Antimo chiesa dell'Annunziata

Provenienza: chiesa dello Spirito Santo

Olio su tela, cm. 400 x 150 ca.

Datazione: ultimo decennio XVI secolo

Bibliografia: P. Leone de Castris 1988, pp. 514 nota 31, 742 (Girolamo Imperato, ridipinto) ; Idem 1991, pp. 148, 171 nota 36; G. Della Volpe 2003-2004, pp. 615-616.

49. MADONNA COL BAMBINO E I SANTI BARTOLOMEO E NICOLA

Tufino (Av), chiesa di San Bartolomeo

Olio su tela, cm. 360 x 280

Datazione: inizio XVII secolo

Bibliografia: G. Previtali 1978, p. 144 nota 68.

50. ETERNO PADRE

Vallo della Lucania, Museo Diocesano, cimasa della Madonna del Rosario dipinta da Giovann'Angelo D'Amato

Provenienza: San Mauro Cilento, chiesa di San Mauro martire

Olio su tavola, 108 x 84

Bibliografia: A. D'Aniello in *Il Museo Diocesano* 1986, pp. 22-27.

51. MADONNA DEL ROSARIO

Vallo della Lucania, Museo Diocesano

Provenienza: sconosciuta

Olio su tavola, cm. 174 x 155

Datazione: 1600 ca.

Bibliografia: G. Previtali 1972, p. 906 nota 63 (Girolamo Imperato?); Idem 1978, p. 144 nota 68; A. D'Aniello in *Il Museo Diocesano* 1986, pp. 106-109 (G. I.); C. Restaino, in *Il Cilento* 1990, p. 126; P. Leone de Castris 1988, p. 514 nota 31, 742; Idem 1991, pp. 149, 171 nota 43.

52. MARTE E MINERVA

Frontespizio del libretto intitolato *Monte Parnaso Mascarata da Cavalieri Napoletani. Alla Maestà Serenissima di Donna Maria d'Austria reina d'Ungaria* pubblicato a Napoli nel 1630

Incisione, mm. 170 x 120

Iscrizioni: Hieronimus Imperialis fecit 1628

Datazione: 1628

Erroneamente letto come Hieronimus Imperatus 1604 in *Leggere per immagini 2005*, pp. 63, 179 n. 740.

REGESTO DOCUMENTARIO

Abbreviazioni:

ASN: Archivio di Stato di Napoli

ASBNF: Archivio Storico del Banco di Napoli Fondazione

ASMP: Archivio della chiesa di Santa Maria di Portosalvo

ARSI: Archivum Romanum Societatis Iesu

ACO: Archivio Comunità Oratoriana

1571

DATA APPOSTA SU UN CARTIGLIO DELL'ASSUNZIONE DI MARIA NELLA CHIESA NAPOLETANA DI SAN PIETRO IN VINCULIS

1) Secondo Bernardo De Dominicis la tavola, dipinta da Silvestro Buono, oggi conservata nella chiesa di Santa Maria Donnaregina Nuova (sede del Museo Diocesano di Napoli), fu completata dall'Imparato.

(B. De Dominicis, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, Napoli 1743, ed. cons. a cura di F. Sricchia Santoro e A. Zezza, Napoli 2003, I tomo, pp. 710-711, 857-858)

1573

GIROLAMO IMPARATO RICEVE DUE PAGAMENTI PER GLI AFFRESCHI DI CASA PODERICO A NAPOLI

2) ASN, Banchieri antichi, Ravaschieri e Spinola, giornale 53

Napoli, 6 maggio 1573

Ad Ottavio Poderico ducati otto e per lui a Geronimo Imperato pittor disse se li paga in conto della pittura che have da fare nella loggia del giardino della casa sua

(G. Ceci, *Imparato Girolamo*, in U. Thieme – F. Becker, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler*, XVIII, Leipzig 1924, p. 582, dove è errata l'indicazione del registro copiapolizze, creduto del banchiere Michele de Meli).

3) ASN, Banchieri antichi, Ravaschieri e Spinola, giornale 53

Napoli, 29 maggio 1573

Ad Ottavio Poderico ducati sei e per lui a Geronimo Imperato di Napoli pittore disse ce li paga in conto della pittura che have fatta et have da fare nella loggia del giardino della casa sua e per lui a Gennaro Imperato disse sono per altritanti

1576

OTTIENE UN PAGAMENTO PER UNA CONA PROBABILMENTE INVIATA AD ALFEDENA (AQ)

4) ASN, Banchieri antichi, Citarella e Rinaldo, giornale 62

Napoli, 13 aprile 1576

A Antonio Vincenzo Bujo ducati 16 e per lui all'honorabile Donato de Marco da Montenegro suo vassallo disse per altritanti havuti da esso in questo modo disse ducati 5 per mano dell'istesso Donato e li restanti ducati 11 li ha avuti da parte sua per huomini de Alfedena e per lui a Geronimo Imperato pictore disse sono in parte per lo prezzo di una cona che li haverà da consignare alla fine de magio prossimo futuro conforme alla cautela a questo di fatta per mano di notare Pellegrino Fasolino alla quale se refere, a lui contanti

1577

PAGAMENTO EFFETTUATO DA GIOVAN FRANCESCO VITALE

5) ASN, Banchieri antichi, Olgiatto e Solaro, giornale 63

Napoli, 18 maggio 1577

Al magnifico Ugo de Braida ducati undici tari uno e per lui a mastro Giovan Francesco Vitale dissero ce le paga per nome e parte del Signor Ettore Braida per spese per esso fatte in la lite del preditto signore Ettore sino al presente e per lui al magnifico Gerolamo Imparato a complemento di ducati quaranta atteso l'altri le ha ricevuti di contanti, a lui contanti.

GIROLAMO IMPARATO E GIOVANN'ANGELO D'AMATO SI IMPEGNANO AD ESEGUIRE LA CONA CON I SANTI NICOLA, URBANO E BIAGIO DESTINATA A CASTELVETERE

6) ASN, Notai del Cinquecento, Luigi Giordano di Napoli, scheda 3, protocollo 3, ff. 263r-264r. [Il documento è ampiamente lacunoso a causa del grave stato di conservazione]

Napoli, 26 agosto 1577

Die vigesimo sexto mensis Augusti quinte indictionis 1577 Neapoli.

In nostra presentia constituti Ioannes Angelus de Amato et Hieronimus Imperatus de Neapolis pictores presentes in solidum promiserunt notabili Nicolao Antonio Dulcetto de eadem civitate Neapolis... cona lignea stagionata longitudinis altitudinis et qualitatis huius modi et de alteza de palmi diece et de uno agetto pel cornicione al'altro sette palmi de larghezza, al quatro de mezo de detta cona prometteno farce tre figure ciò è santo Nicola de Bari in mezo con uno figliolo che tene per li capelli, santo Urbano da una banda et santo Biasi dal altra banda con le cornice per mezo tra uno santo et l'altro guarnite de oro. Item impede de li pilastri de detta cona incontro lo scabello prometteno farce le arme de la terra de Castello vetere ciò è una torre per banda. Item prometteno fare al detto scabello de detta cona li dudice apostoli con la immagine de Cristo in mezo o vero due historie de santo Nicola ad electione de detto magnifico Colantonio. Item al mezo tundo sopra detta cona prometteno farce tre figure ciò è la figura de Cristo in mezo, da una banda la immagine de la beata Vergene Maria et da l'altra banda san Gioanne, quale cona prometteno detti pitturi farla bona et perfecta et indorare li pilastri de oro et li campi de azuro con ponerce colori fini ad oglio et li frisi dentro li pilastri indorati de oro con li campi de azuro et anco indorare la cornice de lo mezo tundo similmente de oro conforme al desegno sottoscritto per mano de tutte due dette parte quale se conserva per detto magnifico Colantonio... non sece includa quello che ai cassato in detto desegno; quale opera prometteno detti pitturi in solidum farla per detto tempo bona et perfecta ut supra a laude et iuditio de esperti in tale et consignarla a detto magnifico Cola Antonio per detto tempo de li ventidui de novembro prossimo che vene cqua in Napoli, in pace et senza replica... pro convento et finito pretio ducatorum trigintasex ... dictus Nicolaus Antonius promisit solvere ... Ioanne Angelo et Hieronimo hoc ... ducatos novem finita che serà de legname et ingessata detta cona et ducatos duodecim consignata ditta cona modo ut supra eidem Nicolao Antonio in pace ut supra quia sic cum pacto que ubi dicti Ioannes Angelus et Hieronimus non fecerunt et consegnaverint eidem Nicola Antonio infra dictum tempus dictam conam modo ut supra eo casu liceat eidem Nicolao Antonio dicta cona fieri facere ab aliis pictoribus [omissis]

Iudice Aurelio de Nicoella.. notaro Iacobo Anello de parte de Neapolis... Donato Antonio Guariglia de Neapoli nobili Vito Mariasilvestro de Neapoli et egregio Dominico Barberis de terra Sancti Gregorii (G. Filangieri, *Documenti per la storia, le arti e le industrie delle provincie napoletane*, Napoli 1891, vol VI, p. 7)

1579

ESEGUE UNA PALA PAGATA DA GIOVAN ANTONIO SCALZO

7) ASN, Banchieri antichi, Ravaschieri, giornale 73

Napoli, 13 aprile 1579

A Prospero Sant'Elia ducati dece, et per lui a Geronimo Imperato pittore disse in conto de la cona fa a Giovan Antonio Scalzo come per cautela appare per mano de notar Detio Beneincasa (G. Ceci, *Imparato Girolamo...*, cit., p. 582)

1580 - 81

DIPINGE UNA *MADONNA COL BAMBINO* PER LA SACRESTIA DI SANTA MARIA DI PORTOSALVO A NAPOLI

8) ASMP, Libro di esito (1554-1593)

Napoli, 2 ottobre 1580

ducati 5 a Gilormo Imperato per conto de una cona quale si trova a lo spogliaturo [*oratorio*], quale cona ne have voluto di pictura docati dieci

6 novembre

ducati 2,50 a Gilormo Imperato a bon conto per la cona de lo spogliaturo

4 giugno 1581

ducati 2 a Gilormo Imperato per prezzo della cona dell'oratorio

luglio 1580

ducati 8 per la cornice di detta cona

agosto 1580

ducati 6 per indoratura della cornice della cona

dicembre 1582

ducati 4 alli mastri per la fattura della cona dell'Oratorio

(E. Nappi, *La chiesa di Santa Maria di Porto Salvo di Napoli*, in «Ricerche sul '600 napoletano. Saggi e documenti», Napoli 1998, pp. 33, 42, documento 21)

1581- 85 CA.

REALIZZA LA CONA DELL'ALTARE MAGGIORE DELL'ORATORIO NAPOLETANO DEI BIANCHI ALLO SPIRITO SANTO

9) Il gesuita Giovan Francesco Araldo riferendo della consacrazione della chiesa, avvenuta il 14 marzo del 1582, descrive l'"icona di rara pittura quale è due faccie" posta sull'altare principale (G. F. Araldo, *Cronica della Compagnia di Giesù di Napoli*, Biblioteca della Residenza dei Gesuiti di Napoli, ms. 1596, c. 177v.)

1584 CA. - 87

DIPINGE LA COPIA DELLA *CIRCONCISIONE* DI MARCO PINO DEL GESÙ VECCHIO DI NAPOLI PER IL CAPOALTARE DELLA CHIESA DEL GESÙ DI NOLA

10) ARSI, Epist. Gen. Neap. 1583-1588, 3, ff. 285r-285v

Nola, Padre Oratio Sabbatino, 2 genaro 88

Ci è dispiaciuto intendere le difficoltà che mette il Signor Bartolomeo Mastrillo intorno all'icona da lui fatta nella capella della Signora contessa, poi chè non convenendo in modo alcuno che si gli conceda più di quel che fu stabilito perché saria in pregiudicio di detta signora, mi dispiacerebbe che fussimo necessitati a venire a qualche resolutione men sanno quando egli persistesse in questo suo pensiero però sé ordinato a Padre Riccio il quale trattò il negotio con lui che gli scriva una buona lettera ricordandogli i particolari che passarono, et così vostra reverenza potrà con gli avisi che ha dati a lei ancora [f. 285v] vedere di disporlo con strumento ad acquetarsi alla ragione, et quando poi stesse duro, il che non doviamo credere non si potrà far altro se non offrirgli quel che ha speso nell'icona poiché non doviamo per compiacere a lui far cosa che torni in aggravio d'altri et massime di persona di tal qualità et alla cui memoria tanto deve la compagnia, ma se in altra cosa possiamo gratificare esso signore Bartolomeo ci troverà sempre pronti a corrispondere nel resto alla divotione et amorevolezza sua [*omissis*]

11) ARSI, Epist. Gen. Neap. 1583-1588, 3, ff. 286r-186v

Napoli, Padre Provinciale (Giulio Fatio), 2 gennaio 88

In alcuni delli casi che vostra reverenza scrive con la sua de' 18 del passato circa i siti che si designano per il collegio di Bari...[*omissis*]

Intorno all'icona della cappella maggior della chiesa nostra di Nola mi rimetto a quanto si scrive al padre rettore la cui lettera viene aperta..[*omissis*]

1587

PROMETTE A SUOR ANTONIA DE APRANO DI REALIZZARE L'ULTIMA CENA PER IL REFETTORIO DEL MONASTERO NAPOLETANO DELLA SAPIENZA, ANCORA ESISTENTE. IL DIPINTO RECA LA DATA 1591

12) ASN, Notai del Cinquecento, Antonio Celentano di Napoli, scheda 132, protocollo 7, ff. 454v-455r, Napoli, 26 agosto 1587

Promissio cone pro monasterio Sapientie.

Die vigesimo sexto mensis augusti secunde indictionis 1587 Neapoli et proprie in venerabili monasterio Sancte Marie Sapientie ante crates ferreas ipsius in nostri presentia constitutus nobilis Hyeronimus Imperatus de Neapoli magister pictor figurarum seu imaginum sicut ad conventionem devenit cum reverenda matre sorore Antonia de Aprano priora dicti monasterii existente cum aliis monialibus a parte interiori cratarum praedictarum intus dicto monasterio promisit dicte reverende matri priore dicto nomine presenti di pingere in uno quatro seu cona la Cena del Signor nostro Jhesu Cristo co li dudici apostoli de altecza de palmi duceci e de la larghecza de palmi dece octo et meczo per lo refectorio del decto monasterio de colori misti fini excepto l'azuro ultramarino quale promecte decta reverenda matre consignerlo ad ogni sua rechiesta infra quindici di d'hogi consignarli anco dicto quatro per l'effecto predicto, lo quale quatro seu cona con dicti lavori et pecture ben facti et ben lavorati promecte dicto mastro consignarlo in dicto monasterio et ponerlo in dicto refectorio da qua et per tucto li vinti del mese de febraro del intrant'anno 1588 in pace et senza replica dilatione o exceptione alcuna. Et questo per preczo de ducati sissanta de carlini de li quali decto mastro Hyeronimo in presentia nostra ne receve ducati vinti consistentino in tanta moneta d'argento. Altri ducati vinti promecte detta reverenda matre pagarli facta che serà la mità de la decta opera et li restanti ducati vinti nel tempo de la consignatione et postura del decto quatro ut supra. Et è convenuto che quanto forse decto mastro non consignasse dicto quatro nel tempo promisso ut supra, che in tal caso citra prejuditium de li altri remedii et ragioni competentino al decto monasterio per lo presente contracto non sia obligato dicto monasterio a pagarli nella decta tertia paga de servitio più che ducati diece per complimento de la decta pictura acteso li altri ducati diece ex nunc pro tunc decto mastro relassa et dona elemosinaliter al decto monasterio quia sic [*omissis*]

1587-89

IMPARATO PARTECIPA ALLA DECORAZIONE PITTORICA DEL SOFFITTO DELLA CHIESA DI SANTA MARIA DONNAROMITA ED ESEGUE LA CONA DELL'ALTARE MAGGIORE

13) ASN, Monasteri soppressi, fascio 3999, *Libro dello abadessato dela signora donna Isabella Capece abadessa del venerabile monasterio de Santa Maria Donna Romita di Napoli per tre anni videlicet l'anno 1587, 1588 et 1589*

f. 152

Exito de intempiatura.

Jmprimis se fa exito de ducati duicento trentasei et grana otto per lo preczo de 200 tavole de chiuppo parte grandi et parte piccole ad diversi preczi hanno servito per la intempiatura dela chiesa videlicet per fare dui letti et altre cose, D. 236.0.8.

Jtem se fa exito de docati cento vinti et grana nove per lo preczo de tavole de teglia n. duicento novanta parte piccole et parte grandi a diversi preczi et diversi tempi, D. 120.0.9.

(omissis)

f. 153

Jtem se fa exito de ducati quattro cento trenta pagati a Nuntio Ferraro et ad mastro Giovanni Battista Vigliante intagliatori videlicet datoli cinquanta di essi per complimento per lo banco de Olgiati a di 15 de settembre 1587 et li altri in contanti per saldo et complimento de tutto lo intaglio che hanno fatto alla intempiatura predicta per apprezzo fatto per esperti, D. 430.0.0.

f. 153 verso

Jtem pagati de più ad mastro Francesco intagliatore al fine della ecclesia per 29 pecci de intagli et quaranta rosette che mancorno ducati nove, D. 9.0.0.

Jtem se fa exito de ducati quattro cento cinquanta sette per tanti pagati a mastro Marino battitor de oro per lo preczo de migliara cinquecento cinquanta doi et pecci cento vinti de oro che han servuto per la detta intempiatura et per la cona et detto pagamento è stato fatti in più volti, D. 457.0.0.

(omissis)

f. 154

Jtem pagato a Geronimo Inparato per la pittura de otto quatri dela detta intempiatura ducati cento sissanta, D. 160.

Jtem de più dato al detto per fattura de la cona dela chiesa et deli quatri de meczo et anco deli quatri che stanno al scabello ducati cento sessanta, D. 160.

Jtem pagato a Pomponio pittore ducati cento vinti per fattura de la pittura che ha fatto alle strade dela detta intempiatura, D. 120.

De più pagato al detto per lo banco de Olgiati docati cento vinti sei per la fattura deli campi fatti nella detta intempiatura cornici friso et anco pittura fatta nel cornicione et nel friso, D. 126.

f. 154 verso

Jtem pagato ad Alexandro pittore che have lavorato sopra le colonne dela cona et tutti li cornici et frisi di essa ducati vinti quattro, D. 24.

Jtem pagato a Joanne Gralovo pittore che ha fatto le storiette da dentro ovate intorno ad tutti li quatri n. 8 et alli altri tre quatri grandi et intempiatura con le figurette piccole docati novanta sette et grana 15, D. 97.0.15.

Pagati a mastro Theodoro Herrico pittore che ha fatto li tre quatri grandi in meczo dela intempiatura de pittura docati centocinquanta, D. 150.

(omissis)

f. 155

Dato al magnifico Joanne Andrea Magliolo per tutti li disegni che ha fatto et per le sue fatighe de detta intempiatura et cona ducati dui cento cinquanta, D. 250.

Dato a tre apprezzatori che hanno apprezzatori la detta intempiatura de più fatta et anco ad un altro apprezzatore che misuro et apprezzò tutto l'oro de detta intempiatura ducati dudici, D. 12.

(M. R. Pessolano, *La chiesa di Donnaromita e le superstiti strutture conventuali*, in «Napoli Nobilissima», XIV, fasc. II, 1975, pp. 61, 68-69 nota 59; per la trascrizione del documento vedi C. Vargas, *Teodoro d'Errico. La maniera fiamminga nel Vicereame*, Napoli 1988, pp. 159-160)

14) ASN, Banchieri antichi, Olgiatti, giornale 93

Napoli, 26 settembre 1588

Al monasterio de Santa Maria donna romita ducati trentaquattro tari 2. 10 et per lui a Mario Ingenio dissero selli pagano in parte della intempiatura de coro che li deve et sono ad compimento de docati cinquanta che li altri li have ricevuti de contanti

1588

REALIZZA UN'ASSUNZIONE DELLA VERGINE PER MUTIO DELLE PERE

15) ASN, Banchieri antichi, Olgiatti, giornale 93

Napoli, 6 ottobre 1588

A Mutio delle pera ducati quindici et per lui al magnifico Geronimo Imperato pittore dissero sono ad complimento de docati quarantacinque et sono in parte del prezzo de una cona della Assunzione della Santissima Madonna che li haverà da consignare alla mita del presente mese ben lavorata de oro finissima et similmente de colori finissimi ad sua spesa et anche dello ligname et intaglio de quello a lode de esperti

(G. Ceci, *Imparato Girolamo...*, cit., p. 582).

DIPINGE UN'ANNUNCIAZIONE PER MUZIO DELLE PERE

16) ASN, Banchieri antichi, Olgiatti, giornale 94

Napoli, 5 novembre 1588

A Mutio delle pera ducati cinque et per lui al magnifico Geronimo Imperato pittore dissero ad complimento di ducati 56 in parte del prezzo de una cona della Santissima Annunciazione della Madonna, et sua spesa de legname oro et colori fa et la haverà da consignare et per lui a Fabio Savio dissero per altritanti.

ESEGUE UNA CONA PER IL COLLEGIO DEI GESUITI DI LECCE

17) ASN, Banchieri antichi, Olgiatti, giornale 94

Napoli, 5 novembre 1588

Al collegio del Giesù de Napoli ducati dece et per lui al loro fratello Claudio de Aijello dissero selli pagano per ordine del patre rettore dello collegio de Leccie et per esso a Geronimo Imperato disse per parte del prezzo de una cona.

REALIZZA UNA NATIVITÀ PER L'ORATORIO DI LUCREZIA CARACCILO

18) ASN, Banchieri antichi, Olgiatti, giornale 94

Napoli, 28 novembre 1588

A Lucrezia Caracciola de Bernabo ducati vinti et per lei al magnifico Geronimo Imperato dissero sono ad compimento de ducati 30 che ducati 10 li have ricevuti de contanti per fattura et pittura de uno quatro grande de Natività have fatto per servitio dello suo oratorio

(G. Ceci, *Imparato Girolamo...*, cit., p. 582).

DIPINGE UNA PIETÀ PER LA CAPPELLA GIOFFO NELLA CATTEDRALE DI MASSALUBRENSE

19) La notizia è desunta dal *Registrum Sanctae Visitationis Civitatis, et Diocesis Massae Lubrensis ceptum Anno 1685, Sub Praesulatu Illustrissimi, et Reverendissimi Domini Ioannis Baptistae Nepita...*, ms., Curia Arcivescovile di Sorrento, senza collocazione, ff. 17v, 18r
(L. Vargas, *Inediti di Cardisco, Negroni, Ierace e Imperato a Massalubrense*, in «Prospettiva» 46, 1986, p. 77, 79 nota 60)

1589

ACQUISTO DELL'USUFRUTTO DI UNA MASSERIA DAI PADRI GESUITI

20) ASN, Notai del Cinquecento, Orazio Sabatino di Napoli, scheda 458, protocollo 1, ff. 34v-35r
Napoli, 8 ottobre 1589

Emptio introitum pro Hieronimo Imperato

Die octavo mensis februari secunde indictionis Neapoli 1589 in nostri presentia constituti reverendi patres pater Joannes Baptista Piscator novarensis rector et pater Joannes Baptista Gratiano generalis procurator ut dixit Sacrae Domus Probationis, seu Novitiati de Societate Jesu, sitae ubi dicitur à Piezofalcone, consentientes prius in nos et agentes et intervenientes ad infrascripta omnia etcetera pro utili causa dictorum Novitiati seu Sacrae Domus Probationis et successorum in eis ex una parte et magnificus Hieronimus Imperato de Neapoli agens similiter ad infrascripta tantum pro se parte ex altera. Prefati vero patres rector et procurator dictorum Novitiati, seu Probationis, sponte asseruerunt coram nobis et dicto magnifico Hieronimo, ibidem presente, se ipsos patres nomine quo supra habere, tenere et possidere iuxta tamquam veros dominos et patronos titulo emptionis per dictos patres dicte Societatis Jesu factae a domina domina Allegra de Taxis quandam massariam arbustatam et vitatam modiorum quatragesima in circa, sitam et positam in montanea Pausilipi supra andrum, iuxta bona illustrissimi et reverendissimi cardinalis Carrafe, iuxta bona magnifici Petri de Lutio de Neapoli, vias publicas et alios confines francam et liberam, nemini per dictos patres nomine quo supra venditam excepto et reservato annuo censu carlinorum decem solvendorum venerabili Ecclesiae ... [sic]. A qua massaria ut supra designata prefati patres asseruerunt coram nobis cum iuramento percipere, recolligere et habere anno quolibet imperpetuum fertili ad infertilem ducatos tricentum de carlini in circa et facta assertionem predictam etcetera. Prefati patres nomine quo supra pro non nullis eorum et dictorum Novitiati, seu Probationis, necessitatibus ad presens occursis de summa predictorum annuorum ducatorum tricentus de carlinis libere vendiderunt et alienaverunt predicto magnifico Hieronimo, ibidem presenti et bona fide ementi, annuos ducatos septem de carlinis percipientes et de primis fructibus et introitibus quolibet anno perveniendis ex dicta massaria, et hoc pro pretio inter eos convento ducatorum centum de carlinis [omissis]

RICEVE UN PAGAMENTO DA GIOVAN BERNARDINO DEL PEZZO

21) ASN, Banchieri antichi, Citarella e Rinaldo, giornale 104
Napoli, 10 ottobre 1589

A Giovan Bernardino del Pezzo ducati due e per lui a mastro Geronimo Imperato disse per tanto panno

PAGAMENTO DA PARTE DI MARCELLO DE ROSA

22) ASN, Banchieri antichi, Olgiatti, giornale 174
Napoli, 7 novembre 1589

A Marcello de Rosa ducati cinque et per lui a Geronimo Imperato dissero per altritanti

1591

ULTIMO PAGAMENTO PER L'ANNUNCIAZIONE COMMESSA DA MUZIO DELLE PERE ED IDENTIFICABILE CON QUELLA FIRMATA E DATATA 1591 DELLA PARROCCHIALE DI CASTIGLIONE COSENTINO

23) ASN, Banchieri antichi, Citarella e Rinaldo, giornale 107

Napoli, 2 maggio 1591

Al magnifico Angelo Pascali ducati cinquantacinque e per lui al signor Mutio delle pera disse se li pagano per una de cambio de Cosentia del signor Pompeo Sersale deli 6 del passato, disse l'auta contanti dall'egregio signore Pietro della Manna e per esso al magnifico Geronimo Imperato pittore de Napoli a complimento de ducati settancinque tari 1. 10 in conto del prezzo della cona dell'Annuntiatione della Madonna che l'haverà da consignare

1591-92

PARTECIPA CON LA *DISPUTA DI GESÙ NEL TEMPIO* AL RETABLO DI SANTA MARIA DE LA VID (BURGOS), ESEGUITO IN COLLABORAZIONE TRA SANTAFEDE, CAVAGNA, E COBERGHER SU RICHIESTA DEL VICERÉ DON JUAN DE ZUÑIGA

La cronologia si ricava dalle date segnate sulle altre tele che compongono l'insieme. Il dipinto imparatesco risulta solo firmato: HIERONYM(U)S IMPE/RATUS NEAP(OLITANU)S FACIEB(AT)

1592

DATA APPOSTA SULLA TAVOLA COL *BATTESIMO DI CRISTO* NELLA CATTEDRALE DI MASSALUBRENSE

D(OMINUS) M(ATTIA) P(ISANO) F(IERI) (FECIT) 1592

IMPARATO È MEMBRO DELL'ACCADEMIA DI SAN LUCA DI NAPOLI

24) ASBNF, Banco dell'Annunziata, volume di polizze, matricola 100

Napoli, 7 gennaio 1592

Signori Governatori del banco dela Nonciata de Napoli piaccia alle Signorie vostre pagare per me alli Magnifici Michele Curia mastro et Cancellero dela Cappella de santo Luca de li pittori de Napoli, Curcio de Georgio mastro et Thesorero Rinaldo Mithe, Sebastiano Sellitto, Francesco Spasiano, Geronimo Imperato et Matheo de Guido similmente mastri de detta Cappella, docati diece correnti, et sono per saldo et final conto dela administracione per me fatta come thesorero de dita Cappella de tre anni passati del Consolato de pittori dela quale administracione ne hò dato conto come appare per li libri de la Cappella predetta et resto saldato de detta administracione de deta Cappella, salvo et reservato a la Cappella lo apprezzo fatto delle Galeazze de lo quale apprezzo ne resta lo pigno in mio potere in beneficio de la Cappella. In Napoli jl dì sette de Januario 1592

Al comando de le signorie vostre Marino Bonocore per mano de notaro Giovan Domenico Cavaliero per llui non sapere scrivere

(V. De Luise, *Michele Curia, indagine documentaria*, Napoli 1989, p. 47)

1593

FIRMA E DATA IL POLITTICO DELLA CHIESA DEL CARMINE DI CAGLIARI: HIERONIMUS IM/PERATUS NEAPO/LITANUS FACIEBAT/ 1593

ESEGUE UNA *NATIVITÀ* PER LA BARONESSA DI FRAGAGNANO

25) ASBNF, Banco dello Spirito Santo, giornale di cassa, matricola 5,

Napoli, 6 febbraio 1593

A Cesare Vivo della Compagnia di Gesù ducati 15 e per lui a Geronimo Imperato per la baronessa di Fragagnano a compimento di ducati 30 a conto dell'immagine della Natività che pinge per la cappella di detta signora

(E. Nappi, *I Gesuiti a Napoli. Nuovi documenti*, in «Ricerche sul '600 napoletano. Saggi e documenti», Napoli 2003, p. 118, doc. n. 52)

OTTIENE UN PAGAMENTO DA FRANCESCO ROPPULO DE FLORIO

26) ASBNF, Banco di Sant'Eligio, filza matricola 10

Napoli, 19 agosto 1593

Signori governatori del banco de Santo Eligio maggior de Napoli piacciavi pagare al magnifico Gironimo Imperato de Napoli docati vinti correnti et dicti sono per altri tanti da lui receputi contanti per oneri a cunto de casa il di 19 de agosto 1593, al comando delle signorie vostre
Francesco Roppulo de Florio

(P. Leone de Castris, *Pittura del Cinquecento a Napoli, 1573-1606. L'ultima maniera*, Napoli 1991, p. 332)

GIROLAMO IMPARATO È CONSOLE E MAESTRO DELLA CORPORAZIONE E CAPPELLA DI SAN LUCA

27) ASN, Notai del Cinquecento, Cristoforo Cerlone, protocollo 29, ff. 87v-89,

Napoli, 13 ottobre 1593

La notizia si ricava dalle sottoscrizioni ad una richiesta di dote da parte di Margherita de Loes, figlia del pittore. Nel documento il nome dell'artista compare assieme a quello di Giovan Bernardo Lama, Giovan Marino Cacace, Fabrizio Santafede, Dirk Hendricksz, Aert Mytens e Giacomo de Pereda, membri della corporazione.

(P. Leone de Castris, *Pittura del Cinquecento a Napoli...*, cit, p. 332)

1594

DIPINGE LA PRESENTAZIONE AL TEMPIO DEL PERDUTO SOFFITTO DELL'ANNUNZIATA DI NAPOLI E SOVRINTENDE ALL'ESECUZIONE DEGLI ANGELI REALIZZATI DA GIOVANN'ANGELO D'AMATO PER LO STESSO COMPLESSO

28) ASBNF, Banco dell'Annunziata, giornale di cassa, matricola 18

Napoli, 25 febbraio 1594

Ai nostri Governatori dela Nuntziata centonovantadue ducati e per loro a Simeone Ranalo Meytens, Giovanni Inyers, Giulio del Loco, Giovan Vincenzo Forli, Angelo d'Amato et Curtio di Giorgio pittori, dissero in parte di ducati 384 per l'integro prezzo dell'opera di pittura che haurano da fare nell'intempiatura di detta Santa Casa nell'ecclesia, consistente in ventiquattro quatri, venti di essi di palmi tredici in circa di larghezza et palmi sei in circa di altezza per ciascheduno di essi, in li quali se ci haverà da fare per ognuno di essi doi anglioli che tengono in mano uno epiteto della Madonna Santissima, et quattro altri quatri di sette palmi di ogni lato in circa nelli quali si hanno da fare li quattro evangelisti di quel modo migliore parerà a Simeone Vincenzo Coberger, Fabritio Santafede, Geronimo Imperato, e Giovan Battista Cavagni como soprastanti di detti 24 quatri dichiarando che tanto li quattro quatri dell'Evangelisti predetti quanti quattro altri delli suddetti 20 che circondano il quatro grande dell'Assumptione si haveranno di da fare per lo magnifico Rinaldo Mitens cioè li quattro evangelisti et li quali altri quattro sopradetti per il magnifico Giovanni Iniers quali debbano essere a soddisfazione del detto magnifico Vincenzo Coberger et non altrimenti tanto nella perfetione et bontà di colori quanto d'ogni altra cosa necessaria per la summa di altri quatri sedici remanenti de la suma di detti 24 siano et debbano essere fatti cioè otto per li magnifici Giulio del Loco et Giovan Vincenzo Forli a soddisfazione del magnifico Fabritio Santafede con le conditioni predette et per la summa di altri quattro quatri siano et debbano essere fatti per lo magnifico Angelo d'Amato a sodisfazione del magnifico Geronimo Imperato de la bontà et conditione necessaria et li restanti quattro quatri per compimento di detto numero 24 siano et debbano essere fatti per lo magnifico Curtio di Giorgio a sodisfazione del magnifico Giovan Battista Cavagni della bontà et perfetione ut supra, dichiarando che detti magnifici pittori che averanno da fare detti quatri 24 siano tenuti ponerci essi tutti li colori fini et necessari et lo avessero indorato cenere di prezzo di uno ducato in circa l'onza et ogni altra cosa necessaria eccetto che la tela, dichiarando che tutta detta opera di pittura si obligano et prometteno

ogni uno di essi magnifici Rinaldo Meijdens, Giovanni Inyers, Giulio del Loco, Giovan Vincenzo Forli, Angelo d'Amato et Curtio di Giorgio darla fatta et atta a potersi ponere all'intempiatura per tutti il mese di maggio prossimo venturo 1594 et mancando ognuno di essi di finire li quatri con la bontà et perfetione sopradetta per detto mese di maggio debba perdere per sedici della rata che li spetterà di ducati sessantaquattro il quale è il prezzo di quattro quatri che tocca ad ogn'uno di essi di fare pronto d'interesse cossì da mò e per allora liquidato fra di essi, a loro contanti.

29) ASBNF, Banco dell'Annunziata, giornale di cassa, matricola 18, Napoli, 25 febbraio 1594

Ai nostri Governatori de la Nuntiata ducati trecento cinquanta e per essi al magnifico Vincenzo Coberger, Fabritio Santafede, Geronimo Imperato, et Giovan Battista Cavagno, pittori, dissero in parte di ducati settecento per l'integro prezzo dell'opera et pittura hauranno da fare per l'intempiatura dell'ecclesia di detta Santa Casa, cioè quattro quatri grandi con l'istorie infrascritte la Natività de la Madonna Santissima, la Presentatione, lo Sposalitio et l'Assumptione con conditione che in ogni quatro di essi siano per lo meno dieci figure distribuiti nel miglior modo che parerà a detti magnifici pittori, e che l'opera sia d'ogni bontà e perfetione tanto nella pittura con modi, colori fini, dechiarando che sono obbligati essi Signori Governatori darli solamente il colore oltramarino, e tele, e tutti gli altri colori et qualsivoglia altra cosa hanno da ponere essi magnifici pittori, li quali quattro quatri si hauranno da fare e cioè il primo dell'istoria della Natività dal detto magnifico Giovan Battista Cavagni, il secondo dell'istoria della Presentatione dal magnifico Girolamo Imperato, il terzo dell'istoria del Sposalitio dal magnifico Fabritio Santafede et il quarto et ultimo più grande dell'istoria dell'Assumptione dal magnifico Vincenzo Cobeger, declarando che tutta detta opera et pittura si obligano et promettono darla fatta e atta potersi ponere all'intempiatura per tutto lo mese di maggio primo venturo et mancando ogn'uno di essi di finire il suo quatro con la bontà e perfetione supradetta per detto mese di maggio, debbia perdere ducati settecento per ragione d'interesse cossì da mò e per allora liquidato fra essi a loro contanti.

(G. Toscano, *La bottega di Benvenuto Tortelli e l'arte del legno a Napoli nella seconda metà del Cinquecento*, in «Annali della facoltà di lettere e filosofia dell'università di Napoli», XXVI, 1983-1984, pp. 266-268.)

1595

EFFETTUA UN PRESTITO DI 100 DUCATI A GIOVAN MARCO DI GENNARO

30) ASN, banchieri antichi, Gentile, giornale 117
Napoli, 10 gennaio 1595

Al magnifico Geronimo Imperato ducati cento e per lui al magnifico Giovan Marco di Gennaro dissero selli prestano gratis per quelli restituirli fra termine di un mese, e per lui a Vittoria Gagliarda una delle figlie ed erede de la magnifica Aurelia Sr.ma disse sono per lo prezo di annui ducati 8. 2. 10 quali sono de la retrovendita de maggior suma che deve conseguire del magnifico Giovan Geronimo Fino (*omissis*)

DIPINGE LA CONA PER LA CAPPELLA DI POMPONIO MARANTA AI SANTI SEVERINO E SOSSIO

31) ASN, Banchieri antichi, Gentile, giornale 117
Napoli, 21 gennaio 1595

Al signor Pomponio Maranta ducati venti e per lui a Geronimo Imperato pittore disse in conto di ducati 40, per lo prezo di una cona che dipinge nella cappella sua

(G. Ceci, *Imperato Girolamo*, cit., p. 582)

TESTAMENTO DI AGOSTINO IMPARATO, FRATELLO DI GIROLAMO

32) ASN, Notai del Cinquecento, Orazio Sabatino di Napoli, scheda 458, protocollo 45, ff. 303r-306v
Napoli, 31 gennaio 1595

Die ultimo mensis ianuari VIII.e indictionis Neapoli 1595. Ad preces nobis etcetera factas pro parte magnifici Augustini Imperato de Neapoli personaliter accessimus ad quamdam domum magnifici Virgilio Imperato sitam et positam intus hanc civitatem Neapolis et proprie in platea dicta delli Rimolarii predictae civitatis Neapoli [*omissis*] prefatus magnificus Augustinus testator instituit et ordinavit et fecit sibi suos heredes universales et particulares [*omissis*] magnificos Hieronimum et Minicum Imperato de Neapoli, eius germanos, unumquemlibet ipsorum pro equali parte et portione praeter et excepto ab infrascriptis legatis [*omissis*]

[f. 304v]

Item il detto magnifico Augustino testator lassa et legha alla magnifica Virgilia de Ligorio moglie del magnifico Geronimo Imperato, suo fratello et mia cogniata, ducati vinte contanti per annum, li ha portato et porta et per alcunii serviti fattimi in la presente mia infermità et hoc pro una vice tantum

[ff. 305r-305v]

Item lo prefato Augustino testator lassa et lega alla magnifica donzella Anna Imperato, sua nepote carnale et figlia legitima et naturale del magnifico Geronimo Imperato, suo fratello, in augumento delle soe dote, seu monachato, ducati cento contanti, cioè ducati cinquanta d'essi della parte ad esso testator li spetta dalla dote et raggione dotali della quondam magnifica Portia Carriola, sua matre, con li restanti ducati cinquanta ad complimento delli denari perveniendi dalla Redentione allora quando si exigeranno et serranno esatti. Verum esso testator vole che fadosi monecha detta magnifica donzella Anna et menando vita monacale che li detti ducati cento ut supra lassatoli essa donzella Anna ne possa et voglia testare et disporre in tutto et in parte come meglio ad essa parerrà et piacerrà senza contradictione alcuna et maritandose et venendo a morte senza figli legitimi et naturali da suo corpo legitimo descendente, in tali casu voglio che li detti ducati cento ut supra lassatoli essa donzella Anna né in tutto né in parte ne possa ne voglia disporre ma se questa sua morte in detti ducati cento ut supra lassatoli succedano et habbiano ad soccedere li detti magnifici Geronimo et Minico Imperato, miei fratelli et heredi ut supra instituti, ogni uno d'essi pro equali parte et portione et cossì voglio se habbia ad osservare per essere tale mia volontà [*omissis*]

DÀ UN ACCONTO A FRANCESCO ZACCARELLI PER GLI STUCCHI DELLE CAPPELLE DELL'ORATORIO DEI BIANCHI IN SAN GIOVANNI MAGGIORE

33) ASN, Banchieri antichi, Gentile, giornale 117
Napoli, 1 febbraio 1595

A Francesco de Roberto ducati vinti cinque e per lui a Geronimo Imperato disse ce le presta gratiosamente, per lo stucco che se lavora nel oratorio delli Bianchi di San Giovanni Maggiore in ogni sua requesta e per lui a Francesco Zaccarelli in conto delle cappelle de stucco che lavora dentro l'oratorio di San Giovanni Maggiore de li confrati

ESEGUE UNA MADONNA DEL ROSARIO PER LUCA BUONODONNE DI GRAGNANO

34) ASN, Notai del Cinquecento, Orazio Sabatino di Napoli, scheda 458, protocollo 7, ff. 153r-154r
Napoli, 4 marzo 1595

Promissio cone pro Luca Buonodonne

Die quarto mensis martii VIII.e indictionis Neapoli 1595 constituti in nostri presentia Hieronimus Imperato de Neapoli, pictor, laicus et sine patre, ut dixit, sicut ad conventionem devenit cum Luca Buonodonne de

terra Gragniani et sponte coram nobis non vi, dolo, per spetiale pactum promisit et obligavit eidem Lucae, ibidem presenti, di pintarli di propria mano d'esso Geronimo uno quatro de altecza de palmi duodeci et terzi doi et di larghecza de palmi diece et uno quarto meno uno digito, includendosi in detta altecza et larghecza le cornice che appaeno nello disegno firmato di propria mano di me predetto notaro di voluntà de esse parte quale presente di et quello in presentia nostra consignato al detto Geronimo, quale cona, seu quatro, habbia ad essere tonna con l'immagine della Madonna del Santissimo Rosario et intorno li quindici misterii competenti, quale pictura sia et debbia essere tutta de propria mano d'esso Geronimo bene pintata a laude di pictori experti in tale di colori fini. Verum dove intrano li azzurri sia oltra marina de voluntà, de ducati diece l'onza. Verum le cornice habbiano da essere tucte a bucto d'oro senza colore. Quale opra, tanto il quatro come il guarnimento, have da essere sopra tavola et darla pintata et completa nel modo ut supra per totum proximi mensis octobris primi venturi presentis anni 1595. Et hoc pro pretio inter eos convento ducatorum centum viginti de carlinis, de quibus prefatus Ieronimus personaliter de contantis coram nobis recepisse et habuisse de Luca, ibidem presente, et de contanti coram nobis dante ducatos sexaginta quinque de carlinis, reliquos vero ducatos quinquaginta quinque ad complimentum integri pretii quatri supradicti, ut supra facere promissi, prefatus Lucas promisit illos integre dicto Ieronimo, ibidem presenti, dare, solvere hic Neapoli, facta consignatione hic Neapoli quatrii predicti ipsi Lucae et non aliter in pace [omissis]

[ff. 153r-153v]

Die XXIII mensis octobris X.e indictionis Neapoli 1596 constituti in nostri presentia introscriptus Hieronimus Imperato ex una et Lucas Buonodonne ex altera sponte ad invicem asseruerunt coram nobis videlicet se ipsum Hieronimum recepisse et habuisse ab introscripto Luca introscriptos restantes alios ducatos sexaginta quinque pro complimento pretii introscripti quatri [omissis]

VIENE PAGATO, INSIEME A FABIO SAPIO ED A GIOVANN'ANGELO D'AMATO, PER LA PITTURA E LA DORATURA DEGLI STENDARDI DELLE GALEAZZE REGIE

35) ASN, Notai del Cinquecento, Orazio Sabatino di Napoli, scheda 458, protocollo 7, ff. 192 r-193r.

Napoli, 21 marzo 1595

Quietatio pro Hieronimo Imperato et Fabio Sapiro

Eodem die (21 marzo, ottava indizione, Napoli 1595) constituti in nostri presentia Hieronimus Imperato de Neapoli pictor ex una et Fabius Sapiro de predicta civitate Neapolis similiter pictor ex altera. Prefatae partes ipsae sponte coram nobis, non vi, dolo sed omni meliori via, se ipsas partes ad invicem quietaverunt per aquilianam stipulationem circha il negotio dell'arme, tanto di pictura, comme d'oro fatte in le fiamme et standardi servivoli anni a dietro per le reggie galeacze tantum osservantes cum iuramento partes ipsas de predictis fuisse ad invicem satisfactas, cassantes ad invicem quecumque albarana, apocas et signanter quamdam apocam factam ipsi Fabio, tam per ipsum Hieronimum, quam per Joannem Angelum d'Amato, similiter pictorem, et se etiam quascumque alias scripturas, tam publicas quam privatas de predictis apparentes et apparentia itaque ex nunc et de cetero nullam fidem faciant in iudicio nec extra. Reservandosi per uno per essi Ieronimo et Fabio in la presente quietanza possi ad invicem ut supra fatta la parte che per tal causa dicono spectare al predetto Gioanne Angelo d'Amato quia sic quam quidem quietationem ac omnia predicta prefatae partes ipsae ad invicem semper rata habere [omissis]

DIPINGE UNA TRASFIGURAZIONE PER LUIGI NICOLA SCIPIONE E GIOVAN ANTONIO SCALDAFERRI DI LAURIA

36) ASN, Notai del Cinquecento, Orazio Sabatino di Napoli, scheda 458, protocollo 7, ff. 346 r-346 v

Napoli, 21 maggio 1595

Consignatio cone et quietatio pro Hieronimo Imperato

Die XXI mensis maii VIII.e indictionis Neapoli 1595. Constituti in nostri presentia Joannes Jacobus Coczile de terra Laurie, hic Neapoli residens, legitimus procurator ad infrascripta signanter Aloisii Nicolai Scipionis et Joannis Antonii Scaldaferrì, de eadem terra, fratrum et heredum quondam dopni Vincentii Scaldaferrì, eorum fratris, pro ut nobis plene constare fecit per quoddam procurationis per epistolam instrumentum rogatum, in dicta Lauria sub die XIII february 1595 manu notarii Joannis Orriglia eiusdem terrae prefatus Ioannis Jacobus, ut supra procurator, sponte coram nobis non vi, dolo, confessus fuit se personaliter et manualiter recepisse et habuisse a Hieronimo Imperato de Neapoli, pictore, ibidem presente, una cona della Transfiguratione et a bascio allo scabello la Cena delli dudece Apostoli tutta finita con tutti soi ornamenti indorati in quello modo et forma che esso Geronimo have promesso et era obligato al detto quondam Vincenzo in virtù de instrumento apparente per mano mia, exceptioni et vice versa ipse Ieronimus sponte, non vi, confessus fuit se recepisse et habuisse integrum pretium conae predictae et de eo fuisse integraliter satisfactum, similiter exceptioni et de quibus, nec non de omnibus ad invicem in dicto instrumento promissis et contentis, sponte coram nobis, non vi, dolo, sed omni meliori via ad invicem quietaverunt per aquilianam stipulationem, cassantes dictum instrumentum ut supra vocatum et apparentem itaque ex nunc de cetero nullam fidem faciat in iudicio nec extra, que omnia etcetera partes ipsae quo supra nomine promiserunt ad invicem semper habere rata [*omissis*]

PAGAMENTO A FAVORE DI LORENZO D'AMATO, FRATELLO DI GIOVANN'ANGELO

37) ASN, Banchieri antichi, Centurione e Gentile, giornale 120

Napoli, 2 giugno 1595

A Martio Massarone ducati tredici e per lui a Geronimo Imperato disse per altritanti et per lui a Lorenzo d'Amato disse a compimento de ducati 25, atteso li restanti li ha ricevuti contanti per simile quantità prestatoli per mezzo del Monte della Pietà, del che ne lo quietà dandoli per rotta e cassa detta partita bancale apparente ducati 13

PAGAMENTI PER ADEMPIRE I LEGATI TESTAMENTARI DI AGOSTINO IMPARATO

38) ASN, Banchieri antichi, Stefano Gentile, vol. 118

Napoli, 18 luglio 1595

Alli signori governatori della Redentione de' Cattivi ducati trecento trenta e per loro a Geronimo et Dominico Imperati, heredi testamentari del quondam Agostino Imperato, dichiarati per la Vicaria mediante preambolo in banca di Giovan Battista De Ligorio et a detto Agostino et alli predetti Geronimo et Dominico similmente heredi ab intestato del quondam Tiberio Imperato, dichiarati per detta Gran Corte mediante preambolo in banca di Giacomo Antonio Cerlone al presente di detto di Logorio, dissero selli pagano in conto di quello che si deve da detta Casa Santa alli detti Agostino e Tiberio per servitii fatti in redimere cristiani cattivi in le parte di barbaria et per altri servitii fatti

39) ASN, Banchieri antichi, Stefano Gentile, giornale 118

Napoli, 21 luglio 1595

Al magnifico Geronimo Imperato ducati venti e per lui, come erede del quondam Agostino Imperato, suo fratello, a Giovan Andrea Valle, disse sono per il legato fatto da detto quondam Agostino come appare per testamento fatto per notar Oratio Sabatino per il quale pagamento di legato si quietano et absolveno detti heredi e per lui a Giovan Domenico Valle suo figlio

40)ASN, Banchieri antichi, Stefano Gentile, giornale 118

Napoli, 31 luglio 1595

Al magnifico Geronimo Imperato ducati diece e per lui, come erede del quondam Agostino Imperato, suo fratello, alli mastri della cappella di Santa Maria del Soccorso de' poveri costrutta dentro la venerabile ecclesia di Santo Nicola della Carità, disse selli pagano per legato fattoli per detto quondam Agostino Imperato alla detta cappella, come appare per testamento fatto per mano di notar Oratio Sabatino e per detto legato detti mastri absolvono detti eredi et per loro a Eugenio Comite al presente mastro et thesorero di detta cappella

41) ASN, Banchieri antichi, Stefano Gentile, giornale 118

Napoli, 31 luglio 1595

Al magnifico Geronimo Imperato ducati venti e per lui, come herede del quondam Agostino Imperato, suo fratello, alla magnifica Orsolina Imperata, sua sorella, per legato fatto dal detto quondam Agostino, come appare per testamento fatto per notar Oratio Sabatino per il quale pagamento di legato restano assoluti li heredi di detto Agostino e per lui ad Agostino d'Accetto, suo marito, disse altritanti

42) ASN, Banchieri antichi, Stefano Gentile, giornale 118

Napoli, 31 luglio 1595

Al detto ducati venti e per lui, come herede ut supra, al magnifico Agostino d'Accetto, disse per legato fattoli il detto quondam Agostino come per testamento ut supra e per detto pagamento restano assoluti

43) ASN, Banchieri antichi, Stefano Gentile, giornale 118

Napoli, 2 agosto 1595

Al magnifico Geronimo Imperato ducati trenta e per lui, come erede del quondam Agostino Imperato, suo fratello, alli magnifici Scipione e Giosepepe Imperato, fratelli, disse selli pagano in parte di quello devono conseguire per la parte sua legato lassatoli del detto quondam Agostino delli denari della eredità a lui pervenuti come herede con che detti ducati 30 si habbiano da scomputare alla loro parte della quale saranno dichiarati eredi conforme detto testamento fatto per mano di notar Oratio Sabatino e per lui a Giosepepe Imperato

44) ASN, Banchieri antichi, Stefano Gentile, giornale 118

Napoli, 4 agosto 1595

Al magnifico Geronimo Imperato ducati trenta e per lui, come erede del quondam Agostino Imperato, suo fratello, alla magnifica Virginia di Ligorio per lo legato fatto per detto quondam Agostino come per testamento fatto per mano di notar Oratio Sabatino appare et l'altri ducati 10 selli pagano per altritanti ducati che per resto di cento ducati a detto quondam Agostino per le quale quantità li quietà e per lui a Geronimo Imperato, suo marito, disse per altritanti

45) ASN, Banchieri antichi, Stefano Gentile, giornale 118

Napoli, 4 agosto 1595

Al detto ducati cinquanta e per lui, come herede ut supra, alla magnifica Anna Imperata, sua figlia, disse per lo legato fatto per il quondam Agostino, suo fratello, della quale questa lo quietà et per lei al detto Geronimo, suo padre

46) ASN, Banchieri antichi, Stefano Gentile, giornale 118

Napoli, 7 agosto 1595

Al magnifico Geronimo imperato ducati otto e per lui ad Antonio Cardasco disse per altritanti ducati e per lui ad Francesco Ferraro sono per altritanti

47) ASN, Banchieri antichi, Stefano Gentile, giornale 118

Napoli, 8 agosto 1595

Al magnifico Geronimo Imperato ducati diece e per lui, come herede del quondam Agostino Imperato, suo fratello, al reverendo padre Ambrosio di Napoli, sacristano della cappella di Santo Francesco di Paula, costrutta dentro l'ecclesia et monasterio di Santo Luise di Napoli, disse selli pagano per lo legato a detta cappella fatto per lo quondam Agostino in suo ultimo testamento fatto per mano di notar Oratio Sabatino, per lo quale pagamento quietano detti eredi e cassano detto legato sopra ciò fatto e prometteno non molestarli

48) ASN, Banchieri antichi, Stefano Gentile, giornale 118

Napoli, 12 agosto 1595

Al magnifico Geronimo Imperato ducati ventidui e per lui a Giovan Domenico Imperato, suo fratello, disse selli pagano in parte di quello che li spetta della heredità del quondam Agostino Imperato, loro fratello

ESEGUE UNA CONA PER LA CATTEDRALE DI CALVI

49) ASBNF, Banco dello Spirito Santo, giornale di cassa, matricola 10, f. 1254

Napoli, 5 settembre 1595

Al reverendo don Clemente de Napoli ducati diece et per lui a Geronimo Imperato ce li paga per nome et parte di monsignor di Calvi in conto di ducati trentacinque per il prezzo di una cona con l'immagine della Madonna del'Arco di sopra et altre figure abbasso conforme al disegno che detto Geronimo tiene il quale li ha pigliato a fare per servitio della chiesa di Calvi di detto monsignore et ha promesso darla finita a Natale prossimo venturo del presente anno 1595 et pintarla di sua propria mano, a lui contanti.

(G. B. D'Addosio, *Documenti inediti di artisti napoletani dei secoli XVI e XVII dalle polizze dei banchi*, in «Archivio Storico per le Province Napoletane», XLIV, 1919, p. 393)

DIPINGE UNA MADONNA PER IL VESCOVO DI ARIANO

50) ASN, Banchieri antichi, Francesco Rosella, giornale 121

Napoli, 15 settembre 1595

Al vescovo de Ariano ducati quattro contanti et per lui a Giovan Geronimo Imperato disse sono a conto de un quadro de una Madonna che le fa et per lui a Carluccio Seliforo [sic!] per altre tanti

(G. Ceci, *Imparato Girolamo...*, cit. p. 582)

51) ASN, Banchieri antichi, Francesco Rosella, giornale 121

Napoli, 2 ottobre 1595

Al vescovo de Ariano ducati quattro contanti et per lui a Geronimo de Imperato disse a compimento del quadro de nostra Signora le ha fatto et per lui a Carlo Sellitto per altritanti

1596

FIRMA E DATA L'ANNUNCIAZIONE DELLA CHIESA DEL GESÙ DI LECCE:

HIERONIMUS/IMPERATUS NEAP(OLITANUS)/ FACIEBAT/1596

1597-98

PAGAMENTI PER LA CONA DELLA CAPPELLA DE GALLIS NELLA CHIESA DELLO SPIRITO SANTO DI NAPOLI

52) ASN, Opere Pie, 17, Spirito Santo, Scrittura dall'anno 1596 al 1601, ff. 182v-183r

Geronimo Imperato deve a di 29 aprile 1597 ducati 14. 2. 10 contanti in conto de la cona ha da fare alla cappella de Gallis per Carrafa

a 6 di ottobre 1597 ducati 16 per nostro Banco a complimento di ducati 30. 2. 10 in conto ut supra per Figliola

a 30 di dicembre 1597 ducati 10 per detto oblige a complimento di ducati 40.2. 10 in conto de la sudetta cona

a 28 d'aprile 1598 ducati 10 per detto banco a complimento di ducati 50. 2. 10 in conto ut supra

a 3 di giugno 98 ducati 12/2 contanti a complimento di ducati 62.2.10 in conto ut supra per Latino

a 25 detto ducati 8 per nostro banco a complimento di ducati 70.2.10 e in conto di ducati 90 per la sudetta cona

a 8 di marzo 99 ducati 19.2.10 contanti a complimento di ducati 90 per la sudetta cona fatta alla cappella de Gallis per Pecoraro

[f. 183r]

Havere ducati novanta per manifattura seu pittatura et ogni altro necessario per la cona fatta da lui nella cappella de Gallis il di 29 d'aprile 1597

53) ASBNF, Banco dello Spirito Santo, giornale di cassa, matricola 14, f. 1296

Napoli, 29 novembre 1597

Al detto (Scipione Portio) ducati cinque e per lui a Stefano e Giovan Domenico Saccatore disse per parte di questa ecclesia a conto della cona che fa per la cappella del quondam Giovan Domenico de Gallis, in questa ecclesia conforme alla cautela per notar Cristofaro Cerlone, a loro contanti

(G. B. D'Addosio, *Documenti...*, cit., 1917, p. 231)

54) ASBNF, Banco dello Spirito Santo, giornale copiapolizze di cassa, matricola 16, f. 270

Napoli, 31 marzo 1598

A detti (mastri dello Spirito Santo) ducati otto et per loro a Giovan Domenico Saccatore dissero a complemento de ducati quarantadue per l'ornamento della cona ha fatta per la cappella de Giovan Domenico de Gallis in questa ecclesia, erede di detto Giovan Domenico, che li altri ducati 34 li à ricevuti per avante, a lui contanti

(G. B. D'Addosio, *Documenti...*, cit., 1917, p. 231)

55) ASBNF, Banco dello Spirito Santo, giornale copiapolizze di cassa, matricola 16, f. 756

Napoli, 26 giugno 1598

A Nostri di chiesa ducati otto e per loro a Geronimo Imperato dissero se li pagano a compimento de ducati settanta, et in conto de ducati 90, per il prezo della pittura della cona che à pintata per la cappella del quondam Giovan Domenico de Gallis in questa ecclesia che gli altri li à ricevuti per avante in più partite contanti e per banco, a lui contanti

(G. B. D'Addosio, *Documenti...*, cit., 1919, p. 393)

1598

DIPINGE IL QUADRO DELLA CAPPELLA DI GIOVAN ANDREA PREITE AI SANTI SEVERINO E SOSSIO

56) ASN, Banchieri antichi, Mari, giornale 130

Napoli, 6 febbraio 1598

A Giovan Andrea Preyte ducati venticinque e per lui a Geronimo Imperato pittore disse sono a compimento di ducati 65 quali ce li paga per la pittura di un quadro li ha pintato nella sua cappella sita a Santo Severino di Napoli atteso li restanti li ha ricevuti parte contanti et parte per banco

(G. Ceci, *Imparato Girolamo...*, cit., p. 582)

RICEVE UN PAGAMENTO DA NATALE CAPUTO PER UN CENSO SULLA MASSERIA DI POSILLIPO

57) ASN, Banchieri antichi, Mari, giornale 130

Napoli, 16 marzo 1598

A Natale Caputo ducati sette e per lui a Geronimo Imperato disse sono per una annata di un censo sopra la loro masseria di Posilipo finita a gennaio passato 1598 et resta sodisfatto del pattuito

ESEGUE UNA CONA PER LA CHIESA DI SANTA MARIA VISITA POVERI

58) ASBNF, Banco di Sant'Eligio, giornale di cassa, matricola 8, f. 398v

Napoli, 17 luglio 1598

A Mattia e Aniello Scoppa ducati venti e per loro a Geronimo Imperato pittore dissero sono a compimento di ducati cinquanta per manifattura di una cona che ha fatta per servitio di Santa Maria Visita poveri nominata li Santissimi Ausiliatori a loro consegnata, a lui contanti

(G. B. D'Addosio, *Documenti...*, cit., 1913, p. 237)

REALIZZA LE FIGURE PER UN TABERNACOLO SU COMMISSIONE DI AMBROGIO BARRERAS

59) ASN, Banchieri antichi, Mari e Grimaldi, giornale 158

Napoli, 16 aprile 1598

Ad Agostino Miranda ducati dodici correnti et per lui a Battista Vigliante disse ce li paga in nome et parte de Ambrosio Barreras a compimento de ducati 37 per lo prezzo di uno tabernacolo fatto per ordine de detto Ambrosio declarandosi come li restanti ducati 25 li have ricevuti contanti et per banco et resta saldo et d'accordo sino oggi

60) ASBNF, Banco di Sant'Eligio, giornale copiapolizze di cassa, matricola 7

Napoli, 27 ottobre 1598

Ad Agostino Miranda ducati sei e per lui a Geronimo Imperato disse a compimento de ducati diece per lo prezzo di alcune figurette dipinte per il tabernacolo fatto per ordine de Ambrogio Barreras, a lui contanti

(P. Leone de Castris, *Pittura del Cinquecento a Napoli...*, cit., p. 332)

1599

ASSIEME A GIOVANN'ANGELO D'AMATO ESEGUE UNA MADONNA DEL ROSARIO PER SILVANO PISANO, GIOVAN TOMMASO DELLA GRECA E LUZIO RASCIA

61) ASBNF, Banco di Sant'Eligio, giornale di cassa, matricola 12

Napoli, 30 marzo 1599

A Giosepe Pisano ducati sedici e per lui a Geronimo Imperato et Giovan Angelo di Amato disse a compimento di ducati novantasei per loro manifattura di una cona del Santissimo Rosario con li misterij incluso il legname e sua indoratura consignatali in nome di Silvano Pisano, Giovan Tommaso della Greca et Lutio Rascia seu altro di loro datati a pintare li anni passati per che li altri ducati 20 li hanno da lui ricevuti contanti et li restanti dalli preditti seu altri incluse tutte scritte et polizze che ne appaiono delli quali dinari et cona ne sono ad invicem cautelati mediante cautela in curia di notaro Vincenzo Tizzano al quale si habia a relazione per detto Geronimo Imperato al detto Giovan Angelo di Amato per altritanti

(G. B. D'Addosio, *Documenti...*, cit., 1912, p. 599)

REALIZZA UNA CONA PER LA CHIESA DI SANTA MARIA DELLA SANITÀ A MASSA LUBRENSE

62) ASBNF, Banco Spirito Santo, giornale di cassa, matricola 19, f. 312

Napoli, 5 aprile 1599

A Jacomo Liparulo ducati quindici et per lui a Geronimo Imperato pittore disse sono a compimento de ducati 150 atteso li have ricevuto de contanti per nostro medesimo banco et sono in conto de una cona che fa a Massa Lobrense à Santa Maria della Sanità quali ducati 15 gli li paga in nome di Fra Simone Perrella

(G. B. D'Addosio, *Documenti...*, cit., 1919, p. 393)

PAGAMENTO DEL PADRE GESUITA LUIGI FEDELE PER IL *SAN GIOVANNI BATTISTA* INVIATO A LECCE

63) ASBNF, Banco di Sant'Eligio, Elenco bancali, pittori sec. XVI, polizza n. 10

Napoli, 28 maggio 1599

Governatori del banco di Santo Eligio pagate per me al illustrissimo Luige Fedele della Compagnia di Giesù docati quindice et ditti sono per altri tanti et ponete a cunto da casa a di 28 magio 1599

ducati 15 correnti/ Onorio Caputo

Et per me vi piacerà pagarli, al magnifico Geronimo Imperato, et sono per complimento de ducati trenta prezo de uno quatro con l'immagine de San Giovan Battista che se manda in Lecce in Napoli hoggi 28 di magio 1599, Luigi Fedele

(G. B. D'Addosio, *Documenti...*, cit., 1913, p. 237)

1599-1600

DIPINGE UN'ANNUNCIAZIONE PER GIOVAN BATTISTA TOSONE

64) ASBNF, Banco dello Spirito Santo, giornale di cassa 1599, matricola 18

Napoli, 22 dicembre 1599

A Giovan Battista Tosone ducati dieci, et per lui a Geronimo Imperato dissero in parte di ducati quindici per li quali promette fare un quadro della Santissima Annunziata dove sia anco un poco d'oro, quale promette consignare per li 20 di gennaro prossimo, et all'ora se li daranno li altri ducati 5

(G. B. D'Addosio, *Documenti...*, cit., 1919, p. 393)

65) ASBNF, Banco dello Spirito Santo, giornale di cassa, matricola 15

Napoli, 23 giugno 1600

A Giovan Battista Tosone ducati tredici, et per lui á Geronimo Imperato pittore, dissero sono pagati 5 per compimento di ducati 15 d'uno quadro della Santissima Annunziata l'ha fatto, et ducati 8 a compimento di ducati 11, per la cornice intagliata con oro, che ha fatto fare in detto quadro

1600

ESEGUE INSIEME A GIOVAN ANGELO D'AMATO ALCUNI QUADRI PER LA CHIESA DELLA TRINITÀ DI SORRENTO

66) ASBNF, Banco di Sant'Eligio, giornale di cassa, matricola 15

Napoli, 24 maggio 1600

A Nunzio Maresca ducati quaranta e per lui a Geronimo Imperato et Giovan Angelo di Amato in solidum disse a compimento di ducati ottanta atteso li altri li hanno ricevuti in più partite et sono in conto di ducati 120 che li paga per la pittura delli quadri che fanno per la chiesa della Trinità di Sorrento, a lui contanti

(G. B. D'Addosio, *Documenti...*, cit., 1912, p. 600)

1601

DIPINGE UNA CONA PER LA CAPPELLA DI SILVIA CARAFA AL GESÙ NUOVO

67) ASBNF, Banco dell'Annunziata, giornale di cassa, matricola 34, f. 33

Napoli, 22 gennaio 1601

A Pietro Antonio Spinello preposito della Casa Professa della Compagnia del Giesù de Napoli ducati cento e per lui a Geronimo Imperato pintore dissero sono a compimento de ducati trecento convenuto con la detta loro casa per lo prezzo de una icona fatta e consegnata per la cappella della buona memoria de Silvia Carafa et da per rotto e casso ogni instrumento e convenzione fra esso et detta Casa Professa, a lui contanti

(G. B. D'Addosio, *Documenti...*, cit., 1913, p. 237)

IL PADRE GENERALE DELLA COMPAGNIA DI GESÙ CLAUDIO ACQUAVIVA INVIA UNA LETTERA DA ROMA AL PADRE ANTONIO SPINELLI, PREPOSITO A NAPOLI, IN CUI FA RIFERIMENTO AL DISEGNO DELLA PALA DELL'ALTARE FORNARO NEL GESÙ NUOVO DI NAPOLI

68) ARSI, Neap. 6, II, f. 107,

Roma, 20 luglio 1601

Al P. Antonio Spinelli Preposito

Facciamo veder lo schizzo del quadro per la Cappella del Reggente, et appresso s'avvisarà quel che in esso manca, o si desidera

69) *Ibidem*, f. 201v,

3 novembre 1601

Il P. Martino Fornaro desidera che Vostra Reverentia solliciti a dar il disegno per il quadro della Cappella per il Reggente et ricorda che il cancello si facci conforme alla volontà del medesimo

(C. Restaino, *Belisario Corenzio nei grandi cicli pittorici napoletani del primo Seicento*, in «Dialoghi di Storia dell'Arte», 3, 1996, pp. 51-52, nota 25)

PRIMO PAGAMENTO PER LA NATIVITÀ DELLA CAPPELLA FORNARO NEL GESÙ NUOVO

70) ASBNF, Banco di Santa Maria del Popolo, giornale di cassa, matricola 30, f. 128

Napoli, 4 settembre 1601

Al Padre Procuratore Antonio Spinello ducati venticinque et per lui a Geronimo Imperato in parte del quadro della Natività che ha da dipingere nella cappella del quondam reggente Fornaro

RICEVE PAGAMENTI RELATIVI AD UN LAVORO NON SPECIFICATO PER LA CAPPELLA SPADAFORA SITA NELLA CHIESA NAPOLETANA DEI GEROLAMINI

71) ACO, 106, 13

Ricevute di pagamanenti percepiti dal pittore il 29 novembre 1601 e il 12 dicembre dello stesso anno, rispettivamente di 25 e 50 ducati per mezzo del Banco di Santa Maria del Popolo agli Incurabili (M. Borrelli, *Contributo alla storia degli artefici maggiori e minori della mole Girolimiana*, in «Lo Scugnizzo», 4, 1967, p. 26)

PADRE ANTONIO TALPA DÀ UN ACCONTO PER UN'ANNUNCIAZIONE DESTINATA ALLA CHIESA ORATORIANA DI NAPOLI

72) ASBNF, Banco di Santa Maria del Popolo, giornale di cassa, matricola 30, f. 886

Napoli, 17 dicembre 1601

Al Padre Antonio Talpa procuratore del oratorio di Napoli ducati cinquanta et per lui a Geronimo Imperato pittore disse ad conto della pittura che ha da fare alla loro chiesa dell'istoria della Santissima Annunziata di palmi 8 larga secondo che parerà alli padri più o meno quale ha da fare a tutte sue spese per preczo di ducati 150 cioè telaro et tela et averà tutti li colori fini in tutta perfettione et in particolare tutto lo aczuro tramarino del meglio che si trovarà et le restanti ducati 100 se li hanno a pagare cioè 50 quando haverà finito di aboczarla detta historia et principiato a finirla et li restanti ducati 50 ad complimento di tutto il preczo se li pagano finita che sarà del tutto detta cona et consignata nella detta chiesa quale pittura finita

con quella perfetione che se ha da finire per sua propria mano et ad sodisfattione del padre rettore di detta congregatione l'ha da consignare da oggi ad uno anno come have promesso

1602

ESEGUE UNA MADONNA DI COSTANTINOPOLI PER TOMMASO LOTTIERI

73) ASBNF, Banco dello Spirito Santo, giornale di cassa, matricola 29

2 gennaio 1602 fu 29 dicembre 1601

A Tommaso Lottieri ducati quattro, e per lui a Geronimo Imperato dissero à compimento di ducati 10, che li altri ducati 6, li ha ricevuti per nostro banco, e sono in conto d'una cona della Madonna di Costantinopoli, che li pinge, a lui contanti

(E. Nappi, *Catalogo delle pubblicazioni edite dal 1803 al 1990 riguardanti le opere di architetti, pittori, scultori, marmorari ed intagliatori per i secoli XVI e XVII, pagate tramite gli antichi banchi pubblici napoletani*, in «Ricerche sul '600 napoletano», Milano 1992, p. 80)

PAGAMENTO PER LA NATIVITÀ DELLA CAPPELLA FORNARO AL GESÙ NUOVO

74) ASBNF, Banco dello Spirito Santo, giornale di cassa, matricola 29, ff. 14-15

Napoli, 3 gennaio 1602

Ad Alessandro Ferraro procuratore della Casa Professa di Giesù ducati trentacinque e per lui a Geronimo Imperato pittore dissero a compimento di ducati 60, che l'altri ducati 25, ci sono stati pagati per il banco del Popolo, e sono in parte delli ducati 200, che sono convenuti pagarseli per la pittura dell'immagine della Natività di Nostro Signore la quale havrà da fare per la Cappella del Reggente Fornaro tutta di colori fini, e dove fusse necessario ponervi l'oltra marino a sue spese così la tela, e telaro di detta immagine la quale havrà da fare conforme il disegno firmato per mano del padre Stefano di Maio prefetto della chiesa, così delli personaggi come d'ogni altra cosa, e promette darla finita del tutto per il mese di novembre 1602; e li padri di detta Casa Professa promettono darli altri ducati 40, mentre s'andarà pingendo l'immagine, e finita che sarà pagarli altri ducati 100, per final pagamento, e l'immagine essendo giudicata di menor prezzo se li stimasse delli ducati 100, et essendo stimata di più valore detto Geronimo Imperato li dona alla detta Casa Professa, et esso Alessandro li paga in nome di detta Casa Professa erede di detto Reggente, a lui contanti

(G. D'Addosio, *Documenti...*, cit., 1919, pp. 393-394)

1603

RICEVE UN PAGAMENTO DA TIBERIO DE PETRUCCIO

75) ASN, Banchieri antichi, Turbolo e Caputo, giornale 148

Napoli, 4 gennaio 1603

A Tiberio de Petruccio e figli ducati novant'otto tari 2. 10 et per loro a Geronimo Imperato dissero selli pagano per la valuta de ducati 100 a 98 ½ per conto datoli ad cambio per Monteleone de Calabria a uso delli quali gi ni ha fatto lettere de cambio diretta ad Gioseppe Borgiese per pagharnoli a detto Borgiese in Monteleone, a lui contanti

PAGAMENTI PER UNA MADONNA DEL ROSARIO RICHIESTA DA BERNARDO RUFFO

76) ASN, Banchieri antichi, Spinola e Lomellino, giornale 141

Napoli, .

A Paulo Principe ducati dieci et per lui a Geronimo Imperato disse sono in conto d'una cona che l'ha data a fare et per esso a Michelangelo Imperato

77) ASN, Banchieri antichi, Turbolo e Caputo, giornale 148

Napoli, 4 marzo 1603

Ad Paulo Principe della Compagnia di Giesù ducati dieci e per esso Geronimo Imperato, disse sono in conto di una cona, che li fa, e per esso ad Michelangelo Imperato, a lui contanti

78) ASN, Banchieri antichi, Spinola e Lomellino, giornale 145

Napoli, 18 giugno 1603

A Paulo Principe ducati dieci e per lui a Geronimo Imperato disse se li pagano a compimento de ducati cinquanta avuti da esso in conto d'una cona che l'ha data a fare per ducati 80 del Santissimo Rosario quale è di Bernardo Ruffo

RICEVE UN PAGAMENTO PER L'ARGENTO MACINATO DA GIOVAN ANIELLO DE MARI

79) ASN, Banchieri antichi, Turbolo e Caputo, giornale 148

Napoli, 6 marzo 1603

A Giovan Aniello de Mari di Ferrante ducati dieci e per esso a Geronimo Imperato disse sono in conto di tanto argento macinato, che li ha da fare, a lui contanti

PAGAMENTO FINALE PER LA NATIVITÀ DELLA CAPPELLA FORNARO

80) ASN, Banchieri antichi, Turbolo e Caputo, giornale 148

Napoli, 15 marzo 1603

A Stefano de Maio Procuratore della Casa Professa della Compagnia di Giesù di Napoli ducati vinti, e per esso ad Geronimo Imperato pittore disse sono ad complimento di ducati cento, quali disse se li sono pagati in parte delli ducati ducento per l'icona che fa della Natività di Nostro Signore nella Cappella del quondam Reggente Fornaro, atteso li altri ducati ottanta ni have havuto ducati trentacinque per il banco del Spirito Santo, et altri trentacinque per il banco di Santa Maria del Popolo, et ducati dieci per cose venduteli del heredità del detto quondam Reggente e disse ge li pagha in nome della Casa Professa della Compagnia di Giesù, erede di detto Reggente a lui contanti

(G. Ceci, *Imperato Girolamo...*, cit., p. 582)

OTTIENE L'INCARICO PER L'ESECUZIONE DI UNO DEI QUADRI DELLA CAPPELLA DEL MONTE DI PIETÀ

81) ASBNF, Monte e Banco della Pietà, Fondo patrimoniale, Libro di Conclusioni, matricola 234 (ex 241), f. 8

Napoli, Conclusione del 20 marzo 1603

Che se paghino altri ducati sessanta a Fabritio Santa fede in conto della pittura del quatro che fa della Pietà per la nostra cappella che delli due quatri di pittura ordinati farsi da Hippolito Borghesi, ne facci uno Geronimo Imperato già che così è restato contento detto Hippolito

(*Documenti estratti dall'Archivio storico del Banco di Napoli*, in «Rassegna economica», Napoli 1939-40, p. 84)

RICEVE UN PAGAMENTO PER LA RESURREZIONE DI CRISTO DELLA CAPPELLA DEL MONTE DI PIETÀ

82) ASBNF, Banco della Pietà, Libro maggiore del patrimonio 1603/1609, matricola 9, parte I, f. 296

Napoli, 5 aprile 1603

et a dì 5 di aprile ducati 30 a Geronimo Imperato in conto de la pittura del quadro del'Assunta (sic) di nostro Signore per la cappella dibitore al libro de fabrica

(E. Nappi, *Documents of the «Archivio Storico» of the «Banco di Napoli»*, in G. Alisio, *Monte di Pietà*, Napoli 1987, p. 150, n. 16)

ESEGUE UNA CONA PER LA CAPPELLA DI FRANCESCA SANTORO A PISTICCI (MT)

83) ASN, Banchieri antichi, Turbolo e Caputo, giornale 152

Napoli, 26 giugno 1603

A Don Berardino de Cardines ducati dieci e per esso a Geronimo Imperato disse a complimento de ducati cinquanta che li altri li ha ricevuto per partita de banco in conto de ducati settanta con uno quadro cola guarnitione che fa a sua instantia per Francesca Santoro de Pasticio e per esso a Michel Angelo Imperato suo figlio a lui contanti

PAGAMENTO DA PARTE DI TIBERIO DE PETRUCCIO

84) ASN, Banchieri antichi, Scipione Turbolo, giornale 140

Napoli, 15 ottobre 1603

A Tiberio de Petruccio et figli ducati nove e per loro a Geronimo Imperato dissero a compimento de ducati 99 atteso li altri li ha ricevuti de contanti et se li pagano per valuta de ducati 100 datoli a cambio per Monteleone a uso a 99 per cento delli quali ne li ha fatto lettera di cambio diretta a Giosepe Borgiese per pagarnosi a Giovan Francesco delle Chiave e per lui a Prospero Mangione disse per altritanti a lui contanti

ACCETTA LA COMMISSIONE PER LA CONA CON L'ALLEGORIA DEL BATTESIMO OGGI CUSTODITA NELLA PARROCCHIALE DI SANT'ELIA A PIANISI (Cb)

85) ASN, Notai del Cinquecento, Orazio Sabatino di Napoli, scheda 458, protocollo 15, ff. 761v-763r

Napoli, 5 novembre 1603

Promissio cone

Die quinto mensis novembris secunde indictionis Neapoli 1603 constituti in nostri presentia Hieronimus Imperato de Neapoli, pittor, absque patre, ut medio suo iuramento firmavit, sicut ad conventionem devenit cum Francisco Tartaglia de santo Elia, Provinciae Capitanate, similiter absque patre, ut iuravit et sponte coram nobis non vi predictus Hieronimus per speciale pactum eidem Francisco, ibidem presenti, promisit di farli et pintarli di colori fini et signanter li manti delle figure d'azuro oltra marino, una cona d'altecza di palmi vinti uno di vivo, senza la Croce, inclusovi in detta altecza di palmi vinti uno il scabbello proportionato, dentro del qual scabbello vi ha d'esser pintata la Cena di nostro Signore con alcuni confrati ingenocchioni dalla parte di larghecza della cona di palmi quattordici similmente di vivo inclusovi tutti l'ornamenti di legname servate la forma del disegno questo di firmato di commune volontà d'esse parti per mano di me predicto notaro per chiarecza d'esse parti et consignato al detto Geronimo per esibirlo ogni volta sarà requesto dal detto Francisco intendendosi l'intagli di legnami di detta cona eo modo et forma conforme l'intagli d'una cona quale al presente dicono ritrovarsi dentro la chiesa di San Severino di questa città di Napoli et propriamente nella terza cappella nell'intrare a man destra dentro detta chiesa dove dicono stare dipinta l'Assunta della Madonna, disseno di mano del quondam Marco di Siena. Verum tutto l'ornamento della predicta cona ha d'essere a butto d'oro. Le cornice dalle parti di larghecza d'un palmo et mezo l'una. Item nel quatro di mezo nostro Signore in Croce, da man dextra la Madonna et da man sinistra santo Giovanne con seie storiette a torno proportionate con tutto quello sta pintato in una stampa similmente firmata per mano di me predicto notaro di volontà d'esse parti et similmente consignata al predicto Geronimo per exhibirla sempre et quando sarà requesto dal predetto Francisco. Verum non sia obligato il detto Geronimo osservare le preditte seie istoriette, seu figure di quelle, ben vero migliorarle et di sotto la Croce il fonte nel quale fonte non si haverà d'observare quelle pinture ch'in detta stampa al presente si ritrovano, ma si bene pintarci figliuoli ch'entrano nudi indotti da doi patrini et nel loro uscita siano vestiti di bianco et che habbiano risguardo nella loro andata in una cappella nella porta della quale

sia dipinto un angelo che con il braccio facci segno d'ad se ricevere li preditti figliuoli bianchi. Verum in uno canto di bascio di detto quatro vi sarà dipinto un poco di mare con figure d'alcuni heretici sommerso in esso et di sopra la predicta cona il Dio Padre con alcuni angeli santi et cherubini et nel quatro della cimmasa uno Cristo con il calice et nelli frontispitii quello meglio parerà ad esso Geronimo. Verum il quatro di mezo debbia essere di tela alla interlice monachina. Quale cona lo predicto Geronimo promette dare compiuta et pintata ad giuditio di pittori experti in tale per tutta la fine di settembre primo venturo 1604. Pro manifattura et convento pretio ducatorum ducentum quinquaginta de carlinis de quibus predictus Hieronimus sponte coram nobis presentialiter de contantis recepit et habuit a predicto Francisco, ibidem presente, et de contantis coram nobis eidem Hieronimo dante ducatos triginta de carlinis. Restantes vero ducatos ducentum viginti predictus Franciscus promisit dicto Hieronimo presenti, hic Neapoli dare, solve, videlicet singulis tribus mensibus a presenti die in fine ratam ipsorum. Verum in ultima solutione tempore consignationis cone predicte ducatos quinquaginta in pace. Pacto habito quod si predictus Hieronimus deficeret de dando et consignando eidem Francisco conam predictam pro ut supra promisit et in termino supradicto salvo però ad esso Geronimo qualsivoglia iusto impedimento et non aliter, in tali casu promette esso Geronimo rilasciare gratis del preczo predetto al predicto Francisco ducati venticinque con essere però obligato esso Geronimo et così promette complire modo quo supra la predicta cona et sic vice versa complendosi in tempo ut supra promesso per esso Geronimo la predicta cona nella consegna di quella promette il detto Francesco oltra il preczo predicto donare gratis al predicto Geronimo mezo cantaro di caso di Santo Elia [omissis]

Die vigesimo primo mensis februarii 4.æ indictionis Neapoli 1606 constituti in nostri presentia introscritti Hieronimus Imperato de Neapoli ex una et Franciscus Tartaglia de Santo Elia Proventie Capitanate ex altera, ditte partes coram nobis, non vi etcetera, sed omni meliori via confesse fuerunt se ipsas ad invicem recepisse et habuisse videlicet Hieronimus ipsam partem de contanti et partem per medium publicorum banchierorum Neapolis integrum pretium intere cone ducatorum ducentum quinquaginta [omissis]

RICEVE UN PAGAMENTO DAL GESUITA BERNARDO DE PONTE

86) ASN, Banchieri antichi, Turbolo e Caputo, giornale 146

Napoli, 26 novembre 1603

A Bernardo de Ponte rettore del Novitiato ducati decenove et mezzo e per lui a Geronimo Imperato disse per un semestre fenito a 13 del presente per l'annui ducati 39 ½ li rende ogn'anno il novitiato del Gesù de Napoli mediante cautele alle quale se recere et resta soddisfatto del passato

FIRMA E DATA L'ASSUNTA DEL SOFFITTO DI SANTA MARIA LA NOVA: IMPARATUS 1603

COMPARE COME TESTIMONE NEL PROCESSO INTENTATO DA TIBERIO DE PETRUCCIO CONTRO I FIGLI DI ANDREA D'ONOFRIO

87) ASN, Consolato dell'Arte della Seta, I numerazione, 199

Processus pro Tiberio de Petruccio contra Andrea d'Honofrio

In causa Tiberi de Petruccio et filiorum contra Andrea d'Honofrio

[omissis]

Die 3 mensis decembris 1603 Neapoli

Geronimo Imperato de Napoli pictore commorans alla piazza del'Ulmo et etatis annorum quinquaginta quinque in circha ut dixit testimone iuravit et medio eius iuramento exponit super tenore petitionis toto facto et quicquid inde scit dixit hoc tantum scire che la polisa quale se li dimostra per me subscripto mastro d'acti del'arte della seta quale incomincia Banco de Spinola Ravaschiero et Lomellino pagate per me alla

fin de settembre prossimo venturo et fenisce a di 30 de luglio 1603 ducati 346.2.15 contanti con la subscriptione dictante Andrea d'Honofrio quello per esso testimone vista et lecta dice che è polisa d'Andrea d'Honofrio subscripta de sua propria mano sotto della quale polisa esso testimone vedde che decto Andrea se sottoscrisse de sua propria mano nella casa de Giovanni Lonardo et Aniello de Petruccio ciò dove esso testimone se trovò presente et fu per causa di tante sete che essi de Petruccio vendirno a decto Honofrio sotto della quale polisa esso testimone se sottoscrisse per testimone insieme ad altri che erano lla presente et questo fu presente decto Andrea et la veddero sottoscrivere de sua propria mano come ha decto si sopra [omissis]
lo Geronimo Imperato ho deposto ut supra

1604

CAPITOLI MATRIMONIALI FRA GIOVAN ANTONIO D'AMATO E ANNA IMPARATO, FIGLIA DI GIROLAMO

88) ASN, Notai del Cinquecento, Orazio Sabatino di Napoli, scheda 458, prot. 16, ff. 44v-49v

Napoli, 7 gennaio 1604

Capitula matrimonialia inter Ioannem Antonium d'Amato et Annam Imperato

Die decimo septimo mensis ianuarii secunde indictionis Neapoli 1604 et proprie intus rectorium ecclesiae Sancte Mariae de Nova predictae civitatis Neapolis capituli, patti et conventioni al nome d'Iddio habiti, hiniti et firmati fra Geronimo Imperato di Napoli, interveniente all'infrascritti tanto per se, in suo proprio nome, come per nome, et parte d'Anna Imperato della predetta città di Napoli, sua figlia legitima et naturale in capillo sistente sin come dice; per la quale detto Geronimo padre suo proprio nome sempre promette de rato et per essi padre et figlia d'Imperato loro heredi et successori d'una parte et Giovan Antonio d'Amato similiter della predetta città di Napoli pittore [omissis]

[f. 45v]

In primis lo detto Geronimo patre promette curare et fare realiter modis omnibus et con effetto excutione reali che la detta Anna sua figlia con suo consenso pigliarà et acceptarà lo detto Giovan Antonio in suo vero, caro, legitimo matrimonio per verba de presenti vis et volo, secondo l'uso di Santa Chiesa Romana et questo nel mese di maggio prossimo venturo del presente anno 1604.

Per contemplatione et causa del quale matrimonio ut supra dante Domino contrahendo et per li pesi di quello come de supportandi lo detto Geronimo padre suo proprio nomine promette dare et assignare in dotem dotis nomine et per le doti della detta Anna, sua figlia, al detto Giovan Antonio, suo futuro marito, disse detto Geronimo dotante di suoi proprii beni, substantia et facultà ducati mille contanti: in questo modo cioè ducati ducento d'essi di contanti liberi et expliciti senza vinculo ne conditione alcuna cossì per patto, et questo nella contrattatione del predetto matrimonio, et per li restanti ducati ottocento per complimento d'esse doti di ducati mille et in loro satisfatione al detto tempo assignarli sincome ex nunc pro tunc et e contra, contratto detto matrimonio, assegna al detto Giovan Antonio, futuro marito della predicta Anna, annui ducati cinquantacinque, quali esso Geronimo asserisce avere, tenere et possedere come vero signore et padrone a nessuno per esso venduti né alienati, ma franchi et liberi excepto dal patto de retrovendendo et ad esso se li rendeno dalli sottoscritti videlicet dal Novitiato del lesù di questa città di Napoli annui ducati trentanove alla raggione di ducati seie et mezo per cento per capitale et preczo di ducati seicento, pubbliche apparenteno cautele per mano di notare Vincenzo Ticzano. Item dalli heredi del quondam Giovan Marco de Iennaro annui ducati otto per capitale et preczo di ducati cento similiter pubbliche apparenteno cautele in suo favore alle quale dice similiter referirse. Item dalli heredi di Virgilio Imperato annui ducati otto per capitale et preczo di ducati cento et esserno quelli istessi l'anni a dietro per il quondam Augustino Imperato in suo ultimo testamento rogato per mano di me predicto notar legati a detta Anna, sua nipote, in detto suo ultimo testamento. Delli quali annui ducati cinquantacinque, ut supra

assegnati, dicto Geronimo promette l'evittione et general defensione da qualsivoglia persona in ampla forma et ad maggior cautela del predicto Giovan Antonio, futuro marito della predicta Anna, similiter il detto Geronimo suo proprio nomine promette il pagamento d'essi singulis annis a die contratti matrimonii in antea, etiam de proprii denari del predicto Geronimo et cossi continuare et da detto annuo pagamento non mancare per qualsivoglia causa. Per la consequtione del quale annuo pagamento d'essi annui ducati cinquantacinque lo presente istrumento di capitoli si possa et voglia per lo detto Giovan Antonio per liquido et claro contra de predicto Geronimo, produrre presentare et criminalmente liquidare in la Gran Corte della Vicaria [omissis]

[f. 46r]

Item lo detto Geronimo promette dare et assignare in donum et donativi nomine alla dicta Anna, sua figlia, altri ducati cento in tanto oro lavorato, veste et beni mobili et questo nella contrattatione del predetto matrimonio [omissis]

[f. 47r]

Per contra esso Giovan Antonio promette pigliare et accettare la detta Anna in sua vera cara et legitima sposa et con lei contrahere solemne et legitimo matrimonio nel modo, forma et temine prenarrati et quella al detto tempo tradure ad sua casa

Item tanto il detto Giovan Antonio, quanto anco cqui presente il detto Giovan Angelo d'Amato, suo patre ne' loro proprii, privati, principali nomi et in solidum prometteno al detto tempo si li farà il risborzo et pagamento delli ducati ducento in denari contanti altri ducati cento in oro, veste et beni mobili et anco la consignatione delli predicti annui ducati cinquantacinque per capitale et preczo di ducati ottocento per complimento delle doti predette di ducati mille all'hora avante cautelare et fare cauta detta Anna d'esse doti in prometterli, sincome ex nunc pro tunc et e contra prometteno quelle tenere, custodire, conservare et fare salve sopra tutti et qualsivogliano loro in solidum beni mobili et stabili, presenti et futuri, ad opus et instantiam et per nome et parte di detta Anna et soi heredi et successori [omissis]

[f. 49r]

Io Geronimo Imperato affirmo ut supra, io Giovan Antonio d'Amato accepto ut supra manu propria, io Giovan Angelo d'Amato accepto ut supra et pleggio ut supra, concedemo licentia a notare Horatio Sabbatino che hoggi 17 del presente mese, festa di Santo Antonio, dopo celebrati li divini officii, possa stipulare li capitoli di Giovan Antonio d'Amato et Anna Imperato [omissis]

Presentibus Ioanne Hieronimo Trombatore utriusque iuris doctore et iudice ordinario Magnae Curiae Vicariae, utriusque iuris doctore Fabritio Surrentino, utriusque iuris doctore Ioanne Ciuffo, utriusque iuris doctore Iosepho Imperato, Francesco Acone, Francesco de Roberto, Gasparo Voczavotra, Ioanne Francisco de Rosa, Ioanne Ieronimo Positano, Riccardo Bianco, Ioanne Angelo Montereale et Lutio de Rinaldo ad contractus de Neapoli testibus.

TESTAMENTO DI ORAZIO IMPARATO

89) ASN, Notai del Cinquecento, Francesco di Gennaro, scheda 353, protocollo 17, incart. 138

Napoli, 8 novembre 1604

Die octavo mensis novembris III.e indictionis 1604 Neapoli. Ad preces nobis etcetera factas pro parte Horatii Imperati [omissis]

Item lassa che il corpo suo se debia seppellire dentro l'ecclesia di Santo Augustino de Napoli ne la sepultura de Santo Antonio de le persone d'Agerola [omissis]

Item esso testatore si rimette al conto che farà Giovan Battista de la Porta di quello si deve havere et dare tra esso testatore et Geronimo Imperato et ad quello che detto Giovan Battista farà si debia stare.

Item declara como è stato sodisfatto da Giovan Angelo de Amato del pesone dela casa dove al presente habita per tutto il passato sino al'ultimo d'aprile del presente anno [*omissis*]

1605

ESEGUE UN'IMMACOLATA PER FRANCESCO FRANCIA

90) ASBNF, Banco di Sant'Eligio, giornale di cassa, matricola 28

Napoli, 20 giugno 1605

A Francesco de Francia ducati venticinque et per lui a Geronimo Imperato disse in conto de ducati cento quali se renderanno per accordo per uno quatro della Concettione con angeli et sarafini con 14 misterij et con Idio patre et tutti in tavola con lo manto della Madonna et in qualche altra parte che intraranno de ultramarino, a lui contanti

(E. Nappi, *Catalogo delle pubblicazioni edite...*, cit., p. 80)

1606

PAGAMENTO PER LA CIRCONCISIONE DELLA CHIESA DEI DOMENICANI DI RAGUSA

91) ASBNF, Banco dello Spirito Santo, giornale di cassa, matricola 43, ff. 357-358

Napoli, 8 agosto 1606

A Nicolò Radolovich ducati quarantasette tari 1 grana 5, et per lui a Geronimo Imperato dissero a compimento de ducati cento venti, che se li pagano per lo prezzo di una cona della Circoncisione del Signore, che li ha fatto et consignato, atteso che li altri have avuti cioè ducati cinquanta nel mese di ottobre 1603 per lo banco de lo Monte de la Pietà et ducati 22.3.11 in tanto panno di Londra, che li ha fatto dare da Carlo de Gennaro, tal che resta sodisfatto et pagato, con sua firma, a lui contanti

(G. B. D'Addosio, *Documenti...*, cit., 1919, p. 394)

FIRMA E DATA L'IMMACOLATA DELLA CHIESA DI SANTA MARIA DEL GESÙ A VIBO VALENTIA: IMPERATUS FACIEBAT 1606

1607

ESEGUE IL MARTIRIO DI SAN PIETRO DA VERONA PER LA CAPPELLA PISANO IN SAN PIETRO MARTIRE

92) ASBNF, Banco dello Spirito Santo, giornale di cassa, matricola 44, f. 1462

Napoli, 9 giugno 1607

A Giovan Lorenzo Pisano ducati venti et per lui à Geronimo Imperato pittore dissero per saldo della pittura d'uno quadro in tavola, che li ha consignato per la loro cappella dentro Santo Pietro Martire di Napoli declarando che è stato pagato del resto, con sua fiducia, a lui contanti

(G. B. D'Addosio, *Documenti...*, cit., 1919, p. 394)

ULTIMO PAGAMENTO PER IL QUADRO DELLA CAPPELLA DEL MONTE DI PIETA

93) ASBNF, Banco della Pietà, Libro maggiore del patrimonio, 1603-1609, parte II, matricola 10 (ex 186), f. 499

Napoli, 6 luglio 1607

ducato 25 a Geronimo Imperato a compimento di ducati 55 per il quadro della cappella

(E. Nappi, *Documents...*, cit., p. 150, n. 23)

IL 27 AGOSTO RISULTA MORTO. LA *RESURREZIONE INCOMPIUTA DELLA CAPPELLA DEL MONTE DI PIETÀ* VIENE REALIZZATA DA FABRIZIO SANTAFEDE

94) ASBNF, Banco della Pietà, Fondo patrimoniale, Libro di conclusioni 1605-1610, matricola 236 (ex 243), f. 64

Napoli, 27 agosto 1607

Et essendo morto Geronimo Imperato pittore che faceva la cona della Resurrettione nella nostra cappella essi signori protettori hanno conchiuso che si facci da Fabritio Santafede huomo di molto valore, e che tiene nella pittura pochi pari, e circa il prezzo di quella si lascia all'arbitrio, e regolato giuditio del signor Giovan Paulo Sanfelice già protettore ad istanza del quale s'è contentato di far detta cona, et anco per servir la casa

(*Documenti estratti dall'Archivio storico...*, cit., 1939-1940, p. 44 nota 3)

FIRMA E DATA LA *MADONNA COL BAMBINO E I SANTI FILIPPO E GIACOMO* SU UN ALTARE DELLA NAVATA DI SANTA MARIA LA NOVA: IMPARATUS AR. F.. 1607

1608

LA VEDOVA VIRGINIA DE LIGORIO CONCEDE A MARCO MELE DI PORTARE A TERMINE LA PITTURA DEI 24 STENDARDI LASCIATI INCOMPIUTI DALL'IMPARATO

95) ASN, Notai del Cinquecento, Orazio Sabatino di Napoli, scheda 458, prot. 20, ff. 318v-320r

Napoli, 24 marzo 1608

Declaratio et cessio pro Virgilia de Ligorio et Marcho Mele

Eodem die (*24 marzo, sesta indizione, Napoli 1608*) constituti in nostri presentia Vergilia de Logorio de Neapoli, mulier vidua relipta quondam Hieronimi Imperati, iure romano vivens, ut dixit, mater et tutrix ab intestato filiorum et heredum predicti quondam Hieronimi Imperati, iure romano vivens, ut dixit, mater et tutrix ab intestato filiorum et heredum predicti quondam Hieronimi declarata et declaratorum per Magnam Curiam Vicariae prout ex actis in banca Canalis dixit apparere interveniens tutricio nomine et pro utile causa hereditatis praedictae ex una: et Marcus Mele eiusdem civitatis, pictor, ex altera prefata vero Virgilia ut supra tutrix sponte asseruit coram nobis presente dicto Marco et in materno sermone audiente pro maiori claritate et intelligentia stante quod Virgilia ipsa est mulier videlicet: come li mesi passati vivente lo detto quondam Geronimo, olim suo marito, havere preso partito dalla Regia Camera della Summaria de farli et pintarli, nec non fare fare et pintare, li standardi, fiammette, gagliardetti et tutti loro fornimenti di galere numero vinte quattro del presente Regno per un certo tempo, pittura, manifattura et prezo de docati vinte quattro per standardo fiammetta gagliardetto et lloro fornimenti di ciascheduna galera sincome per offerta per lo detto quondam Geronimo sopra tale data a detta Regia Camera et ad esso quondam Geronimo tam quam plus offerenti candela accensa et demum estinta, remasto detto partito ut supra dice essa Virgilia quo supra nomine apparere et referirse per atti sistentino apresso de Felippo de Troysio et isto medio interim, sin come a nostro Signor Iddio ha piaciuto detto quondam Geronimo essere passato da questa vita presente a meglor vita, il che nostro Signore per sua misericordia ce lo conceda, et perciò lasciato imperfetto lo supradetto partito non obstante che da detta Regia Camera non habia hauto denari de sorte alcuna sincome essa Virgilia quo supra nomine per il che fosse obligato a magior cautela de detta Regia Camera conplire lo sodetto partito et a ciò detta Regia Camera habia complimento del sodetto partito et a requesta ad essa Virgilia quo supra nomine da tre mesi in circa fatta plures atque plures per lo detto Marco, sincome dichano de cederli et renuntiarli ad comodum et in comodum de esso Marco lo sodetto partito sotto l'infra-scripta promessa et obligo et non aliter, nec alio modo oretenus essa Virgilia quo supra nomine haverli sempre promesso de volere ad esso Marco cedere et forma che il detto quondam Geronimo haveva quello preso dalla detta Regia Camera in virtù de detta sua offerta. Per il che volendo

esse parte quo supra nomine delle cose predette cautelare per pubblica scriptura prefata Virgilia quo supra nomine sponte igitur predicto die coram nobis non vi, dolo et omni meliori via, cessit et renuntiavit eidem Marco, ibidem presenti, et ad ipsius Marci comodum et incomodum lo suddetto partito de standardi, fiammette, gagliardetti con loro fornimenti delle sodecte galere numero vinti quattro più, o meno servata la forma dell'offerta per lo detto quondam Geronimo data a detta Regia Camera et ad esso ad extintum candele remasto, et non aliter nec alio modo constituens ipsum Marcum inpartito ipso modo quo supra cesso et renuntiatio procuratorem in rem propriam quam nullum ius est dumodo quod presens cessio nullo modo nec ex qua vis causa officiat filios et heredes dicti quondam Hieronimi cedentes nec operetur contra eos directe nec in directe, et sub dicta protestatione etiam et ad ipsorum heredum maiorem cautelam Marcus ipse suo proprio nomine promisit dictos filios et heredes dicti Hieronimi a cessione et renuntiatione partiti predicti a predicta Regia Camera semper et omni futuro tempore extrahere et serbare indemnes et inlesos etiam ante damnum passum eis que reficere omnia damna expensas et interesse forsitan occasione predicta patianda et facienda et hoc ad omnem dictorum filiorum et heredum simplicem requisitionem cum iuramento tantum ulla alia probatione quesita. Promisit etiam prefatus Marcus realmente et con effecto complire et adimplire lo sodetto partito in quello modo et forma è obligato et ha promesso a detta Regia Camera in virtù della sodecta sua offerta et non aliter nec alio modo. Per la renunza del quale partito per la decta Virgilia quo supra nomine a beneficio di esso Marco facta et havendosi anco per esso Marco risguardo a molte giornate per lo detto quondam Geronimo perse et spese facte per la captura di decto partito promette et se obliga similiter de pagare et sborzare docati quindeci et questo dalle prime quindeci galere se faranno li sodetti standardi ut supra et de più altri docati diece per complimento de docati vinticinque del secondo dinaro haverà per causa delli altri stendardi ut supra nelle restante galere cossì d'accordio remasti et questo ad ogni semplice requesta della detta Virgilia quo supra nomine quia sic etiam [omissis].

BIBLIOGRAFIA

1568

G. VASARI, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori et architettori*, Firenze 1568; ed. cons. con nuove annotazioni e commenti di G. Milanesi, Firenze 1878-85.

1571

D. ROMAEL, *Septem Sancti custodes ac prasides urbis Neapolis*, Napoli 1571.

1573

P. REGIO, *Vite dei sette santi protettori di Napoli*, Napoli 1573.

1588

T. COSTO, *Giunta di tre libri... al Compendio dell'Istoria del Regno di Napoli. Ne' quali si contiene quanto di notabile, e ad esso Regno appartenente è accaduto, dal principio dell'anno MDLXIII insino al fine dell'Ottantasei*, Venezia 1588.

1589

G. C. CAPACCIO, *Il Secretario*, Roma 1589; ed. cons. *Il Secretario... in questa quinta editione accresciuto et emendato*, Venezia 1607.

1592

P. REGIO, *Delle opere spirituali*, Napoli 1592.

L. SCHRADER, *Monumentorum Italiae quae hoc nostro saeculo et a Christianis posita sunt*, Helmaestadii 1592.

1593

L. PINELLI, *Libretto d'immagini e brevi meditazioni sopra la vita della Sacratissima Vergine Maria Madre di Dio. Con l'istoria ancora della Sua Vita, cavata fedelmente da gli Antichi e Santi Padri*, Napoli 1593.

1595-96

G. F. ARALDO, *Cronica della Compagnia di Gesù di Napoli, cominciando dall'anno 1551 da che ella mandò di Roma à questa città 12 soggetti, per dar principio al Collegio, quando era Viceré di essa Don Pietro di Toledo, et Papa Giulio Terzo, ed Arcivescovo il Cardinal Teatino, che fu poi Papa Paolo Quarto, et Generale della Compagnia il padre Ignatio di Loyola, primo Generale et institutor di essa*, ms., Biblioteca della Residenza dei Gesuiti di Napoli, 1595-1596, ora in DIVENUTO 1990 e DIVENUTO 1998.

1596

G. A. SUMMONTE, *Manuale divinatorum officiorum, quae iuxta ritum Sacrosanctae Romanae Ecclesiae recitantur in omnibus solemnitatibus Domini Nostri Iesu Christi, Beataeque Mariae Virginis, ac in festo omnium Sanctorum, cum nonnullis aliis precibus, secundum temporis opportunitatem ad usum Congregationum*, Napoli 1596.

1597

S. MAZZELLA, *Descrizione del Regno di Napoli*, Napoli 1597; ed. cons. Napoli 1601.

1599

L. PINELLI, *Libretto d'immagini e di brevi meditationi sopra alcuni misterii della Vita e Passione di Christo Signor Nostro*, Napoli 1599.

1601-43

G. A. SUMMONTE, *Historia della Città e Regno di Napoli*, Napoli 1601-43.

1607

G. C. CAPACCIO, *Neapolitanae Historiae*, Napoli 1607.

1611

G. B. MANSO, *Vita et miracoli di S. Patricia Vergine sacra, con il compendio delle reliquie che si conservano nella chiesa del Monastero di detta Santa in Napoli*, Napoli 1611.

1613

P. A. SPINELLI, *Maria Deipara thronus Dei. De Virginis Beatissimae Deiparae Mariae laudibus preclarissimis*, Napoli 1613.

1615

F. ZAZZERA, *Della nobiltà dell'Italia*, Napoli 1615.

1623

C. D'ENGENIO, *Napoli Sacra*, Napoli 1623.

1626

B. DE LEON, *Primera Parte de los opusculos de la limpissima Concepcion de nuestra Señora Madre de Dios*, La Vid 1626.

1634

G. C. CAPACCIO, *Il Forastiero*, Napoli 1634 (ma 1630).

F. DE PIETRI, *Dell'istoria napoletana*, Napoli 1634.

G. C. INFANTINO, *Lecce Sacra... ove si tratta delle vere origini e fondazioni di tutte le chiese, monasteri, cappelle, spedali et altri luoghi sacri della città di Lecce*, Lecce 1634.

1642

G. BAGLIONE, *Le vite de' pittori scultori et architetti. Dal Pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fino a' tempi di Papa Urbano Ottavo nel 1642*, Roma 1642; ed. cons. ristampa anastatica, commentata a cura di J. Hess e H. Röttgen, Roma 1995.

1643

B. CHIOCCARELLO, *Antistitum praeclarissimae neapolitanae ecclesiae catalogus ab Apostolorum temporibus ad hanc usque nostram aetatem*, Napoli 1643.

1644

A. FERRARO, *Del cemeterio nolano con le vite di alcuni Santi che vi furono sepoliti*, 1644, edito a cura di C. Ebanista, Cicciano 1993.

G. B. PERSICO, *Descrittione della città di Massa Lubrense*, Napoli 1644.

1644-62

F. UGHELLI, *Italia Sacra sive de Episcopis Italiae et insularum adiacentium*, Roma 1644-1666; ed. cons. editio secunda aucta et emendata, cura et studio N. Coletti, Venezia 1717-1722.

1645

A. CARACCIOLO, *De Sacris Ecclesiae Neapolitanae Monumentis*, Napoli 1645.

1650

M. DE MASELLIS, *Dell'iconologia della Madre di Dio Maria Vergine*, Napoli 1654.

VITE E MEMORIE *delli famosi pittori, e scultori neapolitani scritte, e notate dal cavalier Massimo Stanzioni celebre pittore napoletano*, ms., Napoli Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III, 1650, XIV E 10.

1654

C. DE LELLIS, *Parte seconda o' vero supplimento a Napoli Sacra di d. Cesare D'Engenio Caracciolo*, Napoli 1654.

1654-71

C. DE LELLIS, *Discorsi delle famiglie nobili del Regno di Napoli*, Napoli 1654-1671.

1660-66ca.

C. TUTINI, *De' pittori, scultori, architetti miniatori et ricamatori neapolitani*, ms., Napoli, Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III, 1660-1666 ca., II A 8, in O. MORISANI 1958, pp. 115-144.

1666-88 ca.

C. DE LELLIS, *Aggiunta alla Napoli Sacra del d'Engenio*, ms., Napoli, Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III, 1666-1688 ca., X B 20-24.

1669

F. M. MAGGIO, *Compendioso ragguaglio della vita, morte e monisteri della Venerabile Madre D. Orsola Benincasa Napoletana fondatrice della Congregazione Teatina di Sessantatre Vergini, dell'Eremo Teatino di trentatre Monache e di sette Converse, e del Ritiramento di dodici Sacerdoti de' Padri Chierici Regolari*, Napoli 1669.

1670

F. M. MAGGIO, *Vita della venerabil madre D. Maria Carafa napoletana, sorella del santissimo pontefice Paolo IV*, Napoli 1670.

1672

G. CAMPANILE, *Notizie di nobiltà*, Napoli 1672.

1685

P. SARNELLI, *Guida de' Forestieri, curiosi di vedere, e d'intendere le cose più notabili della Regal Città di Napoli e del suo amenissimo distretto*, Napoli 1685.

G. B. PACICHELLI, *Memorie de' viaggi per l'Europa christiana*, Napoli 1685.

1688

C. GUADAGNI, *Nola Sagra*, 1688, edito a cura di T. Toscano, Massalubrense 1991.

1691

B. ALDIMARI, *Memorie storiche di diverse famiglie nobili, così napoletane come forastiere*, Napoli 1691.

1692

C. CELANO, *Notizie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli*, Napoli 1692; ed. cons. a cura di A. Mozzillo, A. Profeta e F. P. Macchia, Napoli 1970.

1692-94

D. A. PARRINO, *Teatro eroico e politico de' governi de' viceré del Regno di Napoli dal tempo del Re Ferdinando il Cattolico fino al presente. Nel quale si narrano i fatti più illustri e singolari accaduti alla città e Regno di Napoli*, Napoli 1692.

1693-1702

G. MARGIANO, *Memorie storiche della Congregazione dell'Oratorio nelle quali si dà ragguaglio della fondazione di ciascheduna delle Congregazioni fin'hora erette e de' Soggetti più cospicui che in esse hanno fiorito*, Napoli 1693-1702.

1700

D. A. PARRINO, *Napoli città nobilissima, antica e fedelissima esposta agli occhi et alla mente de' curiosi*, Napoli 1700.

1702-03

G. B. PACICHELLI, *Il Regno di Napoli in prospettiva diviso in dodeci provincie*, Napoli 1702-1703.

1706-11

F. SCHINOSI, *Istoria della Compagnia di Gesù appartenente al Regno di Napoli*, Napoli 1706-1711.

1707

A. BARONE, *Della vita del padre Pierantonio Spinelli della Compagnia di Gesù*, Napoli 1707.

1710

J. BISOGNI DE GATTI, *Hipponii, seu Vibonis Valentiae, vel Montisleonis, Ausoniae Civitatis accurata Historia*, Napoli 1710.

1720

J. SANNAZZARO, *L'Arcadia di Giacomo Sannazzaro colle antiche annotazioni di Tommaso Porcacchi, Francesco Sansovino, e Giovanbatista Massarengo. Insieme con le Rime dell'autore, ed una Farsa del medesimo non istampata altre volte. In questa edizione, accresciuta della Vita dell'istesso, scritta già da Giambattista Crispo, ed oggi per la prima volta supplita, corretta, ed illustrata*, Napoli 1720.

1733

E. GATTOLA, *Historia Abbatiae Casinensis per saeculorum seriem distribuita*, Venezia 1733.

P. A. ORLANDI, *L'abecedario pittorico dall'autore ristampato, corretto ed accresciuto di molti professori e di altre notizie spettanti alla pittura, ed in quest'ultima impressione con nuova e copiosa Aggiunta di alcuni professori*, Napoli 1733 (1 ed. Bologna 1704).

1742-45

B. DE DOMINICI, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, Napoli 1742-1745; edizioni cons. commentata a cura di F. Sricchia Santoro e A. Zezza, Napoli 2003; per il vol. III, ristampa anastatica Bologna 1971.

1744- 57

G. S. REMONDINI, *Della nolana ecclesiastica storia*, Napoli 1744-1757.

1747-53

P. TROYLI, *Istoria generale del Reame di Napoli. Ovvero Stato antico e moderno delle regioni e luoghi che 'l Reame di Napoli compongono, una colle loro prime popolazioni, costumi, leggi, polizia, uomini illustri e monarchi*, Napoli 1747-53.

1751

F. DELLA MARRA, *Descrizione istorica del Monastero di Monte Cassino con una breve notizia dell'antica città di San Germano, per uso e comodo dei forestieri*, Napoli 1751.

1753

A. S. MAZUCHIO, *De Sanctorum neapolitanae ecclesiae episcoporum cultu dissertatio*, Napoli 1753.

1754

G. A. TRIA, *Memorie storiche civili ed ecclesiastiche della città e diocesi di Larino*, Roma 1754.

1756-57

S. SANTAGATA, *Istoria della Compagnia di Gesù appartenente al Regno di Napoli*, Napoli 1756-1757.

1771

H. FLOREZ, *España Sagrada*, Madrid 1771, vol. XXVI.

1771-73

O. GIANNONE, *Giunte sulle vite de' pittori napoletani*, ms. perduto, già Napoli, Museo civico Gaetano Filangieri di Satriano, 1771-1773, edito a cura di O. MORISANI 1941.

1776

N. CARLETTI, *Topografia universale della città di Napoli*, Napoli 1776.

1784-86

P. NAPOLI SIGNORELLI, *Vicende della coltura nelle due Sicilie o sia storia ragionata della loro legislazione e polizia, delle lettere, del commercio, delle arti e degli spettacoli*, Napoli 1784-1786.

1788

J. LOPERRAEZ CORVALAN, *Descripcion Histórica del Obispado de Osma, con tres disertaciones sobre los sitios de Numacia, Uxama y Clunia*, Madrid 1788.

1788-89

G. SIGISMONDO, *Descrizione della città di Napoli e suoi borghi*, Napoli 1788-1789; ed. cons. ristampa anastatica Bologna 1989.

1792

G. M. GALANTI, *Breve descrizione di Napoli e del suo contorno*; ed. cons. a cura di M. R. Pellizzari, Cava dei Tirreni 2000.

1795-96

L. LANZI, *Storia pittorica della Italia*, Bassano 1795-96; ed. cons. a cura di M. Capucci, Firenze 1968-74.

1797-1805

L. GIUSTINIANI, *Dizionario geografico-ragionato del Regno di Napoli*, Napoli 1797-1805.

1800

A. BASILE, *Memorie storiche della terra di Giugliano*, Napoli 1800.

1808

L. RICCIO, *Descrizione storica della città di Gallipoli*, 1808, edito a cura di O. Cataldini, Lecce 1977.

1815

D. ROMANELLI, *Napoli antica e moderna*, Napoli 1815.

1818

S. TICCOZZI, *Dizionario dei pittori dal rinnovamento delle belle arti fino al 1800*, Milano 1818.

1820

G. B. GROSSI, *Biografia degli uomini illustri del Regno di Napoli*, VII, Napoli 1820.

M. ZONA, *Calvi antica e moderna o sia Memorie storiche dell'antichissima città di Calvi, antiche e moderne*, Napoli 1820.

1823

F. MARZULLO, *Guida del forestiere per le cose più rimarchevoli della città di Napoli*, Napoli 1823.

1829

G. M. GALANTI, *Breve descrizione della città di Napoli e del suo contorno*, Napoli 1792, ed. riformata dall'abate L. Galanti, Napoli 1829.

1834

L. D'AFFLITTO, *Guida per i curiosi e per i viaggiatori che vengono alla città di Napoli*, Napoli 1834.

1835

A. RICCA, *Osservazioni sulle risposte del Signor Zona*, Napoli 1835.

1836

L. FRANZA, *Colletta storica e tradizioni antiche sulla città di Gallipoli*, Napoli 1836.

B. RAVENNA, *Memorie storiche della città di Gallipoli*, Napoli 1836.

1842

L. CATALANI, *Discorso sui monumenti patrii*, Napoli 1842.

C. PARISI, *Cenno storico-descrittivo della città di Castellammare di Stabia*, Firenze 1842.

L. TOSTI, *Storia della Badia di Montecassino*, Napoli 1842.

1844

C. MIMIERI RICCIO, *Memorie storiche degli scrittori nati nel Regno di Napoli*, Napoli 1844.

1845

G. DE SIMONE, *Le chiese di Napoli descritte ed illustrate con tavole litografiche*, Napoli 1845.

NAPOLI E I LUOGHI CELEBRI delle sue vicinanze, Napoli 1845.

E. PISTOLESI, *Guida metodica di Napoli e suoi contorni per vedere con nuovo metodo la città*, Napoli 1845.

1845-50

P. MICHELETTI, S. VOLPICELLA, V. CORSI, *Storia dei monumenti del Reame delle due Sicilie*, Napoli 1845-1850.

1845-53

L. CATALANI, *Le chiese di Napoli. Descrizione storica ed artistica*, Napoli 1845-1853.

1847

S. D'ALOE, *Naples ses Monuments et ses curiosités*, Napoli 1847; ed. cons. Napoli 1860.

1853

G. Puzio, *Cronaca manoscritta della chiesa di Santa Maria d'Ajello*, in C. PASINETTI 2003.

1854

R. TUFARI, *La Certosa di San Martino in Napoli. Descrizione storica ed artistica*, Napoli 1854.

1855

J. BURCKHARDT, *Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke italiens*, Basel 1855; ed. It. cons. *Il Cicerone. Guida al godimento delle opere d'arte in Italia*, Firenze 1963.

C. PADIGLIONE, *Memorie storico artistiche della chiesa di S. Maria delle Grazie Maggiore*, Napoli 1855

1855-57

A. DE LAUZIERES, R. D'AMBRA, *Descrizione della città di Napoli e delle sue vicinanze divisa in XXX giornate*, a cura e spese di G. Nobile, Napoli 1855-1857.

1856-1860

G. B. CHIARINI, *Aggiunzioni alle Notizie del Bello, dell'Antico e del Curioso di Carlo Celano*; ed. cons. a cura di A. Mozzillo, A. Profeta, F. P. Macchia, Napoli 1970.

1857

F. CEVA GRIMALDI, *Memorie storiche della città di Napoli*, Napoli 1857.

1857-58

G. PARENTE, *Origini e vicende ecclesiastiche della città di Aversa*, Napoli 1857-58.

1858-1879

G. K. NAGLER, *Die Monogrammisten und diejenigen bekannten und unbekanntenen Künstler aller Schulen*, München 1858-1879; ed. cons. Nieuwkoop 1966.

R. M. ZITO, *Sopra il sangue di S. Giovanni Battista nella insigne Chiesa di S. Gregorio Armeno. Considerazioni*, Napoli 1858.

1861

INDICE de los documentos procedentes de los monasterios y conventos suprimidos que se conservan en el Archivo de la Real Academia de la Historia. Publicado de la orden de la misma. Sección primera. Castilla y León, tomo I (Monasterio de Nuestra Señora de La Vid y San Millán de la Cogolla), Madrid 1861.

G. SPANO, *Guida della città e dintorni di Cagliari*, Cagliari 1861.

1863

F. S. LIGUORI, *Cenni storico-critici della città di Gragnano e luoghi convicini*, Napoli 1863.

1866

J. ÁLVAREZ, *Sermón que en la solemne función religiosa en acción de gracias al Todopoderoso predicó el 21 de octubre de 1866 el M. R. P. Fr. Joaquín de Jesús Alvarez... con motivo de la apertura e instalación del nuevo Colegio de Santa Maria de la Vid en la diócesis de Osma*, Valladolid 1866.

1868

NATIONAL EXHIBITION of Works of Art, Leeds 1868.

1869-70

A. CARAVITA, *I codici e le arti a Montecassino*, Montecassino 1869-1870.

1870

D. SALAZAR, *Inventario Generale del Museo Nazionale*, Napoli 1870.

G. Spano, *Storia dei pittori sardi e catalogo descrittivo della privata pinacoteca*, Cagliari 1870.

1872

G. A. GALANTE, *Guida sacra della città di Napoli*, Napoli 1872; ed. cons. a cura di N. Spinosa, Napoli 1985.

GUIDA per le città di Cagliari, Oristano ed Iglesias, Cagliari 1872.

INVENTARIO dei monumenti della Chiesa de' SS. Severino e Sosio, ms., Napoli, Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III, 1872, Prov. 31.

1873-86

P. B. GAMS, *Series Episcoporum Ecclesiae Catholicae*, Graz 1873-1886; ed. cons. Graz 1957.

1874

L. G. DE SIMONE, *Lecce e i suoi monumenti descritti e illustrati*, Lecce 1874.

1876-81

M. CAMERA, *Memorie storico-diplomatiche dell'antica città e ducato di Amalfi cronologicamente ordinate e continuate sino al secolo XVIII*, Salerno 1876-1881.

T. DALBONO, *Nuova Guida di Napoli e dintorni*, Napoli 1876.

C. PADIGLIONE, *La Biblioteca del Museo Nazionale della Certosa di S. Martino in Napoli ed i suoi manoscritti*, Napoli 1876.

1875-82

B. CANDIDA GONZAGA, *Memorie delle famiglie nobili delle province meridionali d'Italia*, Napoli 1875-1883.

1876

S. VOLPICELLA, *La crociera della chiesa dei Santi Severino e Sossio di Napoli*, in S. Volpicella, *Studi di letteratura, storia ed arti*, Napoli 1876, pp. 170-201.

1877

D. CIOCIOLA, *Montella. Saggio di memorie critico cronografiche*, Montella 1877.

ESPOSIZIONE Nazionale di Belle Arti in Napoli, *catalogo generale dell'arte antica*, Napoli 1877.

1878

C. T. DALBONO, *Ritorni sull'arte antica napoletana*, Napoli 1878.

N. F. FARAGLIA, *Memorie artistiche della chiesa benedettina de' SS. Severino e Sossio di Napoli*, in «Archivio Storico per le Province Napoletane», III, 1878, pp. 235-252.

1879

T. LÓPEZ, *Colegio de agustinos calzados de las Misiones de Filipinas, de Santa María de la Vid, antes convento de canónigos premonstratenses*, in «Ilustración Católica», agosto 1879.

1883

G. D'ADDOSIO, *Origine vicende storiche e progressi della Real S. Casa dell'Annunziata di Napoli*, Napoli 1883.

S. D'ALOE, *Catalogo di tutti gli edifizii sacri della città di Napoli*, in «Archivio Storico per le Province Napoletane», VIII, 1883, pp. 111-152, 287-315, 499-546, 670-737.

A. G. SAMBON, *Incisori dei conii della moneta napoletana*, in «Rivista Italiana di Numismatica», 1893, pp. 69-82.

1883-91

G. FILANGIERI, *Documenti per la storia, le arti e le industrie delle provincie napoletane*, Napoli 1883-1891.

1884

ATTI DELLA COMMISSIONE Conservatrice dei monumenti ed oggetti di antichità e belle arti nella provincia di Terra di Lavoro, XV, Caserta 1884.

1885

N. FARAGLIA, *Fabio Colonna linceo*, in «Archivio Storico per le Province Napoletane», X, 1885, pp. 665-749.

1887

D. CIOCIOLA, *Montella. Saggio di memorie critico cronografiche*, Montella 1877

1888

R. AMADOR DE LOS RIOS, *España. Sus Monumentos y artes, su naturaleza e historia*, Burgos, Barcellona 1888.

1892

B. CROCE, *Sommario critico della storia dell'arte nel Napoletano I: Il Falsario*, in «Napoli Nobilissima», I, 1892, pp. 122-126, 140-144.

1898

B. CROCE, *Scrittori della storia dell'arte napoletana anteriori al De Dominici*, in «Napoli Nobilissima», VII, 1898, pp. 17-20.

1899

G. CECI, *Scrittori della storia dell'arte napoletana anteriori al De Dominici*, in «Napoli Nobilissima», VIII, 1899, pp. 163-168.

M. MORELLI, L. CONFORTI, *La Cappella del Monte di Pietà nell'edificio omonimo del Banco di Napoli*, Napoli 1899.

V. SPINAZZOLA, *Note e documenti sulla fondazione, i riordinamenti e gli inventari della R. Pinacoteca del Museo Nazionale*, in «Napoli Nobilissima», VIII, 1899, pp. 45-48.

1899-1900

G. COSENZA, *La chiesa e il convento di S. Pietro Martire*, in «Napoli Nobilissima», VIII, 1899, pp. 135-138, 154-157, 171-173, 187-191; IX, 1900, pp. 22-27, 58-63, 88-93, 104-109, 115-122, 136-139.

1901

N. ACERO Y ABAD, *Dos cuadros de la insigne iglesia parroquial y colegiata de Santa María de la Redonda de Logroño y Santa María de la Vid*, Logroño 1901

B. CAPASSO, *Notizie dei Musei e collezioni di Antichità e di oggetti di Belle Arti formate in Napoli dal secolo XV al 1860*, estratto dalla «Rassegna Italiana», IX, 1901.

G. COSENZA, *Opere d'arte del circondario di Castellammare di Stabia*, in «Napoli Nobilissima», X, 1901, pp. 141-143, 152-157.

J. MARTÍ Y MONSÓ, *Estudios Historico-Artísticos relativos principalmente á Valladolid, basados en la investigacion de diversos archivos*, Valladolid-Madrid 1901.

1901-1902

A. COLOMBO, *Il monastero e la chiesa di Santa Maria della Sapienza*, in «Napoli Nobilissima», X, 1901, pp. 145-148, 167-170, 183-188; XI, 1902, pp. 59-63, 67-73.

1904

A. COLOMBO, *Sant'Andrea delle Dame*, in «Napoli Nobilissima», XIII, 1904, pp. 49-54, 87-89, 108-111, 121-122.

1907

G. CALENZIO, *La vita e gli scritti del cardinale Cesare Baronio della Congregazione dell'Oratorio. Bibliotecario di Santa Romana Chiesa*, Roma 1907.

G. CECI, *Per la biografia degli artisti del XVI e XVII secolo. Nuovi documenti. I. Architetti - II. Scultori*, Trani 1907.

1909

G. SOBOTKA, *Pietro Bernini*, in «L'Arte», XII, 1909, pp. 401-422.

1910

R. FILANGIERI DI CANDIDA, *Storia di Massalubrense*, Napoli 1910; ed. cons. Napoli 1974.

W. ROLFS, *Geschichte der Malerei Neapels*, Leipzig 1910.

1912

G. D'ADDOSIO, *Documenti inediti di artisti napoletani del XVI e XVII secolo*, in «Archivio Storico per le Province Napoletane», XXXVII, 1912, pp. 593-616.

G. SOBOTKA, ad vocem *Cavagna Giovan Battista*, in U. Thieme - F. Becker, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler*, VI, Leipzig 1912, p. 211.

1913

G. D'ADDOSIO, *Documenti inediti di artisti napoletani del XVI e XVII secolo*, in «Archivio Storico per le Province Napoletane», XXXVIII, 1913, pp. 36-72, 232-259, 483-524, 578-610.

G. B. MARZANO, *Scritti varii*, Laurenzana di Borrello 1913; ed. cons. in G. B. Marzano, *Scritti*, IV, Vibo Valentia 1940.

1915

A. M. BESSONE AURELJ, *Dizionario dei pittori*, Città di Castello 1915.

G. D'ADDOSIO, *Documenti inediti di artisti napoletani dei secoli XVI e XVII*, in «Archivio Storico per le Province Napoletane», XL (dell'intera collezione), I (della nuova serie) 1915, pp. 352-367, 592-604.

R. LONGHI, *Battistello*, in «L'Arte», XVIII, 1915; ed. cons. *Scritti giovanili. 1912-1922*, Firenze 1961, pp. 177-211.

G. MASCIOTTA, *Il Molise dalle origini ai nostri giorni*, II, *Il circondario di Campobasso*, Napoli 1915.

1916

G. D'ADDOSIO, *Documenti inediti di artisti napoletani dei secoli XVI e XVII dalle polizze dei banchi*, in «Archivio Storico per le Province Napoletane», II (n. s.) 1916, pp. 146-157, 531-540.

1917

G. D'ADDOSIO, *Documenti inediti di artisti napoletani dei secoli XVI e XVII dalle polizze dei banchi*, in «Archivio Storico per le Province Napoletane», III (n. s.), 1917, pp. 108-125, 222-233.

G. BRESCIANO, *Opere d'arte ed oggetti vari d'importanza storico-artistica appartenenti alla Corporazione dei Benefattori di Santa Maria di Portosalvo ed esistenti nella chiesa titolare a Piazza Molo piccolo in Napoli*, Napoli 1917.

1919

G. D'ADDOSIO, *Documenti inediti di artisti napoletani del XVI e XVII secolo*, in «Archivio Storico per le Province Napoletane», V (n. s.), 1919, pp. 375-397.

1920

J. A. F. ORBAN, *Documenti sul Barocco in Roma*, Roma 1920.

H. VOSS, *Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz*, Berlin 1920; ed. cons trad. it. *La pittura del tardo Rinascimento a Roma e a Firenze*, Roma 1994.

1923

G. GODDARD KING, *Sardinian Painting*, I, *The painters of the gold backgrounds*, Filadelfia 1923.

F. SCANDONE, *I Cavaniglia, conti di Troia e di Montella dalla metà del secolo XV alla fine del secolo XVI*, in «Archivio Storico per le Province Napoletane», IX (n. s.), 1923, pp. 136-290.

1924

C. ARU, *La pittura sarda del Rinascimento*, II, *I Documenti d'archivio*, in «Archivio Storico Sardo», XVI, 1924, pp. 161-223.

G. CECL, ad vocem *Imparato Francesco*, in U. Thieme, F. Becker, *Allgemeines Lexicon der Bildenden Künstler*, XVIII, Leipzig 1924, p. 581.

G. CECL, ad vocem *Imparato Girolamo*, in U. Thieme, F. Becker, *Allgemeines Lexicon der Bildenden Künstler*, XVIII, Leipzig 1924, pp. 581-582.

G. CECL, ad vocem *Imparato Giovan Bernardino*, in U. Thieme, F. Becker, *Allgemeines Lexicon der Bildenden Künstler*, XVIII, Leipzig 1924, p. 582.

R. TUCCI, *Artisti napoletani del Cinquecento in Sardegna*, in «Archivio Storico per le Province Napoletane», X (n. s.), 1924, pp. 373-381.

1925

A. FRANGIPANE, *Girolamo Imperato e le sue pitture in Calabria*, in «Brutium», IV, 2-3, 1925, p. 2.

1926

R. BERLINER, G. EGGER, *Ornamentale vorlageblätter des 15. Bis 19. Jahrhunderts*, München 1926; ed. cons. München 1981.

R. MARROCCO, *Memorie storiche di Piedimonte D'Alife*, Piedimonte D'alife 1926.

P. TARALLO, *Raccolta di notizie e documenti della città di Monteleone di Calabria*, Monteleone 1926; ed. cons. Vibo Valentia 1997.

1927

L. V. BERTARELLI, *Guida del Touring Club Italiano, Napoli e dintorni*, Milano 1927; ed. cons. Milano 1938.

G. ROCCO, *Il convento e la chiesa di Santa Maria la Nova di Napoli nella storia e nell'arte*, Napoli 1927.

1928

G. MOLINARO, *Donnaromita*, Napoli 1928.

1929

A. DE RINALDIS, *La pittura del Seicento nell'Italia meridionale*, Firenze 1929.

A. FOSCARINI, *Guida storico artistica della città di Lecce*, Lecce 1929.

U. THIEME, F. BECKER, *Allgemeines Lexicon der Bildenden Künstler*, XXIII, Leipzig 1929, ad vocem *Maglioli (Magioli, Majoli, Maliolus) Giovan Andrea*, p. 558.

1930

A. BELLUCCI, *Il monumento Nazionale dei Gerolamini*, Milano 1930, pp. nn.

G. CECI, ad vocem *Martucci Cesare*, in U. Thieme, F. Becker, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler*, Leipzig 1930, XXIV, p. 186.

R. LONGHI, ad vocem *Baglione Giovanni*, in *Enciclopedia Italiana*, 1930, V; ed. cons. in *Opere Complete, 'Me pinxit' e quesiti caravaggeschi. 1928-1934*, IV, Firenze 1968, pp. 145-153.

G. MOLINARO, *S. Severino e Sossio*, Napoli 1930.

1930-34

C. HORST, *L'Ultima Cena di Leonardo nel riflesso delle copie e delle imitazioni*, in «Raccolta Vinciana», fasc. XIV, 1930-1934, pp. 118-200.

1932

G. MOLINARO, *Santa Maria la Nova*, Napoli 1932.

A. VENTURI, *Storia dell'Arte Italiana*, IX, *La pittura del Cinquecento*, parte V, Milano 1932.

1933

A. FRANGIPANE, *Inventario degli oggetti d'arte d'Italia*, II, *Calabria, province di Catanzaro, Cosenza e Reggio Calabria*, Roma 1933

P. ROTONDI, *L'educazione artistica di Pietro Bernini*, in «Capitolium», 11, 1933, pp. 392-398.

1938

S. ORTOLANI, C. LORENZETTI, M. BIANCALE, *La pittura napoletana dei secoli XVII, XVIII, XIX*, catalogo della mostra (Napoli 1938), Napoli 1938.

1939

A. BORZELLI, *Intorno al pittore napoletano del Cinquecento Gian Bernardo Lama*, Napoli 1939.

R. FILANGIERI, *Rassegna critica delle fonti per la storia di Castel Nuovo. Parte terza. Il castello vicereale e borbonico*, in «Archivio Storico per le Province Napoletane», XXV (n. s.), 1939, pp. 237-310.

A. O. QUINTAVALLE, *La pinacoteca del Museo Nazionale di Napoli*, Roma 1939.

1940

DOCUMENTI estratti dall'Archivio Storico del Banco di Napoli, dai giornali copia - polizze del Monte e Banco della Pietà. Artisti napoletani o che operarono in Napoli tra la fine del sec. XVI e la prima metà del sec. XVIII, in «Rassegna economica», X, 2, 1940, pp. 82-84.

1941

O. MORISANI, *L'edizione napoletana dell'abecedario dell'Orlandi e l'aggiunta di Antonio Roviglione*, «Rassegna Storica Napoletana» I-II, 1941, pp. 19-56.

M. PINTOR, *La chiesa del Carmine*, estratto da «L'Unione Sarda», XIX, 20-7- 1941.

1942

CRONACA dei ritrovamenti e dei restauri, in «Le Artis», V, 1, XXI, 1942, pp. 39-54.

1946-48

J. C. J. BIERENS DE HAAN, *L'ouvre gravé de Cornelis Cort graveur hollandais*, La Haye 1946-48.

1948

B. MOLAJOLI, *Musei ed opere d'arte di Napoli attraverso la guerra*, Napoli 1948.

1950

J. A. MENDOZA, *El Cardenal Don Iñigo López de Mendoza y el Monasterio de la Vid*, in «Archivo Agustiniiano», XLIV, 1950, pp. 67-84.

G. RINALDI, ad vocem, *Ezechia re di Giuda*, in *Enciclopedia Cattolica*, V, Firenze 1950, coll. 925-926.

SCULTURE lignee nella Campania, catalogo della mostra (Napoli 1950), a cura di F. Bologna e R. Causa, Napoli 1950.

1951

G. B. ALFANO, A. AMITRANO, *Notizie storiche ed osservazioni sulle reliquie di sangue dei martiri, dei santi confessori ed asceti che si conservano in Italia e particolarmente a Napoli*, Napoli 1951.

É. MÂLE, *L'art religieux de la fin du XVI siècle, du XVII siècle et du XVIII siècle. Étude sur l'iconographie après le Concile de Trente. Italie - France - Espagne - Flandres*, Paris 1951.

G. RINALDI, ad vocem *Isaia*, in *Enciclopedia Cattolica*, VII, Firenze 1951, coll. 238-239.

1952

R. CAUSA, *II Mostra di restauri*, catalogo della mostra (Napoli 1952), Napoli 1952.

G. PALADINI, *Guida storica ed artistica della città di Lecce*, Lecce 1952.

U. PROTA GIURLEO, *Pittori montemurresi del 600*, Montemurro 1952.

1953

A. BELLUCCI, *P. Antonio Talpa, d. O. (architetto) 1536-1624*, estratto dalla rivista «Archivi», XX, fasc. 1-3, 1953, pp. 3-23.

F. BOLOGNA, *Osservazioni su Pedro de Campaña*, in «Paragone», 43, 1953, pp. 27-49.

R. CAUSA, *III Mostra di restauri*, catalogo della mostra (Napoli 1953-54), Napoli 1953

V. MARTINELLI, *Contributi alla scultura del Seicento: Pietro Bernini e figli*, in «Commentari», IV, 1953, pp. 133-154.

B. MOLAJOI, *Opere d'arte del Banco di Napoli. La cappella del Monte di Pietà. La galleria d'arte*, Napoli 1953.

U. PROTA GIURLEO, *Pittori napoletani del '600*, Napoli 1953.

1954

V. ALCE, *L'Immacolata Concezione nell'arte*, in «Sapienza», 5-6, 1954, pp. 557-583.

C. GUGLIELMI, *Intorno all'opera pittorica di Giovanni Baglione*, in «Bollettino d'Arte», XXXIX, IV s., IV, 1954, pp. 311-326.

U. PROCACCI, *Una vita inedita di Girolamo Muziano*, in «Arte Veneta», VIII, 1954, *Dedicata al 70° compleanno di Giuseppe Fiocco*, pp. 242-264.

1955

F. BOLOGNA, *Opere d'arte nel Salernitano dal XII al XVIII secolo*, catalogo della mostra (Salerno 1955), Napoli 1955.

A. LIGUORI, *Gragnano. Memorie Archeologiche e Storiche*, Pompei 1955.

1955-59

L. RÉAU, *Iconographie de l'Art Chrétien*, Paris 1955-59.

1956

R. MONTINI, *La chiesa del Gesù*, Napoli 1956.

L. SALERNO, *Il Museo Diocesano di Gaeta (e mostra delle opere d'arte restaurate della provincia di Latina)*, catalogo della mostra (Gaeta 1956), Gaeta 1956.

1957

R. PANE, *Il monastero napoletano di San Gregorio Armeno*, Napoli 1957.

F. ZERI, *Pittura e Controriforma. L'arte senza tempo» di Scipione da Gaeta*; ed. cons. Vicenza 1997.

1958

R. CAUSA, *Pittura napoletana dal XV al XIX secolo*, Bergamo 1957.

O. MORISANI, *Letteratura artistica a Napoli tra il '400 e il '600*, Napoli 1958.

1959

F. BOLOGNA, *Roviale Spagnuolo e la pittura napoletana del Cinquecento*, Napoli 1959.

G. SCAVIZZI, *Note sull'attività romana del Lilio e del Salimbeni*, in «Bollettino d'Arte», XLIV, IV s., I, 1959, pp. 33-40.

G. SCAVIZZI, *Paolo Bril alla Scala Santa*, in «Commentari», X, 1959, pp. 196-200.

G. SCAVIZZI, *Su Ventura Salimbeni*, in «Commentari», X, 1959, pp. 115-136.

1960

J. ARCE, *La Spagna in Sardegna. Apporti culturali e testimonianze della sua influenza*, trad. a cura di L. Spanu, Cagliari 1960.

P. PIRRI, ad vocem *Acquaviva Rodolfo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, I, Roma 1960, pp. 183-184.

G. SCAVIZZI, *Gli affreschi della Scala Santa ed alcune aggiunte per il tardo manierismo romano I*, in «Bollettino d'Arte», XLIV, IV s., I-II, 1960, pp. 111-122.

G. SCAVIZZI, *Gli affreschi della Scala Santa II*, in «Bollettino d'Arte», XLIV, IV s., IV, 1960, pp. 325-335.

1961

ARTE NEL FRUSINATE dal secolo XII al XIX. *Mostra di opere d'arte restaurate*, catalogo della mostra (Frosinone 1961), a cura di C. Maltese, Frosinone 1961.

G. BRIGANTI, *La maniera italiana*, Roma-Dresda 1961; ed. cons. Firenze 1985.

G. SCAVIZZI, *Sugli inizi del Lilio e su alcuni affreschi del Palazzo Lateranense*, in «Paragone», 137, 1961, pp. 44-48.

1962

C. MALTESE, *Arte in Sardegna dal V al XVIII secolo*, Roma 1962.

H. OLSEN, *Federico Barocci*, Copenaghen 1962.

F. STRAZZULLO, *La corporazione dei pittori napoletani*, Napoli 1962.

F. STRAZZULLO, *Postille alla "Guida Sacra della città di Napoli" del Galante*, Napoli 1962.

1963

M. JAFFÈ, *Peter Paul Rubens and the Oratorian Fathers*, in «Proporzioni», 4, 1963, pp. 209-241.

1964

D. AMBRASI, ad vocem *Efebo*, in *Bibliotheca Sanctorum*, IV, Roma 1964, coll. 936-937.

P. LOPEZ, *Riforma cattolica e vita religiosa e culturale a Napoli dalla fine del 500 ai primi del 700*, Napoli-Roma 1964.

Mostra dell'arte in Puglia dal tardo antico al Rococò, catalogo della mostra (Bari 1964) a cura di M. D'Elia, Roma 1964.

G. PREVITALI, *La fortuna dei primitivi. Dal Vasari ai neoclassici*, Torino 1964.

M. SCADUTO, *Storia della Compagnia di Gesù in Italia. L'epoca di Giacomo Lainez. Il Governo (1556-1565)*, III, Roma 1964.

1965

G. CELORO PARASCANDOLO, *Castellammare di Stabia*, Napoli 1965.

G. T. FAGGIN, *Per Paolo Bril*, in «Paragone», 185, 1965, pp. 21-35.

A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Pittura italiana del siglo XVII en España*, Madrid 1965.

J. M. SAUGET, ad vocem *Giuliana, santa martire di Nicodemia*, in *Biblioteca Sanctorum*, VI, Roma 1965, coll. 1175-1178.

1966

M. BORRELLI, *Contributo alla storia degli artefici maggiori e minori della mole Girolimiana*, in «Lo Scugnizzo», 1, 1966.

F. FABRIS, *La genealogia della famiglia Caracciolo. Riveduta ed aggiornata da Ambrogio Caracciolo*, Napoli 1966.

J. FERNÁNDEZ ALONSO, ad vocem *Lucrezia*, *Bibliotheca Sanctorum*, VIII, Roma 1966, col. 289.

R. GARCÍA VILLOSLADA, ad vocem *Ignazio di Loyola*, in *Bibliotheca Sanctorum*, VII, Roma 1966, coll. 674-705.

J. GERE, *Mostra di disegni degli Zuccari (Taddeo e Federico Zuccari, e Raffaellino da Reggio)*, catalogo della mostra (Firenze 1966), Firenze 1966.

F. HASKELL, *Mecenati e pittori. Studio sui rapporti tra arte e società italiana nell'età barocca*, Firenze 1966.

P. MANZI, *La chiesa del Gesù di Nola*, in «Palestra», 1966, 1-5.

J. MÜLLER HOFSTEDE, *Zu Rubens' zweitem Altarwerk für S. Maria in Vallicella*, in «Het Nederlands kunsthistorisch jaarboek», 17, 1966, pp. 1-78.

G. SCAVIZZI, *Ferraù Fenzoni as Draughtsman*, in «Master Drawings», 4, 1966, pp. 3-20.

1966-67

M. BORRELLI, *Contributo alla storia degli artefici maggiori e minori della mole Girolimiana*, in «Lo Scugnizzo», 2-3, 1966-1967.

R. SERRA, *Su taluni aspetti del Manierismo nell'Italia meridionale. Francesco Pinna, pittore cagliaritano della Maniera tarda*, in «Annali delle Facoltà di Lettere Filosofia e Magistero dell'Università di Cagliari», XXX, 1966-1967, pp. 417-457.

1967

D. AMBRASI, ad vocem *Massimo, santo martire di Apamea*, in *Bibliotheca Sanctorum*, IX, Roma 1967, coll. 37-39.

M. BORRELLI, *Contributo alla storia degli artefici maggiori e minori della mole Girolimiana*, in «Lo Scugnizzo», 4, 1967.

M. BORRELLI, *L'architetto Nencioni Dionisio di Bartolomeo (1559-1638)*, Napoli 1967.

G. CONIGLIO, *I Viceré spagnoli di Napoli*, Napoli 1967.

A. SPAGNUOLO, *Lauria*, Napoli 1967.

F. STRAZZULLO, *Scultori e marmorari carraresi a Napoli: I Marasi*, in «Napoli Nobilissima», VI (n. s.), 1967, pp. 25-37.

1968

D. AMBRASI, ad vocem *Patrizia*, in *Bibliotheca Sanctorum*, X, Roma 1968, coll. 392-395.

M. BORRELLI, *Contributo alla storia degli artefici maggiori e minori della mole Girolimiana*, in «Lo Scugnizzo», 5, 1968.

M. BORRELLI, *Le costituzioni dell'oratorio napoletano*, Napoli 1968.

M. SCADUTO, *Catalogo dei Gesuiti d'Italia. 1540-1565*, Roma 1968.

F. STRAZZULLO, *Edilizia e urbanistica a Napoli dal '500 al '700*, Napoli 1968.

1969

ATTIVITÀ DELLA SOPRINTENDENZA alle Gallerie del Lazio, catalogo della mostra (Roma 1969), Roma 1969.

M. S. CALÒ, *La pittura del Cinquecento e del primo Seicento in terra di Bari*, Bari 1969.

J. CHEVALIER, A. GHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles*, Paris 1969; ed. It. cons. *Dizionario dei simboli*, a cura di I. Sordi, Milano 1986.

J. A. GERE, *Taddeo Zuccaro his development studied in his drawings*, London 1969.

C. MALTESE, R. SERRA, *Episodi di una civiltà anticlassica*, in *Sardegna*, Venezia 1969, pp. 177-408.

R. PALLUCCHINI, *Tiziano*, Firenze 1969.

1969-71

M. D'ELIA, P. D'ELIA, *Considerazioni sulla pittura del primo Seicento in Puglia*, in *Scritti in onore di Roberto Pane*, Napoli 1969-1971, pp. 379-398.

1970

D. BODART, *Les peintres des Pays-Bas méridionaux et de la Principauté de Liège à Rome au XVII siècle*, Bruxelles-Rome 1970.

A. MEOMARTINI, *I comuni della provincia di Benevento. Storia - cronaca - illustrazioni*, Benevento 1970.

P. PIRRI, *Giuseppe Valeriano S. I. architetto e pittore. 1542-1596*, Roma 1970.

1971

C. DE TOLNAY, *Michelangelo, The final period last judgment frescos of the Pauline Chapel last Pietàs*, V, Princeton 1971 (intera ed., Princeton 1969-1971).

S. J. FREEBERG, *Painting in Italy 1500 to 1600*, Harmondsworth 1971; ed. It. cons. *La pittura in Italia dal 1500 al 1600*, Bologna 1988.

J. GERE, *Il manierismo a Roma*, Milano 1971.

P. MANZI, *La Reggia degli Orsini di Nola (1470-1970). Note di Storia ed Arte nel V centenario della fondazione*, Roma 1971.

1972

N. BADALONI, *Fermenti di vita intellettuale a Napoli dal 1500 alla metà del 600*, in *Storia di Napoli*, V, 1, Cava dei Tirreni-Napoli 1972, pp. 668-677.

F. BOLOGNA, *Dalle arti minori all'industrial design. Storia di un'ideologia*, Bari 1972.

H. HIBBARD, *Ut picturae sermones: le prime decorazioni dipinte al Gesù*, in R. Wittkower, I. B. Jaffe, *Architettura e arte dei gesuiti*, (ed. or. *Baroque Art: The Jesuit Contribution*, 1972), ed. cons. Milano 1992, pp. 30-43.

G. PREVITALI, *La pittura napoletana dalla venuta di Vasari (1544) a quella di Teodoro Fiammingo (1574), e Dalla venuta di Teodoro d'Errico (1574) a quella di Michelangelo da Caravaggio (1607)*, in *Storia di Napoli*, V, 2, Cava dei Tirreni-Napoli 1972, pp. 847-911.

A. QUONDAM, *Dal Manierismo al Barocco. Per una fenomenologia della scrittura poetica a Napoli tra Cinque e Seicento*, in *Storia di Napoli*, V, 1, Cava dei Tirreni-Napoli 1972, pp. 339-640.

M. ROTILI, *L'arte del Cinquecento nel Regno di Napoli*, Napoli 1972.

1973

E. CATELLO, C. CATELLO, *Argenti napoletani dal XVI al XIX secolo*, Napoli 1973.

R. CAUSA, *L'arte nella Certosa di San Martino*, Napoli 1973.

H. RÖTTGEN, *Il Cavalier d'Arpino*, catalogo della mostra (Roma 1973), Roma 1973.

1974

DIZIONARIO ENCICLOPEDICO Bolaffi dei pittori e degli incisori italiani dall'XI al XX secolo, VI, Torino 1974, ad vocem *Imparato Girolamo*, p. 261.

M. ERRICCHETTI, *La chiesa del Gesù Nuovo in Napoli. Note storiche*, in «Campania Sacra», 5, 1974, pp. 34-75.

P. FERRAIUOLO, *Chiese e monasteri di Sorrento*, Napoli 1974.

J. HALL, *Dictionary of Subjects and Symbols in Art*; ed. It. cons. *Dizionario dei soggetti e dei simboli nell'arte*, Milano 1998.

M. ROSA, *Strategia missionaria gesuitica in Puglia agli inizi del '600*, in *Studi di storia pugliese in onore di Giuseppe Chiarelli*, Galatina 1974, III, pp. 159-186.

C. STRINATI, *Gli anni difficili di Federico Zuccari*, in «Storia dell'arte», 21, 1974, pp. 85-115.

N. VAGCA, *Appendice al I volume della «Lecce e i suoi monumenti»*, in L. G. De Simone, *Lecce e i suoi monumenti* ed. Lecce 1974.

1975

F. ALBANESE, *Vibo Valentia nella sua storia*, Vibo Valentia 1975.

DIZIONARIO ENCICLOPEDICO Bolaffi dei pittori e degli incisori italiani dall'XI al XX secolo, VII, Torino 1975, ad vocem *Maglioli o Maggioli o Majoli, Giovanni Andrea*, p. 102.

A. EMILIANI, *Mostra di Federico Barocci (Urbino 1535- 1612)*, catalogo della mostra (Bologna 1975), Bologna 1975.

S. NIGRO, ad vocem *Capaccio Giulio Cesare*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XVIII, Roma 1975, pp. 374-380.

S. PAPALDO, *Il Manierismo nell'Italia meridionale*, in «Storia dell'Arte», 24-25, 1975, pp. 160-162.

M. R. PESSOLANO, *La chiesa di Donnaromita e le superstiti strutture conventuali*, in «Napoli Nobilissima», XIV (n. s.), 1975, pp. 55-69.

P. PIRRI, P. DI ROSA, *Il P. Giovanni De Rosis (1538-1610) e lo sviluppo dell'edilizia gesuitica*, in «Archivum Historicum Societatis Iesu», 44, 1975, pp. 42-46.

G. PREVITALI, *Teodoro d'Errico e la 'Questione meridionale'* in «Prospettiva» 3, 1975, pp. 17-34.

1976

M. C. ABROMSON, *Painting in Rome during the papacy of Clement VIII (1592-1605). A documented study*, Ann Arbor 1976.

ARTE IN CALABRIA, ritrovamenti, restauri, recuperi, catalogo della mostra (Cosenza 1976) a cura di M. P. Di Dario Guida, Cava dei Tirreni 1976.

E. DI IORIO, *I cappuccini nel Molise (1530-1575). Arte e ricordi storici nelle loro chiese e conventi*, Campobasso 1976.

IMMAGINI DA TIZIANO. Stampe dal sec. XVI al sec. XIX dalle collezioni del Gabinetto Nazionale delle stampe, catalogo della mostra (Roma 1976-1977), a cura di M. Catelli Isola, Roma 1976.

G. PREVITALI, *Il Vasari e l'Italia Meridionale in Il Vasari storigrafo e artista*, Atti del Convegno Internazionale nel IV centenario della morte (Arezzo-Firenze 1974), Firenze 1976, pp. 691-699.

G. PREVITALI, recensione a M. P. Di Dario Guida, *Arte in Calabria: ritrovamenti, restauri, recuperi*, in «Prospettiva», 7, 1976, pp. 57-62.

P. A. RIELI, *Disegni dei Barocceschi senesi (Francesco Vanni e Ventura Salimbeni)*, catalogo della mostra (Firenze 1976), Firenze 1976.

M. ROSA, *Religione e società nel Mezzogiorno tra Cinque e Seicento*, Bari 1976.

1977

MOSTRA DIDATTICA di Carlo Sellitto primo caravaggesco napoletano, catalogo della mostra (Napoli 1977), a cura di F. Bologna e R. Causa, Napoli 1977.

V. PACELLI, *New Documents concerning Caravaggio in Naples*, in «Burlington Magazine», CXIX, 897, 1977, pp. 819-829.

A. PARIBELLO, *La Famiglia Francescana a Castellammare di Stabia*, Napoli 1977.

1978

D. CAPONE, *La chiesa di Santa Maria la Nova. Il soffitto*, Napoli 1978.

D. D'ANGELA, *Saggio storico sulla città di Pisticci*, Pisticci 1978.

R. DE MAIO, *Michelangelo e la controriforma*, Bari 1978.

M. R. PESSOLANO, *Il convento napoletano dei Santi Severino e Sossio. Un insediamento monastico nella storia della città*, Napoli 1978.

G. PREVITALI, *La pittura del Cinquecento a Napoli e nel vicereame*, Torino 1978.

F. SARDELLA, *Beni culturali a Monteleone di Calabria*, Chiaravalle Centrale 1978.

N. SPINOSA, *L'opera completa di Ribera*, Milano 1978.

1979

F. ABBATE, *Pittura e scultura tra Riforma e Controriforma*, in *Cultura materiale. Arti e territorio della Campania*, XXII, in «La voce della Campania», VII, 30 settembre 1979, pp. 343-358.

C. BON, *Precisazioni sulla biografia di Giovanni Baglione*, in «Paragone», 347, 1979, pp. 88-93.

F. FERRANTE, *Aggiunte all'Azzolino*, in «Prospettiva», 17, 1979, pp. 16-30.

M. D'ELIA, M. GIANNATHIEMPO, *Restauri in Basilicata, appunti per un catalogo*, Matera 1979.

L. GALANTE, *Sintonia e varianti della pittura salentina nell'incontro con la cultura metropolitana*, in «Barocco» leccese, Milano 1979, pp. 247-287, 294-297.

M. PAONE, *Chiese di Lecce*, II, Galatina 1979.

QUADRI ROMANI tra '500 e '600. Opere restaurate e da restaurare, catalogo della mostra (Roma 1979), a cura di C. Strinati, Roma 1979.

P. REDONDO, L. OLLERO, *La Iglesia del Monastero de La Vid*, in «Cor Unum», 195-196, 1979, pp. 56-57.

- B. TOSCANO, *Storia dell'arte e forme della vita religiosa*, in *Storia dell'arte italiana*, III, I, Torino 1979, pp. 273-318.
J. J. VALLEJO PENEDO, *D. Iñigo López de Mendoza, Abad Comendatario del Monasterio*, in «Cor Unum», 195-196, 1979, pp. 60-65.

1980

- L'ARTE A SIENA sotto i Medici 1555-1609*, catalogo della mostra (Siena 1980), a cura di F. Sricchia Santoro, Roma 1980.
E. BOREA, *Stampe da modelli fiorentini nel Cinquecento*, in *Il primato del disegno*, Firenze 1980, pp. 227-286.
M. CALÌ, *Da Michelangelo all'Escorial. Momenti del dibattito religioso nell'arte del Cinquecento*, Torino 1980.
THE ILLUSTRATED Bartsch. Netherlandish artists. Hendrik Goltzius, III, New York 1980.
D. MARROCCO, *Piedimonte Matese*, Piedimonte Matese 1980.
A. MASSARO, *I cappuccini in Avellino*, Napoli 1980.
G. PREVITALI, *Fiamminghi a Napoli alla fine del Cinquecento: Cornelis Smet, Pietro Torres, Wenzel Cobergher*, in *Relations artistiques entre les Pays-Bas et l'Italie à la Renaissance. Études dédiées à Suzanne Sulzberger*, Bruxelles-Roma 1980, pp. 209-217.
R. SERRA, *Retabli pittorici in Sardegna nel Quattrocento e nel Cinquecento*, Roma 1980.
C. STRINATI, *Roma nell'anno 1600. Studio di pittura*, in «Ricerche di Storia dell'Arte», 10, 1980, pp.15-48.

1981

- ARTE IN BASILICATA. Rinvenimenti e restauri*, catalogo della mostra (Matera 1981), a cura di A. Grelle Iusco, Roma 1981.
C. BON, *Una proposta per la cronologia delle opere giovanili di Giovanni Baglione*, in «Paragone», 373, 1981, pp. 17-48.
I. FALDI, *Il Palazzo Farnese di Caprarola*, Torino 1981.
G. MARCHINI, *La Galleria di Palazzo degli Alberti. Opere d'arte della Cassa di Risparmi e Depositi di Prato*, Milano 1981.
A. ZUCCARI, *La politica culturale dell'Oratorio Romano nelle imprese artistiche promosse da Cesare Baronio*, in «Storia dell'arte», 42, 1981, pp. 171-193.

1982

- G. DE VITO, *Tracce di pittura napoletana del 600 a Ragusa*, in G. De Vito, *Ricerche sul 600 napoletano. A. Falcone, B. Cavallino, A. De Bellis, M. Stanzone, N. Rossi, Motta Visconti (Mi)* 1982, pp. 41-47.
J. FEJÉR, *Defuncti primi saeculi Societatis Jesu. 1540-1640*, Roma 1982.
G. GALASSO, *La festa*, in G. Galasso, *L'altra Europa. Per un'antropologia storica del Mezzogiorno d'Italia*, Napoli 1982; ed. cons. Lecce 1997, pp. 145-170.
L'IMMAGINE DI SAN FRANCESCO nella Controriforma, catalogo della mostra (Roma 1982-1983), Roma 1982.
S. MUSELLA GUIDA, *Giovanni Balducci fra Roma e Napoli* in «Prospettiva», 31, 1982, pp. 35-50.
A. NAVA CELLINI, *La scultura del Seicento*, Torino 1982.
E. NOVI CHAVARRIA, *L'attività missionaria dei Gesuiti nel Mezzogiorno d'Italia tra XVI e XVIII secolo*, in *Per la storia sociale e religiosa del mezzogiorno d'Italia*, a cura di G. Galasso e C. Russo, Napoli 1982, II, pp. 159-185.
PAINTING IN NAPLES 1606-1705. From Caravaggio to Luca Giordano, catalogo della mostra (London 1982), a cura di C. Whitfield and J. Martineau, London 1982; ed. it. cons. *La pittura napoletana da Caravaggio a Luca Giordano*, Napoli 1982.
R. SERRA, *Pittura e scultura dal Medioevo all'Ottocento*, in *La Sardegna*, Enciclopedia, I, L'arte e la letteratura, Cagliari 1982, pp. 85-94.

1982-83

- M. NOVELLI RADICE, *Notizie d'archivio della chiesa di Santa Maria la Nova in Napoli*, in «Campania Sacra», 13-14, 1982-1983, p. 149-185.

1983

- N. BARBONE PUGLIESE, *Contributo alla pittura napoletana del Seicento in Basilicata*, in «Napoli Nobilissima», XXII (n. s.), 1983, pp. 81-99.
I. CHIAPPINI DI SORIO, *Cristoforo Roncalli detto il Pomarancio*, in *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Seicento*, I, Bergamo 1983, pp. 1-201.
DIPINTI D'ALTARE in età di Controriforma in Romagna 1560-1650. Opere restaurate dalle diocesi di Faenza, Forlì, Cesena e Rimini, Bologna 1983.
M. D'ELIA, *La pittura Barocca in Civiltà e cultura in Puglia. La Puglia tra Barocco e Rococò*, Milano 1982.
R. DE MAIO, *Pittura e controriforma a Napoli*, Bari 1983.
F. IAPPELLI, *Un centenario da ricordare: Rodolfo Acquaviva*, in «Societas», XXXII, 1983, pp. 85-90.
F. NEGRI ARNOLDI, *Due schede e un'ipotesi per Pietro Bernini giovane*, in «Bollettino d'Arte», LXVIII, VI s., 18, 1983, pp. 103-108.
M. PASCULLI FERRARA, *Arte napoletana in Puglia dal XVI al XVII secolo*, Fasano 1983.
M. RAK, *Lo sguardo del devoto*, in A. E. Criardino, M. Rak, *Per grazia ricevuta. Le tavolette dipinte ex-voto per la Madonna dell'Arco. Il Cinquecento*, Pompei 1983, pp. 33-59.
RESTAURI IN PUGLIA 1971-1981, I, catalogo della mostra (Bari), Fasano 1983.
SAN FRANCESCO a Folloni. Il Convento e il Museo, Salerno 1983.

A. VANNUGLI, *Gli affreschi di Antonio Tempesta a S. Stefano Rotondo e l'emblematica nella cultura del Martirio presso la Compagnia di Gesù*, in «Storia dell'arte», 48, 1983, pp. 101-116.

1983-84

G. TOSCANO, *La bottega di Benvenuto Tortelli e l'arte del legno a Napoli nella seconda metà del Cinquecento*, in «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Napoli», XXVI, 1983-1984, pp. 229-269.

1984

G. ALPARONE, *Il museo nel complesso monumentale di S. Lorenzo Maggiore di Napoli*, in «Arte Cristiana», LXXII, 703, 1984, pp. 259-261.

GALLERIE SALOMON Agustoni Algranti. *Dipinti antichi dal XV al XVIII secolo*, asta n. 23, I, Milano 1984.

G. HEINZ-MOHR, *Lessico di iconografia cristiana*, I ed. Düsseldorf-Colonia, ed. cons. trad. It., Milano 1984.

P. LEONE DE CASTRIS, *Avvio a Francesco Curia disegnatore*, in «Prospettiva», 39, 1984, pp. 11-24.

E. MÂLE, *L'arte religiosa nel '600. Italia, Francia, Spagna e Fiandra*, Milano 1984.

L. MORTARI, *Molise. Appunti per una storia dell'arte*, Roma 1984.

E. NAPPI, *Le chiese dei Gesuiti a Napoli*, in *Seicento Napoletano. Arte, costume e ambiente*, a cura di R. Pane, Milano 1984, pp. 318-337.

IL PATRIMONIO artistico del Banco di Napoli. Catalogo delle opere, Napoli 1984.

RAFFAELLO IN VATICANO, catalogo della mostra (Città del Vaticano 1984-1985), Roma 1984.

V. PUGLIESE, *Pittura napoletana in Puglia I*, in *Seicento napoletano Arte, costume e ambiente*, a cura di R. Pane, Milano 1984, pp. 244-272.

1985

ANDREA LILLI *nella pittura delle Marche tra Cinquecento e Seicento*, catalogo della mostra (Ancona 1985), a cura di A. Arcangeli, Roma 1985.

N. BARBONE PUGLIESE, *Due tavole di Silvestro Buono a Brienza*, in «Napoli Nobilissima», XXIV (n. s.), 1985, pp. 93-99.

R. BÖSEL, *Jesuitenarchitektur in Italien 1540-1773*, I, Wien 1985.

M. I. CATALANO, *Scultori toscani a Napoli alla fine del Cinquecento. Considerazioni e problemi*, in «Storia dell'arte», 54, 1985, pp. 123-132.

CIVILTÀ DEL SEICENTO a Napoli, catalogo della mostra (Napoli 1984-85), Napoli 1985.

V. DE MARTINI, *Inediti cinquecenteschi in Irpinia*, in «Bollettino d'Arte», LXX, VI s., 29, 1985, pp. 101-104.

A. EMILIANI, *Federico Barocci (Urbino 1535-1612)*, Bologna 1985.

F. FERRANTE, *Ricerche su Ippolito Borghese*, in «Prospettiva», 40, 1985, pp. 20-36.

OPERE D'ARTE dalle chiese di Napoli, catalogo della mostra (Napoli 1985) a cura di L. Martino e S. Mormone, Napoli 1985.

F. IAPPELLI, *Gesuiti e Seicento Napoletano, III*, in «Societas», XXXIV, 4-5, 1985, pp. 110-120.

A. PÉREZ SÁNCHEZ, *La pintura napolitana del Seicento y España*, in *Pittura Napolitana de Caravaggio a Giordano*, catalogo della mostra (Madrid 1985), Madrid 1985, pp. 45-61.

1986

G. BASILE, *Interventi di conservazione e di restauro sui beni artistico-storici*, in «Conoscenze», 3, 1986, pp. 172-197.

M. CALÌ, *Arte e Controriforma*, in *La Storia*, a cura di N. Tranfaglia e M. Firpo, IV, *L'età moderna*, II, *La vita religiosa e la cultura*, Torino 1986, pp. 283-314.

M. P. DI DARIO GUIDA, ad vocem *D'Amato Giovanni Angelo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXXII, Roma 1986, pp. 294-296.

P. LEONE DE CASTRIS, R. MIDDIONE, *La quadreria dei Gerolamini*, Napoli 1986.

IL MUSEO DIOCESANO di Vallo della Lucania, Cava dei Tirreni 1986.

C. VARGAS, *Inediti di Cardisco, Negroni, Ierace e Imparato a Massalubrense*, in «Prospettiva», 46, 1986, pp. 66-80.

1987

N. BARBONE PUGLIESE, *La 'Madonna del suffragio' di Sant'Antonio a Manduria e gli inizi di Fabrizio Santafede*, in «Prospettiva», 50, 1987, pp. 56-70.

F. BOLOGNA, ad vocem *De Dominici Bernardo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXXIII, Roma 1987, pp. 629-628.

M. T. BONADONNA RUSSO, *La Madonna della Vallicella*, in «L'Urbe», 2, 1987, pp. 27-38.

M. I. CATALANO, *Plastic Decoration*, in *Monte di Pietà*, a cura di G. Alisio, Napoli 1987, pp. 75-105.

F. IAPPELLI, *La Nunziatella. Da Noviziato dei Gesuiti a Scuola Militare (1587-1787)*, in «Societas», XXXVI, 1-2, 1987, pp. 17-30; 3, pp. 62-77.

E. NAPPI, *Documents of the «Archivio Storico» of the «Banco di Napoli» in Monte di Pietà*, a cura di G. Alisio, Ercolano 1987, pp. 147-155.

F. NAVARRO, *The Pictorial Cycle and the Sacred Furniture*, in *Monte di Pietà*, a cura di G. Alisio, Milano 1987, pp. 35-74.

C. RESTAINO, *Giovan Vincenzo Forlì, 'pittore di prima classe nei suoi tempi'*, in «Prospettiva», 48, 1987, pp. 33-51.

LA SACRA BIBBIA. Edizione ufficiale della C. E. I., Milano 1987.

T. WILLETTE, *Bernardo De Dominicis e le Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani: contributo alla riabilitazione di una fonte*, in «Ricerche sul '600 napoletano». Dedicato a Ulisse Prota Giurleo nel centenario della nascita, Milano 1986, pp. 255-269.

1988

G. ALPARONE, *Il Museo di S. Lorenzo Maggiore a Napoli*, in «Rassegna d'Ischia», 2-3, 1988, pp. 30-33.

L. AMMIRATI, *Il collegio nolano delle monache rocchettine tra riforma e controriforma (una pagina di cronaca poco nota)*, Nola 1988.

A. BACCHI, D. BENATI, L. TREZZANI, A. COLIVA, A. LO BIANCO, *La pittura del Cinquecento a Roma e nel Lazio*, in *La Pittura in Italia. Il Cinquecento*, a cura di G. Briganti, ed. cons. Milano 1988 (1 ed. Milano 1987), II, pp. 411-471.

I. CADIÑANOS BARDECI, *Proceso constructivo del monasterio de La Vid (Burgos)*, in «A. E. A.», 241, 1988, pp. 21-32.

DIZIONARIO BIOGRAFICO degli artisti, in *La pittura in Italia. Il Cinquecento*, a cura di G. Briganti, Milano 1988 (1 ed. Milano 1987), II.

F. FERRANTE, *Giovan Bernardino Azzolino tra tardomanierismo e protocoravaggismo. Nuovi contributi e inediti*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Raffaello Causa*, Napoli 1988, pp. 133-141.

P. H. HOLVENBACH, *La visione della Storta*, in «Societas», XXXVII, 1-2, 1988, pp. 1-3.

F. IAPPELLI, *La cappella degli Angeli al Gesù Nuovo*, in «Societas», XXXVII, 6, 1988, pp. 138-149.

P. LEONE DE CASTRIS, *La pittura del Cinquecento nell'Italia meridionale*, in *La Pittura in Italia. Il Cinquecento*, a cura di G. Briganti, Milano 1988 (1 ed. Milano 1987), II, pp. 472-514.

NUOVO DIZIONARIO di Teologia Biblica, a cura di P. Rossano, G. Ravasi e A. Girlanda, Cisinello Balsamo (Mi) 1988.

G. PAPI, *Le tele della cappellina di Odoardo Farnese nella casa Professa dei gesuiti a Roma*, in «Storia dell'arte», 62, 1988, pp. 71-80.

D. PESCARMONA, *La pittura del Cinquecento in Sardegna*, in *La pittura in Italia. Il Cinquecento*, a cura di G. Briganti, Milano 1988 (1 ed. Milano 1987), II, pp. 527-534.

PINACOTECA Nazionale di Cagliari, catalogo delle opere, Cagliari 1988

SANTA MARIA MAGGIORE, a cura di C. Pietrangeli, Firenze 1988.

U. PROTA GIURLEO, *La «capitana» del Regno e il valore dei napoletani a Lepanto*, in U. Prota Giurleo, *Scritti inediti e rari*, Napoli 1988, pp. 83-87.

C. VARGAS, *Teodoro d'Errico. La maniera fiamminga nel Vicereame*, Napoli 1988.

C. VARGAS, *Il soffitto-reliquiario di San Gregorio Armeno di Napoli: problemi di iconografia controriformata*, in *Vita e miracoli di S. Gregorio Arcivescovo e Primate d'Armenia del P. M. F. Domenico Gravina, Napoli 1630 (1655)*, ristampa e commento critico a cura di C. Vargas, Napoli 1989, pp. 7-28.

1989

A. CISTELLINI, *San Filippo Neri. L'Oratorio e la Congregazione oratoriana. Storia e spiritualità*, Brescia 1989.

V. DE LUISE, *Michele Curia, indagine documentaria*, Napoli 1989.

M. PASCOLI FERRARA, *Un Silvestro Buono sopravvissuto ai moderni restauri architettonici e un Giovan Bernardo Lama da salvare*, in «Napoli Nobilissima», XXVIII (n. s.), 1989, pp. 161-172.

PIETRO BERNINI un preludio al Barocco, catalogo della mostra (Sesto Fiorentino 1989), Firenze 1989.

PITTURA DEL SEICENTO. Ricerche in Umbria, a cura di L. Barroero, V. Casale, G. Falcidia, F. Pansecchi, G. Saporì, B. Toscano, Venezia 1989.

1989-90

P. LEONE DE CASTRIS, *Teodoro d'Errico: i quadri 'privati'*, in «Prospettiva», 57-60, 1989-1990, *Scritti in ricordo di Giovanni Previtali*, II, pp. 121-130.

R. NALDI, *Un 'San Giacomo Maggiore', ed altro, per Silvestro Buono*, in «Prospettiva», 57-60, 1989-1990, *Scritti in ricordo di Giovanni Previtali*, II, pp. 47-54.

S. PAPALDO, *Simbologie battesimali controriformate: l'Allegoria di Sant'Elia a Pianisi*, in «Prospettiva», 57-60, 1989-1990, *Scritti in ricordo di Giovanni Previtali*, II, pp. 131-138.

1990

IL CILENTO RITROVATO. La produzione artistica nell'antica Diocesi di Capaccio, catalogo della mostra (Padula 1990), Napoli 1990.

G. D'ANGELO, *I luoghi della memoria. Il centro antico di Castellammare di Stabia*, Pompei 1990.

F. DIVENUTO, *Napoli Sacra del XVI secolo. Repertorio delle fabbriche religiose napoletane nella Cronaca del Gesuita Giovan Francesco Araldo*, Napoli 1990.

R. LATTUADA, ad vocem *Imparato Girolamo*, in *Dizionario della pittura e dei pittori*, II, Torino 1990, p. 857.

M. LURKER, *Dizionario delle immagini e dei simboli biblici*, ed. it. cons. a cura di G. Ravasi, Cisinello Balsamo (Mi) 1990.

S. MACIOCE, *Undique splendent. Aspetti della pittura sacra nella Roma di Clemente VIII Aldobrandini (1592-1605)*, Roma 1990.

OPERE D'ARTE nel Palazzo Arcivescovile di Napoli, Napoli 1990.

RECUPERI E RESTAURI ad Agerola, catalogo della mostra (Agerola 1990), Castellammare di Stabia 1990.

- SAN GIOVANNI IN LATERANO, a cura di C. Pietrangeli, Firenze 1990.
 R. SERRA, *Pittura e scultura dall'Età Romanica alla fine del '500*, Nuoro 1990.
 P. ZAMPETTI, *Pittura nelle Marche. Dalla Controriforma al Barocco*, III, Firenze 1990.

1991

- F. ABBATE, *Pittura e scultura del rinascimento in Storia del Mezzogiorno*, XI, 4, *Aspetti e problemi dal Medioevo all'Età Moderna*, Napoli 1991, pp. 441-489.
 N. BARBONE PUGLIESE, *A proposito di Teodoro d'Errico e di un libro recente*, in «Prospettiva», 62, 1991, pp. 81-93.
 N. BARBONE PUGLIESE, *La ritrovata "Assunzione della Vergine" di Aert Mytens*, in «Napoli Nobilissima», XXX, 1991, pp. 161-171.
 F. BOLOGNA, *Battistello e gli altri. Il primo tempo della pittura caravaggesca a Napoli*, in *Battistello Caracciolo e il primo naturalismo a Napoli*, catalogo della mostra (Napoli 1991), a cura di F. Bologna, Napoli 1991, pp. 15-180.
 S. CAUSA, *Un disegno del tardomanierismo napoletano*, in «Paragone», 494, 1991, pp. 75-76.
 C. FIORILLO, *Gli Incurabili. L'ospedale, la farmacia, il museo*, Udine 1991.
 M. FORCELLINO, *Il Cavalier d'Arpino. Napoli (1589-1597)*, Milano 1991.
 A. LANERI, *L'iconografia dell'Immacolata Concezione a Napoli tra '500 e '600*, in «Arte Cristiana», 744, 1991, pp. 195-206.
 P. LEONE DE CASTRIS, *Pittura del Cinquecento a Napoli 1573-1606. L'ultima maniera*, Napoli 1991.
 M. R. NAPPI, *François De Nomé e Didier Barra. L'enigma Monsù Desiderio*, Milano-Roma 1991.
 IL PALAZZO APOSTOLICO Lateranense, a cura di C. Pietrangeli, Firenze 1991.
 G. PREVITALI, *La pittura a Napoli tra Cinquecento e Seicento*, Napoli 1991.
 M. G. SCANO, *Pittura e scultura del '600 e del '700*, Nuoro 1991.
 P. SCARAMELLA, *Le Madonne del Purgatorio. Iconografia e religione in Campania tra rinascenza e controriforma*, Genova 1991.
 C. VARGAS, *Cornelis Smet tra i "Paisani" fiamminghi*, in «Mélanges de l'École Française de Rome», 103, 1991, pp. 629-680.
 A. ZEZZA, *Giovan Bernardo Lama: ipotesi per un percorso*, in «Bollettino d'Arte», LXXVI, VI s., 70, 1991, pp. 1-30.

1992

- F. ABBATE, *La scultura napoletana del Cinquecento*, Roma 1992.
 LE ARTI NELLE MARCHE al tempo di Sisto V, catalogo della mostra (Ascoli Piceno 1992), a cura di P. Dal Poggetto, Milano 1992.
 N. BARBONE PUGLIESE, *Sulle tracce di Cornelis Smet tra Napoli e la provincia*, in «Bollettino d'Arte», LXXVII, 73, 1992, pp. 93-106.
 F. BOLOGNA, *L'incredulità del Caravaggio e l'esperienza delle «cose naturali»*, Torino 1992; ed. cons. ristampa Torino 1993.
 V. BIRKE, J. KERTÉSZ, *Die Italienischen Zeichnungen der Albertina General Inventory*, I, Wien 1992.
 G. COSÌ, *Il notaio e la pandetta. Microstoria salentina attraverso gli atti notarili (secc. XVI-XVIII)*, a cura di M. Cazzato, Galatina 1992.
 A. DELFINO in G. Labrot, *Italian Inventories I. Collections of Paintings in Naples 1600-1780*, München London New York Paris 1992.
 D. DEL PESCO, *Alla ricerca di Giovan Antonio Dosio: gli anni napoletani (1590-1610)*, in «Bollettino d'Arte», LXXVII, s. VI, 71, 1992, pp. 15-66.
 A. FACCHIANO, *Monasteri femminili e nobiltà a Napoli tra Medioevo ed età Moderna. Il Necrologio di Santa Patrizia (secc. XII-XVI)*, Altavilla Silentina 1992.
 F. IAPPELLI, *Gesuiti a Nola. 1558-1767*, in «Societas», XII, 1-2, 1992, pp. 20-35.
 F. IAPPELLI, *Gesuiti a Lecce: 1576-1767*, in «Societas», XII, 4-5, 1992, pp. 104-117.
 F. MANCONI, *Un mondo piccolo di un grande impero*, in *La società sarda in Età Spagnola*, I, Quart (Valle d'Aosta) 1992, pp. 10-17.
 E. NAPPI, *Catalogo delle pubblicazioni editte dal 1803 al 1990, riguardanti le opere di architetti, pittori, scultori, marmorari ed intagliatori per i secoli XVI e XVII, pagate tramite gli antichi banchi pubblici napoletani*, in «Ricerche sul '600 napoletano», Milano 1992.
 L. SIDDI, *La pittura del Cinquecento*, in *La società sarda in Età Spagnola*, I, Quart (Valle d'Aosta) 1992, pp. 90-109.
 P. ZAMBRANO, *Nascita e sviluppo della cornice dal primo rinascimento alle soglie del Barocco*, in *La cornice italiana dal Rinascimento al Neoclassico*, a cura di F. Sabatelli, Milano 1992, pp. 17-65.
 A. ZUCCARI, *I pittori di Sisto V*, Roma 1992.

1993

- R. CANNATÀ, *Pittura meridionale del tardo Cinquecento in Abruzzo: dipinti di Teodoro d'Errico, Silvestro Buono, Giovan Bernardo Lama, Aert Mytens e Giuseppe Cesari*, in «Bollettino d'arte», LXXVIII, VI s., 77, 1993, pp. 79-92.
 C. DAVIS, ad vocem, *Battista di Benedetto Fiammeri*, in *Allgemeines Künstler-Lexikon*, VII, München - Leipzig 1993, p. 490.
 C. DE FRANCO, *Visite Pastorali alla comunità di S. Nicola di Bari in Lauria. 1500-1992*, Venosa 1993.
 A. DELFINO, *Documenti inediti tratti dall'Archivio di Stato di Napoli (A. S. N.) e dall'Archivio Storico del Banco di Napoli (A. S. B. N.)*, in «Ricerche sul '600 napoletano». *Saggi e documenti per la Storia dell'Arte*, Milano 1993, pp. 21-40.

- R. GERVASIO, *Per una prima indagine di iconografia musicale sui rapporti tra Napoli e Caserta*, in *Archeologia e Arte in Campania. I Quaderni*, Salerno 1993, pp. 201-250.
- F. IAPPELLI, *Il Cappellone di Sant'Ignazio al Gesù Nuovo*, in «Societas», XLII, 4, 1993, pp. 102-110.
- G. LABROT, *Palazzi napoletani. Storie di nobili e cortigiani. 1520-1750*, Napoli 1993.
- P. LEONE DE CASTRIS, *Collezionismo nella Napoli del Cinquecento*, in *Aspetti del collezionismo in Italia da Federico II al primo novecento*, Atti del ciclo di conferenze (Trapani 1992), Trapani 1993, pp. 61-93.
- T. PUGLIATTI, *Pittura del Cinquecento in Sicilia. La Sicilia orientale*, Napoli 1993.
- ROMA DI DI SISTO V. *Le arti e la cultura*, catalogo della mostra (Roma 1993), a cura di M. L. Madonna, Roma 1993.
- P. SABBATINO, *Giordano Bruno e la "mutazione" del Rinascimento*, Firenze 1993.
- A. SARI, *Pittura e scultura, in Retabli. Arte sacra in Sardegna nei secoli XV e XVI*, catalogo della mostra (Cagliari 1993, New York 1993-94), Cagliari 1993, pp. 62-78.
- M. G. SCANO, *La pittura del Seicento, in La società sarda in Età Spagnola*, II, Quart (Valle d'Aosta) 1993, pp. 124-153.
- LE SIÈCLE de Titien, catalogo della mostra (Paris 1993), Paris 1993.

1993-97

NAPOLI SACRA. *Guida alle chiese della città*, 15 itinerari, Napoli 1993-97.

1994

- J. J. ALONSO, *El Monasterio de Santa Maria de la Vid colegio-seminario de los agustinos filipinos (1865-1926)*, in «Archivo Agustino», 196, 1994, pp. 205-248.
- C. BELLI, *La fondazione del collegio dei Nobili di Napoli, in Chiesa, assistenza e società nel Mezzogiorno moderno*, a cura di C. Russo, Lecce 1994, pp. 183-280.
- DOPO LA POLVERE. *Rilevazione degli interventi di recupero post-sismico del patrimonio archeologico, architettonico ed artistico delle regioni Campania e Basilicata. Provincia di Salerno*, IV, Roma 1994.
- G. GALASSO, *Alla periferia dell'impero. Il Regno di Napoli nel periodo spagnolo (secoli XVI-XVII)*, Torino 1994.
- J. HABERT, *Calcar au Louvre, in Hommage à Michel Laclotte. Études sur la peinture du Moyen Âge et de la Renaissance*, Milano-Paris 1994, pp. 357-373.
- P. LEONE DE CASTRIS, *Le Cardinal de Granvelle et Scipione Pulzone, in Les Granvelle et l'Italie au XVIe siècle: le mécénat d'une famille*, Actes du Colloque international organisé par la Section d'Italien de l'Université de Franche-Comté, Besançon 2-4 octobre 1992, sous la direction scientifique de J. Brunet et G. Toscano, Besançon 1994, pp. 175-188.
- P. LEONE DE CASTRIS, *La pittura del Cinquecento in Storia e Civiltà della Campania*, III, *Il Rinascimento e l'Età Barocca*, a cura di G. Pugliese Carratelli, Napoli 1994, pp. 181-240.
- R. NALDI, *Nati da santi. Una nota su idea di nobiltà e arti figurative a Napoli nel primo Cinquecento*, in «Ricerche di storia dell'arte», 53, 1994, pp. 4-21.
- F. NEGRI ARNOLDI, *La scultura del Quattrocento e del Cinquecento, in Storia e civiltà della Campania. Il Rinascimento e l'Età Barocca*, a cura di G. Pugliese Carratelli, Napoli 1994, pp. 143-179.
- A. PINELLI, *Il "bellissimo spasseggio" di papa Gregorio XIII Boncompagni, in La Galleria delle Carte geografiche in Vaticano*, a cura di L. Gambi e A. Pinelli, Modena 1994, pp. 9-71.
- A. SAU DEIDDA, *Un dipinto di Giovan Bernardino Azzolino a Cagliari, in «Prospettiva», 73-74, 1994, pp. 166-168.*
- L. SAVIANO, *L'antico convento dei padri domenicani e l'arciconfraternita del SS. Rosario in Ottaviano*, Napoli 1994.
- M. J. ZAPARAÍN YÁÑEZ, *El Monasterio de Santa María de la Vid. Arte y cultura. Del Medioevo a las transformaciones arquitectónicas de los siglos XVII y XVIII*, Madrid 1994.

1994-95

C. RESTAINO, *Belisario Corenzio e la cultura decorativa napoletana tra 1580 e il 1620*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Napoli "Federico II", aa. 1994-1995.

1995

- C. BARBIERI, *"Invisibilia per visibilia": S. Filippo Neri, le immagini e la contemplazione*, in *La regola e la fama. San Filippo Neri e l'arte*, catalogo della mostra (Roma 1995), Milano 1995, pp. 64-79.
- C. BARBIERI, S. BARCHIESI, D. FERRARA, *Santa Maria della Vallicella. Chiesa Nuova*, Roma 1995.
- S. BARCHIESI, *S. Filippo Neri e l'iconografia mariana della Chiesa Nuova*, in *La regola e la fama. San Filippo Neri e l'arte*, catalogo della mostra (Roma 1995), Milano 1995, pp. 130-149.
- F. BATTISTELLA, *Un altro dipinto del Tanzio in terra d'Abruzzo*, in «Rivista Abruzzese», XLVIII, 3, 1995, pp. 157-180.
- G. CARIDI, *La spada, la seta, la croce. I Ruffo di Calabria dal XIII al XIX secolo*, Torino 1995.
- L. CHARBONNEAU-LASSAY, *Le Bestiaire du Crist*, ed. it cons., *Il Bestiario del Cristo. La misteriosa emblematica di Gesù Cristo*, Roma 1995.

- A. COSTAMAGNA, "La più bella et superba occasione di tutta Roma...": Rubens per l'altar maggiore di S. Maria in Vallicella, in *La regola e la fama. San Filippo Neri e l'arte*, catalogo della mostra (Roma 1995), Milano 1995, pp. 150-173.
- S. CAUSA, *Il giovane Sellitto*, in «Dialoghi di Storia dell'Arte», 1, 1995, pp. 156-163.
- DISEGNI ROMANI dal XVI al XVIII secolo*, catalogo della mostra (Roma 1995), a cura S. Prosperi Valenti Rodinò.
- FIAMMINGHI A ROMA. 1508-1608. Artisti dei Paesi Bassi e del Principato di Liegi a Roma durante il Rinascimento*, catalogo della mostra (Bruxelles - Roma 1995), a cura di N. Bacos e B. W. Meijer, Milano 1995.
- N. BACOS, *Jan Stephan van Calcar en Italie: Rome, Florence, Venise, Naples*, in *Napoli, l'Europa. Ricerche di Storia dell'Arte in onore di Ferdinando Bologna*, a cura di F. Abbate e F. Sricchia Santoro, Roma 1995, pp. 145-148.
- P. D'AGOSTINO, *Un contributo al catalogo di Pietro Bernini*, in «Dialoghi di Storia dell'Arte», 2, 1995, pp. 108-111.
- DISEGNI ROMANI dal XVI al XVIII secolo*, catalogo della mostra (Roma 1995), a cura S. Prosperi Valenti Rodinò, Roma 1995.
- D. FERRARA, *Artisti e committenze alla chiesa Nuova*, in *La regola e la fama. San Filippo Neri e l'arte*, catalogo della mostra (Roma 1995), Milano 1995, pp. 108-129.
- L. GAETA, *Sulla formazione di Giovanni da Nola e altre questioni di scultura lignea del primo '500*, in «Dialoghi di storia dell'arte», 1, 1995, pp. 70-103.
- FURTI D'ARTE. Il patrimonio artistico napoletano. Lo scempio e la speranza. 1981-1994*, Napoli 1995.
- L. GALANTE, *Clero e nobiltà nelle vicende della pittura*, in *Storia di Lecce. Dagli Spagnoli all'unità*, a cura di B. Pellegrino, Bari 1995, pp. 589 - 629.
- THE ILLUSTRATED Bartsch, Italian masters of the sixteenth century*, XXVIII, New York 1995.
- LIBRI PER VEDERE. Le guide storico-artistiche della città di Napoli: fonti testimonianze del gusto immagini di una città*, a cura di F. Amirante, F. Angelillo, P. D'Alconzo, P. Fardella, O. Scognamiglio, E. Stendardo, Napoli 1995.
- M. T. PENTA, *La tradizione pittorica del monastero, in L'istituto Suor Orsola Benincasa. Un secolo di cultura a Napoli. 1895-1995*, Napoli 1995, pp. 97-128.
- M. SPEDICATO, *La città e la chiesa*, in *Storia di Lecce. Dagli Spagnoli all'unità*, a cura di B. Pellegrino, Bari 1995, pp. 113- 127.
- F. SRICCHIA SANTORO, *De Dominicis e la storia dell'arte del '500*, in *Libri per vedere. Le guide storico-artistiche della città di Napoli: fonti, testimonianze del gusto, immagini di una città*, a cura di F. Amirante, F. Angelillo, P. D'Alconzo, P. Fardella, O. Scognamiglio, E. Stendardo, Napoli 1995, pp. 219-225.
- S. TOZZI, *Due Santi per Pietro Bernini*, in «Prospettiva», 79, 1995, pp. 54-61.
- A. ZEZZA, *Precisazioni per Marco Pino al Gesù Vecchio. Documenti e ipotesi per il soggiorno meridionale dell'artista senese*, in «Dialoghi di Storia dell'Arte», 1, 1995, pp. 104-131.

1996

- B. AGOSTI, *Collezionismo e archeologia cristiana nel Seicento. Federico Borromeo e il Medioevo artistico tra Roma e Milano*, Milano 1996.
- A. APRILE, *Documentazione del restauro di alcuni manufatti del Suor Orsola Benincasa*, in «Annali dell'Istituto Suor Orsola Benincasa», 1996, pp. 375-406.
- J. M. AZCÁRATE, *Arte gótico en España*, Madrid 1996.
- N. BARBONE PUGLIESE, *Pietro Antonio Ferro: cultura figurativa tridentina fra centro e periferia*, in «Napoli Nobilissima», XXXV (n. s.), 1996, pp. 161-200.
- F. CAPPELLETTI, *Roma 1580-1610. Una traccia per il contributo fiammingo alle origini del paesaggio*, in S. Danesi Squarzina, *Natura morta, pittura di paesaggio e il collezionismo a Roma nella prima metà del Seicento. Italia, Fiandre, Olanda. Il terreno di elaborazione dei generi*, Roma 1996, pp. 177-200.
- F. CAPPELLETTI, *Dalla «minuzia e diligenza» all'«aerea morbidezza»: cenni sull'attività di Paul Bril e i suoi contatti con l'ambiente romano*, in S. Danesi Squarzina, *Natura morta, pittura di paesaggio e il collezionismo a Roma nella prima metà del Seicento. Italia, Fiandre, Olanda. Il terreno di elaborazione dei generi*, Roma 1996, pp. 213-229.
- P. D'AGOSTINO, *Postilla a Un contributo al catalogo di Pietro Bernini*, in «Dialoghi di Storia dell'Arte», 3, 1996, p. 172.
- G. GALASSO, *Napoli Capitale. Identità politica e identità cittadina. Studi e ricerche 1266-1860*, Napoli 1998.
- P. LEONE DE CASTRIS, *Pittura del Cinquecento a Napoli. 1540-1573. Fasto e devozione*, Napoli 1996.
- O. MELASECCHI, *Una perduta Madonna della Vallicella di Felice Damiani per l'Oratorio di San Severino*, in *La Congregazione dell'Oratorio di San Filippo Neri nelle Marche del '600*, Atti del Convegno (Fano 1994), a cura di F. Emanuelli, Fiesole 1996, pp. 397-416.
- C. RESTAINO, *Belisario Corenzio nei grandi cicli pittorici napoletani del primo Seicento. Dalla cappella degli Angeli al Gesù Nuovo (1600) alla cripta del Duomo di Salerno (1606-1608)*, in «Dialoghi di Storia dell'Arte», 3, 1996, pp. 32-57.
- J. M. SALLMANN, *Santi barocchi. Modelli di santità, pratiche devozionale e comportamenti religiosi nel regno di Napoli dal 1540 al 1750*, Lecce 1996.
- P. TOSINI, *Girolamo Muziano e il paesaggio tra Roma, Venezia e Fiandre nella seconda metà del Cinquecento*, in S. Danesi Squarzina, *Natura morta, pittura di paesaggio e il collezionismo a Roma nella prima metà del Seicento. Italia, Fiandre, Olanda. Il terreno di elaborazione dei generi*, Roma 1996, pp. 201-211.
- C. VARGAS, ad vocem *Imparato Girolamo*, in *The Dictionary of Art*, XV, New York 1996, p. 147.

1997

- C. ACIDINI LUCHINAT, *Taddeo e Federico Zuccari, fratelli pittori del Cinquecento*, Milano-Roma 1997.
- L. AVELLA, *Fototeca nolana. Archivio d'immagini dei Monumenti e delle opere d'arte della città e dell'agro*, IV, Napoli 1997.
- A. CATTABIANI, *Florario. Miti, leggende e simboli di fiori e piante*, Milano 1997.
- S. CAUSA, *Teodoro D'Errico il Fiammingo: note in margine ad una mostra recente*, in «Bollettino d'Arte», LXXXII, VI s., 101-102, 1997, pp. 35-48.
- S. CAUSA, *Un Battista Franco fuori contesto*, in *Settanta studiosi italiani. Scritti per l'Istituto Germanico di Storia dell'Arte di Firenze*, a cura di C. Acidini Luchinat, L. Bellosi, M. Boskovits, P. P. Donati, B. Santi, Firenze 1997, pp. 311-316.
- S. CAUSA, *Un disegno di Giuseppe Valeriano e Scipione Pulzone a Vienna*, in «Paragone», 565, 1997, pp. 80-83.
- LE CINQUECENTINE napoletane della Biblioteca Universitaria di Napoli*, a cura di G. Zappella e E. Alone Improta, Napoli 1997.
- A. DA RIPABOTTONI, *Sant'Elia a Pianisi. guida storico-spirituale*, s. I. 1997.
- P. DI GIAMMARIA, *Girolamo Muziano Brixien Pictor in urbe da Brescia a Roma*, s. I. 1997.
- M. T. LÓPEZ DE GUEREÑO SANZ, *Monasterios Medievales premonstratenses. Reinos de Castilla y Leon*, I, Valladolid 1997.
- R. NALDI, *Girolamo Santacroce. Orafo e scultore napoletano del Cinquecento*, Napoli 1997.
- F. NEGRI ARNOLDI, *Scultura del Cinquecento in Italia Meridionale*, Napoli 1997.
- E. PINDINELLI, *Confraternite ed oratori laicali a Gallipoli tra XVI e XIX secolo*, in E. Pindinelli, M. Cazzato, *Civitas Confraternalis. Le confraternite a Gallipoli in età Barocca*, Galatina 1997, pp. 9-21.
- V. PINTO, *Racconti di opere e racconti di uomini. La storiografia artistica a Napoli tra periegesi e biografia. 1685-1700*, Napoli 1997.
- A. SCHIATTABELLA, F. IAPPELLI, *Gesù Nuovo*, Sarno 1997.
- F. SRICCHIA SANTORO, *L'arte del Rinascimento. Il Cinquecento*, Milano 1997.

1997-98

- P. D'AGOSTINO, *Pietro Bernini, tra Manierismo e Barocco considerazioni su uno scultore "di transizione"*, in «Rendiconti della Accademia di Archeologia e Belle Arti», 67, 1997-1998, pp. 147-171.

1998

- A. BRACA, *La pittura fra XVI e XVII secolo in una regione del Vicereame di Napoli: la Diocesi di Capaccio nel Principato Citra*, in *Cultura e Scienza tra '500 e '600 nel Principato Citra*, atti del convegno (Battipaglia 1996) a cura di C. Carlone e S. Ciceria, Salerno 1998, pp. 65-109.
- CASTIGLIONE ieri e oggi. Riscoperta di un paese attraverso le immagini*, a cura di L. Marsico, Cosenza 1998.
- LA COLLEZIONE D'ARTE del Banco di Napoli a Villa Pignatelli*, a cura di N. Spinosa, A. Tecce, Napoli 1998.
- F. DIVENTO, *Napoli l'Europa e la Compagnia di Gesù nella «Cronica» di Giovan Francesco Araldo*, Napoli 1998.
- F. IAPPELLI, *Il Cappellone di Sant'Ignazio al Gesù Nuovo di Napoli: iconografia e spiritualità*, in «Napoli Nobilissima», XXVII (n. s.), 1998, pp. 21-30.
- P. LEONE DE CASTRIS, *Su Aert Mijntens e la colonia dei pittori fiamminghi a Napoli*, «Prospettiva», 93-94, 1999, *Omaggio a Fiorella Sricchia Santoro*, II, pp. 69-78.
- F. S. PERILLO, *Famiglie dalmate in terra pugliese: i Radulovich di Polignano in Homo adriaticus. Identità culturale e autoscienza attraverso i secoli*, Atti del convegno internazionale di studio (Ancona 1993) a cura di N. Falaschini, S. Graciotti e S. Sconocchia, Reggio Emilia 1998, pp. 271-284.

1999

- ARTE RUBATA. Il patrimonio artistico napoletano disperso e ritrovato. L'inventario di tutti i furti d'arte dal 1970 al 1999*, Napoli 1999.
- G. DE VITO, *Il Maestro di Fontanarosa e Geronimo de Magistro*, in «Ricerche sul '600 napoletano». *Saggi e documenti 1998*, Napoli 1999, pp. 23-31.
- P. LEONE DE CASTRIS, *Museo Nazionale di Capodimonte. Dipinti dal XIII al XVI secolo. Le collezioni borboniche e post-unitarie*, Napoli 1999.
- E. NAPPI, *La chiesa di Santa Maria di Porto Salvo di Napoli*, in «Ricerche sul '600 napoletano». *Saggi e documenti 1998*, Napoli 1999, pp. 33-58.
- MODELLI di lettura iconografica. Il panorama meridionale*, a cura di M. A. Pavone, Napoli 1999.
- K. OBERHUBER, *Raffaello. L'opera pittorica*, Milano 1999.
- ROMA E LO STILE CLASSICO di Raffaello. 1515-1527*, catalogo della mostra (Mantova-Vienna 1999) a cura di K. Oberhuber, Milano 1999.
- SACRE VISIONI. Il patrimonio figurativo nella provincia di Reggio Calabria (XVI-XVIII secolo)*, catalogo della mostra (Reggio Calabria 1999-2000), a cura di M. R. Cagliostro, C. Nostro, M. T. Sorrenti, Roma 1999.
- L. Spanu, *Cagliari nel Seicento*, Cagliari 1999.

P. TOSINI, *Girolamo Muziano e la nascita del paesaggio alla veneta nella Villa d'Este a Tivoli. Con alcune osservazioni su Federico Zuccari, Livio Agresti, Cesare Nebbia, Giovanni de' Vecchi ed altri*, in «Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte», 54, 1999, pp. 189-231.

C. VARGAS, *Il soffitto-reliquiario di San Gregorio Armeno*, in *Modelli di lettura iconografica. Il panorama meridionale*, a cura di M. A. Pavone, Napoli 1999, pp. 97-112.

2000

G. BUONOMO, *Vallata e le sue chiese*, Piedimonte Matese 2000.

M. CALÌ, *La pittura del Cinquecento*, Torino 2000.

S. CAUSA, *Battistello Caracciolo. L'opera completa*, Napoli 2000.

A. CIRILLO, A. CASALE, *Palazzo Orsini di Nola, dalla Reggia al Tribunale*, Napoli 2001.

C. GALLERI, *Francesco Pinna. Un pittore del tardo Cinquecento in Sardegna. Opere e documenti*, Capoterra 2000.

R. G. GRECO, *Castiglione Cosentino. Cronistoria di una comunità calabrese*, Cosenza 2000.

R. LATTUADA, *Francesco Guarino da Solofra. Nella pittura napoletana del Seicento (1611-1651)*, Napoli 2000.

J. J. MARCIARI, *Girolamo Muziano and Art in Rome, circa 1550-1600*, dissertation presented to the Faculty of the Graduate School of Yale University, 2000.

S. C. MARTIN, ad vocem *Damiani Felice*, in *Allgemeines Künstler-Lexikon Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, XXIV, München-Leipzig 2000, pp. 14-15.

J. MEYER, *Le Vite di Bernardo De Dominici e il disegno napoletano*, in «Ricerche sul '600 napoletano». *Saggi e documenti 1999*, Napoli 2000, pp. 43-58.

E. PINDINELLI, M. CAZZATO, *Il pittore Catalano*, Galatina 2000.

C. RESTAINO, *Gli affreschi della Cappella Galluccio nel Duomo di Lucera e i soggiorni romani e regnicoli di Avanzino Nucci*, relazione letta alla giornata di studi *Gli anni napoletani di Giovanni Previtali*, Napoli, Università degli Studi Federico II (febbraio 1999), in «Annali della Scuola Normale di Pisa», IV, 1-2, 2000, pp. 201-212.

V. RIZZO, *Il Real Conservatorio e Casa Santa di S. Maria del Rifugio ai Tribunali*, in «Quaderni dell'Archivio Storico», V, 2000, pp. 279-316.

M. SELLINK, *The New Hollstein Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450-1700: Cornelis Cort*, III, Rotterdam 2000.

F. STRAZZULLO, *Il complesso monumentale di S. Francesco a Folloni in Montella*, Napoli 2000.

E. TESTA, *Memorie Storiche civili ed ecclesiastiche di S. Elia a Pianisi*, Campobasso 2000.

N. TURNER, *Federico Barocci*, ed. cons. Paris 2000.

F. TRISOGLIO, I. TRISOGLIO, *Simboli e parole*, Roma 2000.

A. ZEZZA, *Il Cinquecento. 8. L'Italia meridionale*, in *La pittura italiana*, a cura di C. Pirovano, II, Milano 2000, pp. 529-537.

A. ZEZZA, *La data della Pietà dei cappuccini di Avellino e un riesame della cronologia di Silvestro Buono*, relazione letta alla giornata di studi *Gli anni napoletani di Giovanni Previtali*, Napoli, Università degli Studi Federico II (febbraio 1999), in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», IV, 1-2, 2000, pp. 191-200.

IACOPO DA VARAZZE, *Legenda Aurea*, a cura di A. Levasti, Firenze 2000.

2001

F. ABBATE, *Storia dell'arte nell'Italia meridionale. Il Cinquecento*, Roma 2001.

ESTOFADO DE ORO. La statuaria lignea nella Sardegna spagnola, catalogo della mostra (Cagliari-Sassari 2001-2002), Cagliari 2001.

IL GENIO E LE PASSIONI. Leonardo e il Cenacolo. Precedenti, innovazioni, riflessi di un capolavoro, catalogo della mostra (Milano 2001), a cura di P. C. Marani, Milano 2001.

P. GIANNATTASIO, *La Santissima Trinità dei Cappuccini di Aversa e l'Immacolata di Fabrizio Santafede*, in «Bollettino d'Arte», LXXXVI, VI s., 118, 2001, pp. 59-78.

P. IAPPELLI, *La chiesa del Gesù di Nola. Tradizione e sperimentazione nell'architettura gesuitica in Campania*, Napoli 2001.

P. K. IOANNU, «Dopo la sua varia fortuna». *Aggiunte e proposte sul primo periodo del pittore Belisario Corenzio*, in «Ricerche sul '600 napoletano». *Saggi e documenti 2000*, Napoli 2001, pp. 36-51.

G. LABROT, *Territorio, città e architettura nel Regno di Napoli*, in *Storia dell'architettura italiana. Il secondo Cinquecento*, a cura di C. Conforti e R. J. Tuttle, Milano 2001, pp. 288-316.

MARIA, *Vergine, Madre e Regina. L'immagine della Madonna nelle incisioni vallicelliane*, catalogo della mostra, Roma Biblioteca Vallicelliana (2001), Roma 2001.

M. MIELE, *Monache e monasteri del Cinque-Seicento tra riforme imposte e nuove esperienze*, in *Donne e religione a Napoli. Secoli XVI-XVIII*, a cura di G. Galasso e A. Valerio, Milano 2001, pp. 91-138.

R. NALDI, *Culto di Sant'Anna ed icone miracolose a Napoli nel primo Cinquecento: una cornice per l'epigramma In picturam di Iacopo Sannazaro*, in «Napoli Nobilissima», V s., II, 2001, pp. 15-30.

E. NOVI CHAVARRIA, *Monache e gentildonne. Un labile confine. Poteri politici e identità religiose nei monasteri napoletani secoli XVI-XVII*, Milano 2001.

OLD MASTER paintings, 1, Londra, 1 novembre 2001.

M. A. PAVONE, *Dal Rinascimento meridionale al tardomanierismo: protagonisti e comprimari*, in *Pinacoteca Provinciale di Salerno. I Dipinti dal Quattrocento al Settecento*, a cura di M. A. Pavone e M. Romito, Salerno 2001.

E. STENDARDO, *Ferrante Imperato. Collezionismo e studio della natura a Napoli tra Cinque e Seicento*, Napoli 2001.

2002

M. BASILE BONSAnte, *Arte e devozione. Episodi di committenza meridionale tra Cinque e Seicento*, Galatina 2002.

E. CATELLO, *Pietro Bernini a Napoli*, in «Ricerche sul '600 napoletano». *Saggi e documenti 2001*, Napoli 2002, pp. 16-28.

I. DI MAJO, *Francesco Curia. L'opera completa*, Napoli 2002.

I. FERRARO, *Napoli, Atlante della città storica. Centro antico*, I, Napoli 2002.

P. K. IOANNU, *Documenti inediti sulle arti a Napoli tra Cinque e Seicento*, in «Ricerche sul '600 napoletano». *Saggi e documenti 2001*, Napoli 2002, pp. 32-43.

J. MARCIARI, *Girolamo Muziano and the Dialogue of Drawings in Cinquecento Rome*, in «Master Drawings», XL, 2, 2002, pp. 113-134.

MUSEO di Capodimonte, Milano 2002.

L'ORATORIO DEL GONFALONE a Roma. Il ciclo cinquecentesco della Passione di Cristo, a cura di M. G. Bernardini, Cisinello Balsamo 2002.

L. PALMIERI, *Cosenza e le sue famiglie attraverso testi, atti e manoscritti*, Cosenza 2002.

H. RÖTTGEN, *Il Cavalier Giuseppe Cesari D'Arpino. Un grande pittore nello splendore della fama e nell'incostanza della fortuna*, Roma 2002.

C. VARGAS, *Teodoro d'Errico in Basilicata. La Resurrezione di Banzi*, Napoli 2002.

2003

BAROQUE VISION JÉSUI TE du Tintoret à Rubens, catalogo della mostra (Caen 2003), a cura di A. Tapié, Caen 2003; ed. it. cons. *Il Barocco nella visione gesuita da Tintoretto a Rubens*.

G. A. BAILEY, *Il contributo dei gesuiti alla pittura italiana e il suo influsso in Europa, 1540-1773*, in *Ignazio e l'arte dei gesuiti*, a cura di G. Sale, Milano 2003 pp. 125-168, 313.

M. CALÌ, *Madonna con il Bambino, san Tommaso d'Aquino, san Giovannino e altri santi. Già chiesa di San Domenico. Penne*, in *Documenti dell'Abruzzo Teramano*, VI, 1, *Dalla valle del Fino alla valle del medio e alto Pescara*, Pescara 2003, pp. 508-511.

F. CAPOBIANCO, ad vocem Ferraro Nunzio, in *Allgemeines Künstler lexikon Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, XXXIX, Leipzig 2003, pp. 12-13.

F. CAPPELLETTI, *Ancora su Paul Bril intorno al 1600. Qualche osservazione sul paesaggio con storie sacre, la tradizione degli eremiti e un nuovo committente*, in *Decorazioni e collezionismo a Roma nel Seicento. Vicende di artisti, committenti, mercanti*, a cura di F. Cappelletti, Roma 2003, pp. 9-20.

S. FALABELLA, ad vocem, *Hendricksz, Dirck (Teodoro d'Errico)*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXI, Roma 2003, pp. 673-678.

I. M. IASIELLO, *Il collezionismo di antichità nella Napoli dei viceré*, Napoli 2003.

P. LEONE DE CASTRIS, *Crocifissione su tela di Giovan Bernardo Lama. Chiesa di Santa Maria del Carmine Loreto Aprutino*, VI, 1, in *Documenti dell'Abruzzo teramano, Dalla valle del Fino alla valle del medio e alto Pescara*, Pescara 2003, pp. 500-502.

M. J. MARTÍNEZ MARTÍNEZ, *La escultura monumental burgalesa y la Virgen de la Vid*, in «Religión y Cultura», 224, 2003, pp. 93-128.

M. PULINO, *Andrea Lilio*, Milano 2003.

E. NAPPI, *I Gesuiti a Napoli. Nuovi documenti*, in «Ricerche sul '600 napoletano». *Saggi e documenti 2002*, Napoli 2003, pp. 111-133.

C. PASINETTI, *Il complesso monumentale di Santa Maria d'Ajello ad Afragola*, Afragola 2003.

H. PFEIFFER, *L'iconografia*, in *Ignazio e l'arte dei Gesuiti*, a cura di G. Sale, Milano 2003, pp. 171-205, 313-314.

V. ROMANI, *Daniele da Volterra amico di Michelangelo*, catalogo della mostra (Firenze 2003-2004), Firenze 2003, pp. 15-54.

B. A. RUIZ, *De la capilla gótica a la renacentista: Juan Gil de Hontañón y Diego de Siloé en La Vid*, in «Separata del Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte U. A. M.», XV, 2003, pp. 45-57.

A. ZEZZA, *Marco Pino. L'opera completa*, Napoli 2003.

2003-2004

G. DELLA VOLPE, *Pittura del Cinquecento e del Seicento in diocesi di Aversa (1495-1656)*, tesi di dottorato, Seconda Università degli Studi di Napoli, aa. 2003-2004.

2004

A. BRACA, *Vicende artistiche fra Napoli e la Costa d'Amalfi in Età Moderna*, Amalfi 2004.

- F. CAPPELLETTI, *Dal gabinetto di meraviglie al sistema decorativo, passando per il mercato. I pittori nordici e la pittura di paesaggio a Roma nella prima metà del Seicento*, in *Il Seicento*, a cura di L. Trezzani, *La pittura di paesaggio in Italia*, a cura di A. Ottani Cavina, Milano 2004, pp. 199-211.
- S. CAUSA, *Passeggiate a Suor Orsola. Le opere del museo e non solo: una presa di contatto*, in *Museo Storico Universitario. Istituto Suor Orsola*, Roma 2004, pp. 53-66.
- LA COLLEZIONE d'arte del Sanpaolo Banco di Napoli, a cura di A. Coliva, Cisinello Balsamo 2004.
- S. DE MIERI, *Aggiunte a Francesco Curia (ed alcune osservazioni su una recente monografia)*, in «Confronto», 3-4, 2004, pp. 163-183.
- A. E. DENUNZIO, *Aggiunte e qualche ipotesi per i soggiorni napoletani di Caravaggio*, in *Caravaggio l'ultimo tempo 1606-1610*, catalogo della mostra (Napoli 2004), Napoli 2004, pp. 48-60.
- S. DI FRANCO, *Giovanni Antonio Summonte. Linee per una biografia*, in «Archivio Storico per le Province Napoletane», CXXII (intera collezione), 2004, pp. 67-165.
- S. FALABELLA, ad vocem *Imparato Girolamo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXII, Roma 2004, pp. 283-286.
- I. FERRARO, *Napoli. Atlante della città storica. Quartieri Spagnoli e "Rione Carità"*, II, Napoli 2004.
- M. FRATARCANGELI, *I "lombardi" a Napoli tra arte del banco, mercatura e confraternita: prime acquisizioni*, «Napoli Nobilissima», V s., V, 2004, pp. 81-92.
- L. GALANTE, *Gian Domenico Catalano "Eccellente Pittore della Città di Gallipoli"*, Galatina 2004.
- F. IAPPPELLI, *Carlo Gesualdo e il Gesù Nuovo*, in «Societas», LII, 3-4, 2004, pp. 106-117.
- M. MIELE, *L'Arciconfraternita napoletana dei Bianchi dello Spirito Santo*, in *La Reale Compagnia ed Arciconfraternita dei Bianchi dello Spirito Santo nei 450 anni della Fondazione*, Napoli 2004, pp. 13-71.
- M. MIELE, *Dalla carità della Chiesa alle istituzioni laiche dei credenti. Il caso di Napoli*, in *Il Pio Monte della Misericordia di Napoli nel quarto centenario*, a cura di M. Pisani Massamormile, Napoli 2004.
- MUSEO STORICO Universitario. Istituto Suor Orsola Benincasa, Roma 2004.
- R. NALDI, *La "Madonna di Loreto" per i cappuccini di Castellammare di Stabia e il segmento "raffaellesco" di Fabrizio Santafede*, in «Prospettiva», 113-114, 2004, pp. 167-174.
- N. PAGANO, *La Pinacoteca Vescovile di Nicotera*, Vibo Valentia 2004.
- S. PAVONE, *I Gesuiti dalle origini alla soppressione 1540-1773*, Bari 2004.
- LA REAL COMPAGNIA ed Arciconfraternita dei Bianchi dello Spirito Santo nei 450 anni dalla Fondazione, a cura di L. P. Rocco di Torrepadula, Napoli 2004.
- RITROVARE L'ARTE... *Capolavori con una storia in più*, catalogo della mostra (Napoli 2004), Napoli 2004.
- VISIBILE LATENTE. *Il patrimonio artistico dell'antica Diocesi di Policastro*, catalogo della mostra (Policastro 2004) a cura di F. Abbate, Roma 2004.
- G. ZANZU, *Il restauro della pala di Sant'Anna della chiesa del Carmine di Cagliari*, Cagliari 2004.

2005

- M. BIANCO, V. ROMANI, *Vittoria Colonna e Michelangelo*, in *Vittoria Colonna e Michelangelo*, catalogo della mostra (Firenze 2005) a cura di P. Ragionieri, Firenze 2005, pp. 145-164.
- L. R. D'ANIELLO, *La cappella Medici di Gragnano nella chiesa dei Santi Severino e Sossio a Napoli*, in «Napoli Nobilissima», V s., VI, 2005, pp. 21-64.
- LA FESTA DEL COLORE. *Rubens alla Chiesa Nuova*, a cura di A. Costamagna, Roma 2005.
- P. LEONE DE CASTRIS, *La Madonna del Rosario di Aert Mijntens ed altre questioni di fine Cinquecento*, in S. Milano, *La Chiesa di S. Lucia in Cava de' Tirreni*, Cava de' Tirreni 2005, pp. 125-137.
- P. LEONE DE CASTRIS, *Santafede, il ritratto, l'incisione*, in «Napoli Nobilissima», V s., VI, 2005, pp. 161-178.
- LEGGERE PER IMMAGINI. *Edizioni napoletane illustrate della Biblioteca Nazionale di Napoli. Secoli XVI e XVII. I Quaderni della Biblioteca Nazionale di Napoli*, IX s., 7, Napoli 2005.
- A. LIPPO, «*Ad Maiorem Dei Gloriam*»: *lo stile gesuitico a Lecce nella pittura di fine XVI secolo*, in *Interventi sulla «Questione meridionale»*, a cura di F. Abbate, Roma 2005, pp. 135-138.
- A. M. A. MARINO, *Committenti e artisti a Napoli nel Seicento. L'iniziativa dei girolamini nella Chiesa e nel Monastero di San Giuseppe*, in *Interventi sulla «Questione meridionale»*, a cura di F. Abbate, Roma 2005, pp. 149-157.
- NEL SEGNO DEL BAROCCI. *Allievi e seguaci tra Marche, Umbria, Siena*, a cura di A. M. Ambrosini Massari e M. Cellini, Roma 2005.
- A. PASOLINI, *Don Nicolò Pignatelli e la Chiesa dei Napoletani a Cagliari*, in *Interventi sulla «Questione meridionale»*, a cura di F. Abbate, Roma 2005, pp. 229-235.
- J. YEGUAS GASSÓ, *Giovanni da Nola e la tomba del Viceré Ramon de Cardona. Il trasferimento da Napoli a Bellpuig e i legami con la scultura in Catalogna*, in «Napoli Nobilissima», V s., VI, 2005, pp. 3-20.

2006

S. DE MIERI, *Documenti sulla cona della confraternita del Cordone in San Lorenzo Maggiore di Napoli*, in «Napoli Nobilissima», V s., VII, fasc. I, 2006, pp. 65-74.

In corso di stampa

S. DE MIERI, *Adorazione dei Magi di Fabrizio Santafede. Chiesa di Santa Maria della Misericordia. Bellante*, in *Documenti dell'Abruzzo Teramano*, VII, Pescara 2006.

s. d.

V. LOMPÉREZ Y ROMEA, *The Cathedral of Burgos*, Barcellona.

G. MOLINARO, *I Girolamini*, Napoli.