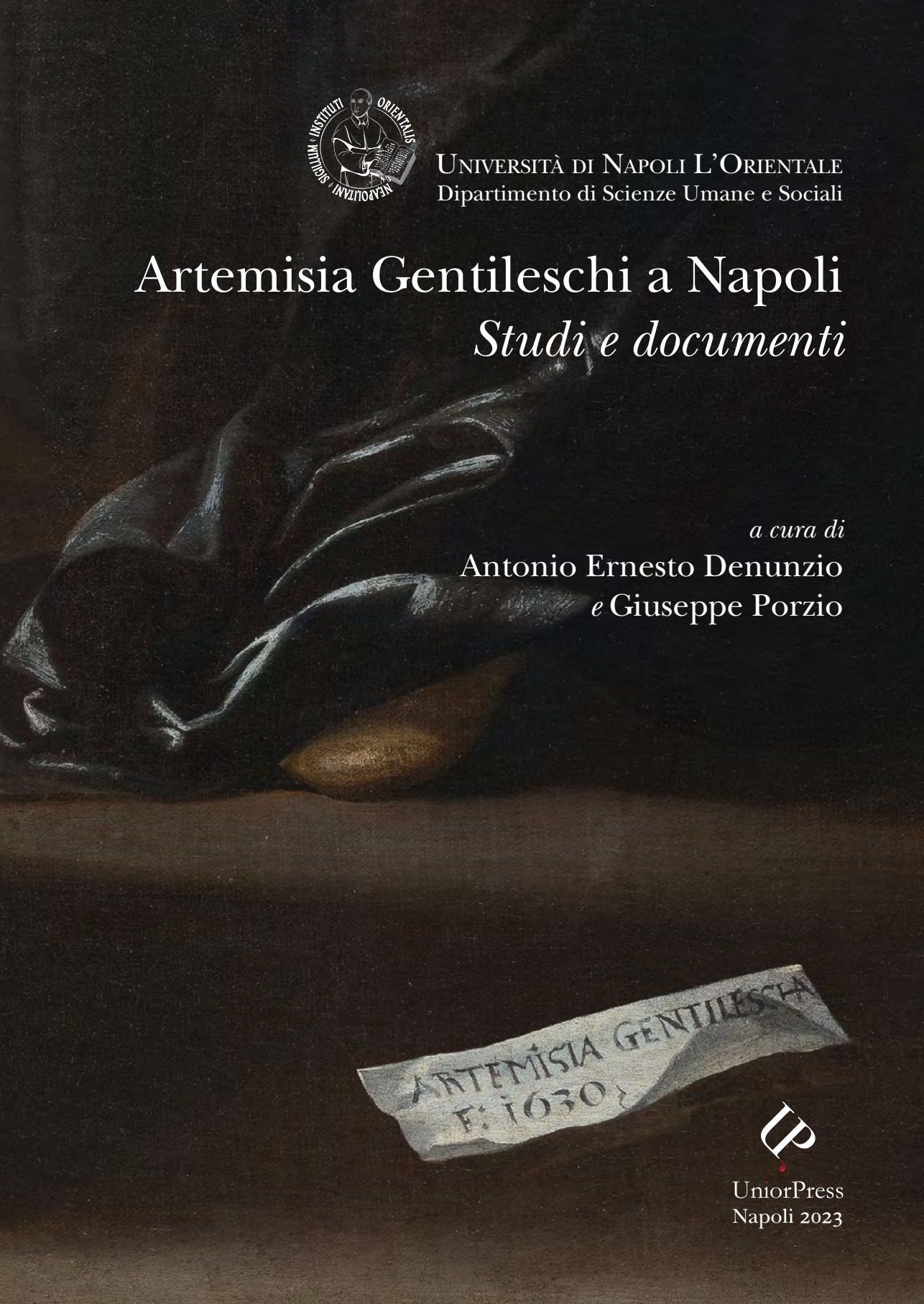
Università di Napoli L'Orientale
Dipartimento di Scienze Umane e Sociali

Artemisia Gentileschi a Napoli
Studi e documenti

a cura di
Antonio Ernesto Denunzio
e Giuseppe Porzio



UniorPress
Napoli 2023

Università di Napoli L'Orientale
Dipartimento di Scienze Umane e Sociali

Artemisia Gentileschi a Napoli
Studi e documenti

a cura di
Antonio Ernesto Denunzio
e Giuseppe Porzio

UniorPress
Napoli 2023

Questo volume è stato realizzato in collaborazione con

Università di Napoli L'Orientale
Dipartimento di Scienze Umane e Sociali

This work is licensed under a Creative Commons
Attribution 4.0 International License

UniorPress
Via Nuova Marina, 59 - 80133, Napoli

ISSN 2724-5519
ISBN 978-88-6719-267-0

L'importante è che le donne sappiano affrontare la realtà del loro passato e del loro presente, senza accampare scuse o tentare di impreziosire la mediocrità. La condizione di svantaggio può certamente essere una giustificazione, ma non una posizione intellettuale. Al contrario, sfruttando a loro favore la condizione di penalizzate nel dominio della grandezza e di outsider in quello dell'ideologia, le donne possono smascherare le debolezze istituzionali e concettuali; e, liquidata la falsa coscienza, possono contribuire alla creazione di istituzioni in cui il vero pensiero e la vera grandezza siano sfide aperte a tutti coloro che, uomini e donne, abbiano il coraggio di osare l'indispensabile salto nell'ignoto.

(Linda Nochlin, 1971)

Sommario

Introduzione
Antonio Ernesto Denunzio, Giuseppe Porzio 9

Da Venezia a Napoli. Ancora sugli arrivi di Artemisia e di Giovanna Garzoni
Domenico Antonio D'Alessandro, Giuseppe Porzio 13

Artemisia, Andreana e gli Oziosi napoletani: encomi accademici tra musica e pittura
Domenico Antonio D'Alessandro 21

I documenti sul restauro secentesco della cattedrale di Pozzuoli e i dipinti di Artemisia Gentileschi
Fabio Cutolo 77

Tavole 97

Artemisia Gentileschi negli inventari notarili napoletani del XVII e del XVIII secolo
Giuseppina Medugno 113

Una descrizione inedita di San Giovanni dei Fiorentini a Napoli e una traccia per Artemisia
Vincenzo Sorrentino 207

*L'incartamento per l'acquisto dell'*Annunciazione *di Artemisia da parte del Real Museo Borbonico*
Luigi Abetti 217

Bibliografia 223

Indice dei nomi
a cura di Luigi Abetti 263

Sommario

Introduzione
Antonio Ernesto Denunzio, Giuseppe Porzio 9

Da Venezia a Napoli. Ancora sugli arrivi di Artemisia e di Giovanna Garzoni
Domenico Antonio D'Alessandro, Giuseppe Porzio 13

Artemisia, Andreana e gli Oziosi napoletani: encomi accademici tra musica e pittura
Domenico Antonio D'Alessandro 21

I documenti sul restauro secentesco della cattedrale di Pozzuoli e i dipinti di Artemisia Gentileschi
Fabio Cutolo 77

Tavole 97

Artemisia Gentileschi negli inventari notarili napoletani del XVII e del XVIII secolo
Giuseppina Medugno 113

Una descrizione inedita di San Giovanni dei Fiorentini a Napoli e una traccia per Artemisia
Vincenzo Sorrentino 207

*L'incartamento per l'acquisto dell'*Annunciazione *di Artemisia da parte del Real Museo Borbonico*
Luigi Abetti 217

Bibliografia 223

Indice dei nomi
a cura di Luigi Abetti 263

Introduzione

Antonio Ernesto Denunzio, Giuseppe Porzio

I contributi che qui si presentano sono il risultato delle ricerche preparatorie per la mostra *Artemisia Gentileschi a Napoli* (Napoli, Gallerie d'Italia, 3 dicembre 2022 - 19 marzo 2023), del cui catalogo questo volume è naturale complemento.

L'idea di fornire uno strumento di riferimento per i successivi studi gentileschiani, non è certo nuova; in particolare, l'importante catalogo della rassegna monografica tenutasi nel 2011 a Milano era già dotato di puntuali apparati filologici, di cui ci si è giovati anche in quest'occasione; ma si trattava allora, soprattutto per la parte napoletana, dell'organizzazione in forma di regesti della documentazione nota fino a quel momento. Inoltre, le edizioni delle lettere di Artemisia, ben tre nell'arco di un decennio, curate da Francesco Solinas (2011, 2016 e 2021), hanno tracciato anch'esse un imprescindibile quadro di orientamento, che – per gli anni meridionali della pittrice – avrebbe potuto essere significativamente esteso solo con il recupero e il ricontrollo della perduta corrispondenza con Antonio Ruffo, conosciuta solo per il tramite della pubblicazione, nel 1916, del suo discendente Vincenzo Ruffo.

Quanto all'iniziativa delle Gallerie d'Italia, le nuove indagini sull'attività di Artemisia nel Viceregno, indirizzate soprattutto sul-

le fonti letterarie e archivistiche, hanno prodotto una mole di materiale tale da non poter confluire nel catalogo senza snaturarne la funzione primaria di accompagnamento al percorso espositivo. Se in quella prima sede si è ritenuto necessario inserire in appendice tutte le attestazioni dirette su Artemisia ad eccezione del già fin troppo battuto epistolario – e dunque, documenti anagrafici e pagamenti da lei emessi e ricevuti attraverso gli antichi banchi cittadini –, in questa si sono raccolti lavori di approfondimento sulle testimonianze riflesse della personalità e dell'opera dell'artista: innanzitutto il ponderoso studio di Domenico Antonio D'Alessandro sui rapporti tra la pittrice e i contemporanei circoli accademici, che fecero da cassa di risonanza per la fama della Gentileschi, integrato dalla trascrizione di tutti i componimenti poetici a lei dedicati; poi il censimento, condotto da Giuseppina Medugno, dei dipinti registrati sotto il nome di Artemisia negli inventari notarili napoletani del XVII e del XVIII secolo, corredato da dettagliate schede biografiche dei collezionisti e da notizie e riferimenti, spesso inediti, utili a comprendere e a seguire le vicende delle opere; inoltre, l'intervento di Fabio Cutolo sulla decorazione secentesca della cattedrale di Pozzuoli promossa dal vescovo Martín de León y Cárdenas, che offre finalmente al lettore un'edizione filologicamente attendibile delle sante visite compiute dal presule e degli altri testi (epigrafi, registrazioni di spese etc.) su cui si fonda la ricostruzione di quell'importantissimo contesto, irrimediabilmente sfigurato dall'incendio del 1964, in cui le tele di Artemisia – va ricordato – sono solo delle membra di un più vasto organismo artistico e liturgico; ancora, il saggio di Vincenzo Sorrentino su un'inedita descrizione della distrutta San Giovanni dei Fiorentini, compilata a fine Seicento da Pietro Andrea Andreini, in cui la citazione di una dispersa *Immacolata* di Artemisia richiama in causa la questione della sepoltura dell'artista nella chiesa della nazione toscana a Napoli, il cui ricordo è affidato solo al più tardo referto di Averardo de' Medici; infine, la pubblicazione integrale, da parte di Luigi Abetti, dell'incartamento relativo all'acquisto per le collezioni borboniche, nel 1815, dell'*Annunciazione* di Artemisia oggi a Capodimonte, che potrà forse offrire una traccia per l'individuazione dell'originaria provenienza della tela, punto di partenza – in virtù della data 1630 – del percorso napoletano dell'artista.

Naturalmente, siamo ben consapevoli che il quadro delle conoscenze che ne risulta è ancora tutt'altro che esaustivo e che presto altre acquisizioni, magari sollecitate dalla mostra stessa, potranno correggere ipotesi e smentire presunte certezze: ad esempio, poco dopo l'*imprimatur* al catalogo, il controllo di un atto notarile rogato a Venezia nel 1629, finora utilizzato solo per certificare la presenza di Artemisia a Venezia in quell'anno, ha indotto a riconsiderare la cronologia dell'arrivo della pittrice a Napoli e a premettere alla sequenza dei saggi un breve *excursus* su questo problema; ancora: solo al momento della sua esposizione, fresca del restauro eseguito per l'occasione, si è potuto appurare che la *Morte di Catone* dei Musei Civici di Padova (n. 34 del catalogo; Klemm 1986, pp. 59-61, n. 5; Mazzetti di Pietralata 2009, p. 69), identificata con l'opera eseguita da Joachim von Sandrart per Artemisia (Olivier Bonfait, in *Roma 1630* 1994, pp. 220-227; Barker 2021, p. 96), è in realtà firmata e datata, in basso a destra, «Joachim Sandrart 1633 Roma» (tavv. 1-2), mettendo dunque in discussione il suo diretto collegamento con il passaggio del pittore tedesco a Napoli nel 1631; inoltre, per passare ad aspetti più marginali, Luigi Abetti ha potuto documentare che la casa palaziata di proprietà Vaglies, con l'appartamento che Artemisia abitò con la figlia fino al 1650-1651, fu acquistata all'asta nel 1667 dal Sacro Monte della Madonna dei Poveri vergognosi e in seguito, probabilmente agli inizi degli anni Ottanta del secolo, fu ceduta da quest'istituto al conservatorio di Santa Maria del Consiglio, che la inglobò nel proprio perimetro prima del 1693 (Archivio di Stato di Napoli, *Archivi notarili*, *Archivi dei notai del xvii secolo*, Carlo De Blasio, 661/8, cc. 143*v*-151*v* con allegato).

Ma è appunto qui che è riposto il senso di imprese siffatte, nel lavorare «più perché altri possa continuare a studiare […] che per preservare intatto il proprio buon nome di "scienziato" che-non-può-esser-colto-in-fallo», secondo l'insegnamento di un indimenticato maestro della nostra disciplina (Previtali 1970-1971, p. 2).

Da Venezia a Napoli. Ancora sugli arrivi di Artemisia e di Giovanna Garzoni

Domenico Antonio D'Alessandro, Giuseppe Porzio

Tra le numerose lacune che ancora limitano le nostre conoscenze sul quarto di secolo circa trascorso a Napoli da Artemisia Gentileschi spicca senz'altro la questione dell'anno di arrivo della pittrice in città, alternativamente indicato nel 1629 o nel 1630. Le difficoltà di una precisa definizione di tale cronologia, che ha il suo primo punto fermo nella lettera a Cassiano Dal Pozzo scritta da Napoli il 24 agosto 1630[1], oltre che nella data apposta dall'artista accanto alla sua firma sull'*Annunciazione* di Capodimonte[2], dipendono, come è stato già messo in evidenza in più parti del catalogo e specie nell'appendice, dall'ambiguità del pur cospicuo gruppo di documenti finora raccolto: si tratta, per la precisione, di cinque informative (o «viglietti») scritte dall'ambasciatore spagnolo a Venezia don Cristóbal de Benavente y Benavides al viceré duca d'Alcalá tra il 22 dicembre 1629 e il 2 marzo 1630, contenenti – oltre a notizie varie – riferimenti alla partenza di una anonima «pintora» alla volta di Napoli[3]. Nel catalogo si è provvisoriamente (e prudentemente) optato per il 1630, dal momento che non appariva ancora chiaro se il diplomatico si riferisse ad Artemisia o – come si era interpretato il «viglietto» già noto – a Giovanna Garzoni, anch'essa contemporaneamente presente in Laguna e in rappor-

to con Alcalá. Contro quest'ultima ipotesi deponeva una lettera del 15 giugno 1630 indirizzata dalla miniaturista a Cassiano Dal Pozzo[4], dalla quale Garzoni pareva essere giunta da poco a Napoli e troppo tempo dopo la data della partenza.

Sembrano ora far nuova luce sul problema, orientandone la soluzione verso il 1629, alcune acquisizioni ed evidenze, in precedenza ignorate o non tenute nella debita considerazione.

Innanzitutto, la corrispondenza tra Benavides e Alcalá va integrata con una commendatizia del 21 febbraio 1630 indirizzata a tale don Juan Zapata e conservata nel fondo Garzoni dell'Archivio storico dell'Accademia di San Luca (doc. 1 e fig. 1); in quest'ultima, l'ambasciatore raccomanda alla benevolenza del destinatario la «pintora», di cui è finalmente esplicitato il nome, «Juana Garçoni», in procinto di partire in compagnia di un suo fratello per mettersi al servizio del duca[5]. Dal «viglietto» datato Venezia 23 febbraio 1630 sappiamo che la partenza avvenne il precedente 22 febbraio[6]. Diviene dunque chiaro come la serie di «viglietti» dell'Archivio di Stato di Napoli siano da collegare non ad Artemisia ma alla miniatrice ascolana, benché resti ancora da capire per quale motivo il biglietto di raccomandazione non sia stato consegnato a Zapata ma sia rimasto tra le carte dell'artista.

Contribuisce a dipanare l'intrico anche un atto notarile rogato a Venezia il 19 gennaio 1629 (doc. 2 e fig. 2), finora utilizzato, senza specificarne il contenuto, solo per attestare la presenza di Artemisia in città quale moglie di «Pietr'Antonio Schiatesi»[7]. Si tratta, più precisamente, di una procura con la quale la pittrice romana delega alla riscossione e alla movimentazione di quanto disponibile sul proprio conto presso il Banco del Giro il parroco della chiesa di San Geremia, Virgilio Bergamini.

Artemisia, che alla data della procura risiedeva nella parrocchia di San Pantaleone – in precedenza aveva abitato a San Fantino –, si rivolse all'accorsato notaio Teseo Zio, che nel 1633 diverrà priore del Collegio notarile veneziano[8]; quest'ultimo rogò l'atto presso il domicilio della pittrice invece che al proprio banco o «cancello» pubblico, alla presenza dei testimoni Giacomo Pesini, figlio dell'otrantino Stefano, e Giovanni Ghirardi, figlio di Alessandro.

Il mandato sembra sottintendere un prossimo allontanamento di Artemisia da Venezia, dettato probabilmente sia dalla crescente diffusione di un contagio semi-pestilenziale che sarebbe poi esplo-

so in scala epidemica nel biennio successivo[9], sia dalla fresca nomina di Alcalá, principale patrono della Gentileschi, a viceré di Napoli[10], dove peraltro si era già stabilità la figlia Prudenzia Palmira.

Quest'ultima, infatti, stando al processetto matrimoniale del 1649, nel quale affermò di abitare a Napoli «ab annis 23», dovette trasferirvisi dopo la Quaresima del 1626, quando risulta registrata ancora a Roma, insieme alla madre, nello Stato delle anime della parrocchia di Santa Maria del Popolo[11].

L'arrivo a Napoli di Artemisia nel 1629, verosimilmente tra la primavera e l'estate, collima del resto con quanto attestato dalla pittrice nel medesimo processetto, in cui affermava di trovarsi in città «ab annis 20».

L'ipotesi che tra Venezia e Napoli la Gentileschi abbia invece sostato per qualche tempo a Roma, sostenuta soprattutto da Francesco Solinas[12], si fonda su una notizia trasmessa dal *Giardino di chà Gualdo*, composto a metà Seicento dal collezionista e mecenate vicentino Girolamo Gualdo: «[…] La signora Artimisia Ingegnieri [*sic*] la conobbi in Vinetia, avanti il contaggio, per il quali poi si ne passò a Roma […]»[13]. L'attendibilità di questa fonte, oltre che dall'errata lezione del cognome dell'artista, è minata dal successivo riferimento a illustrazioni di tema botanico miniate da quest'ultima, che paiono piuttosto tipiche della produzione naturalistica di Garzoni, facendo così pensare a uno scambio di persona da parte di Gualdo[14].

Appendice

1. Roma, Archivio storico dell'Accademia Nazionale di San Luca, *Scritture, carte, et altro concernente l'eredità della s.ra Giovanna Garzoni*, carte non numerate[15].

Juana Garçoni, que ésta dará a vuestra merced, es una pintora que en compañía de un hermano suyo va a servir al señor duque de Alcalá. He querido acompañarla con estos renglones y suplicar a vuestra merced si se le offreçiere en esse lugar alguna cosa en que nezesite de su favor se le dé, que reziviré en ello particular merced, y su excelencia cosa grata. Y si vuestra merced me hallase bueno para algo de su servicio suplícole me lo embíe a mandar, pues save mis obligaciones.
Guarde Dios a vuestra merced como desseo. Veneçia, 21 febrero 1630.

[firma:] Don Xpoval [*sc.* Cristóval] de Benavente y Benavides

[in basso a sinistra] Señor Don Juan Zapata

2. Archivio di Stato di Venezia, *Notarile*, notaio Teseo Zio, registro n. 5956, c. 17*r*.

Die Veneris 19 mensis Ianuarii 1629 domi infrascriptae dominae constituentis de confinio Sancti Pantaleoni etc.
La molto illustre signora Artemisia Gentileschi romana consorte del molto illustre signor Pietr'Antonio Schiatesi con ogni miglior modo che può lo constituisse suo procurator, et commesso legitimo il molto reverendo signor padre Virgilio Bergamini piovano della chiesa di San Gieremia di questa città qui presente, et accettante spetialmente, et espressamente a potter scuoder, et levar dalli banchi presenti, etiam dal Banco del Girro ogni summa di denari che ivi si trovasse di ragion di detta signora constituente, et essa summa tutta, o parte anco scriver ad altri, et girar, et farne sopra ciò tutte quelle partite necessarie, così per parte, come per resto, che in similibus si osserva. Promettendo etc. rogans etc.
Testes: dominus Iacobus Pesini quondam domini Stephani hydruntinus, dominus Ioannes Ghirardi filius magnifici domini Alexandri.

Note

[1] Ora in *Lettere di Artemisia* 2021, p. 107, n. 37.

[2] Per l'*Annunciazione*, si veda ora la scheda di Maria Cristina Terzaghi, in *Artemisia Gentileschi a Napoli* 2022, p. 138, n. 1, e il contributo di Luigi Abetti in questo stesso volume.

[3] Cfr. D'Alessandro, Porzio 2022, pp. 93-94, docc. I.1a-e.

[4] Prima edizione in *Raccolta di lettere* 1754, p. 251.

[5] Il documento è stato già pubblicato con omissioni e imprecisioni in Casale 1991, p. 204, doc. D.I.2.

[6] Cfr. D'Alessandro, Porzio 2022, pp. 93-94, doc. I.1d.

[7] L'atto notarile, individuato da Vittorio Mandelli, è segnalato in Lapierre 2005, p. 169, ripresa da Nicolaci 2011, p. 264. Si ringrazia Monica Del Rio dell'Archivio di Stato di Venezia per aver sollecitamente fornito la foto del documento.

[8] Cfr. Pedani Fabris 1996, pp. 152, 203.

[9] Cfr. Ulvioni 1989, pp. 39-90 e *passim*.

[10] Don Fernando Afán de Ribera y Enríquez, duca d'Alcalá, ambasciatore straordinario di Filippo IV presso la corte pontificia tra il 1625 e il 1626, e viceré di Napoli formalmente dal 21 novembre del 1628, ma in pratica dal 17 agosto 1629 al 13 maggio 1631; cfr. Gisolfi 1916, pp. 9-21, e Coniglio 1967, pp. 219-232.

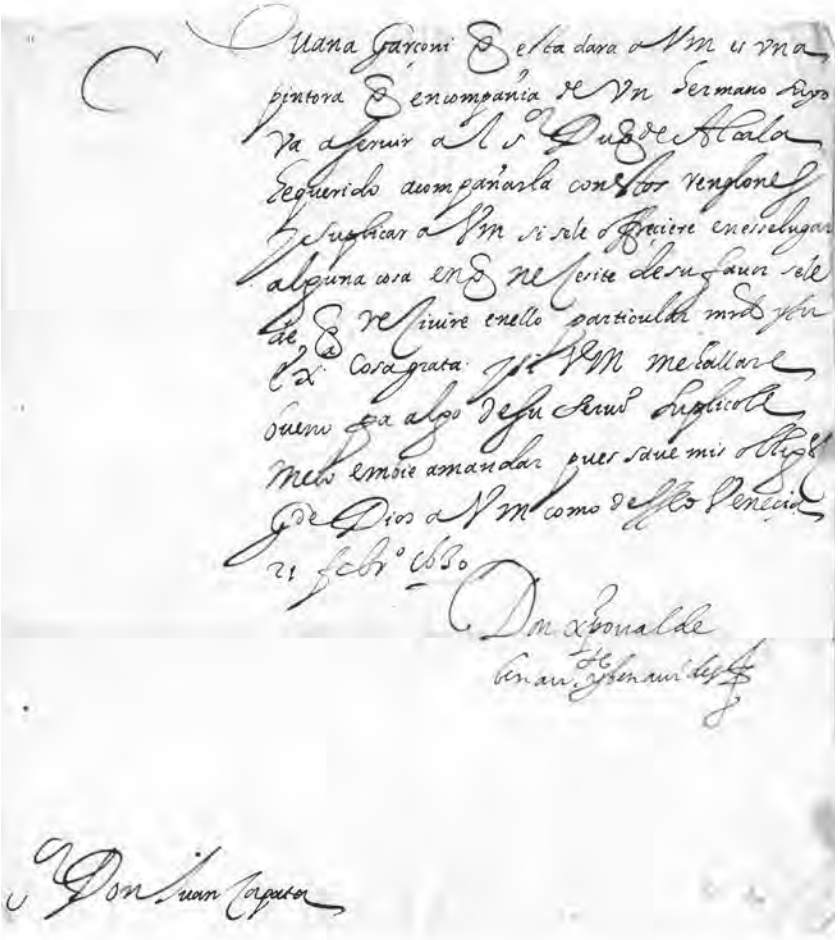
[11] Cfr. Nicolaci 2011, p. 263.

[12] La posizione dello studioso è espressa da ultimo in *Lettere di Artemisia* 2021, p. 28.

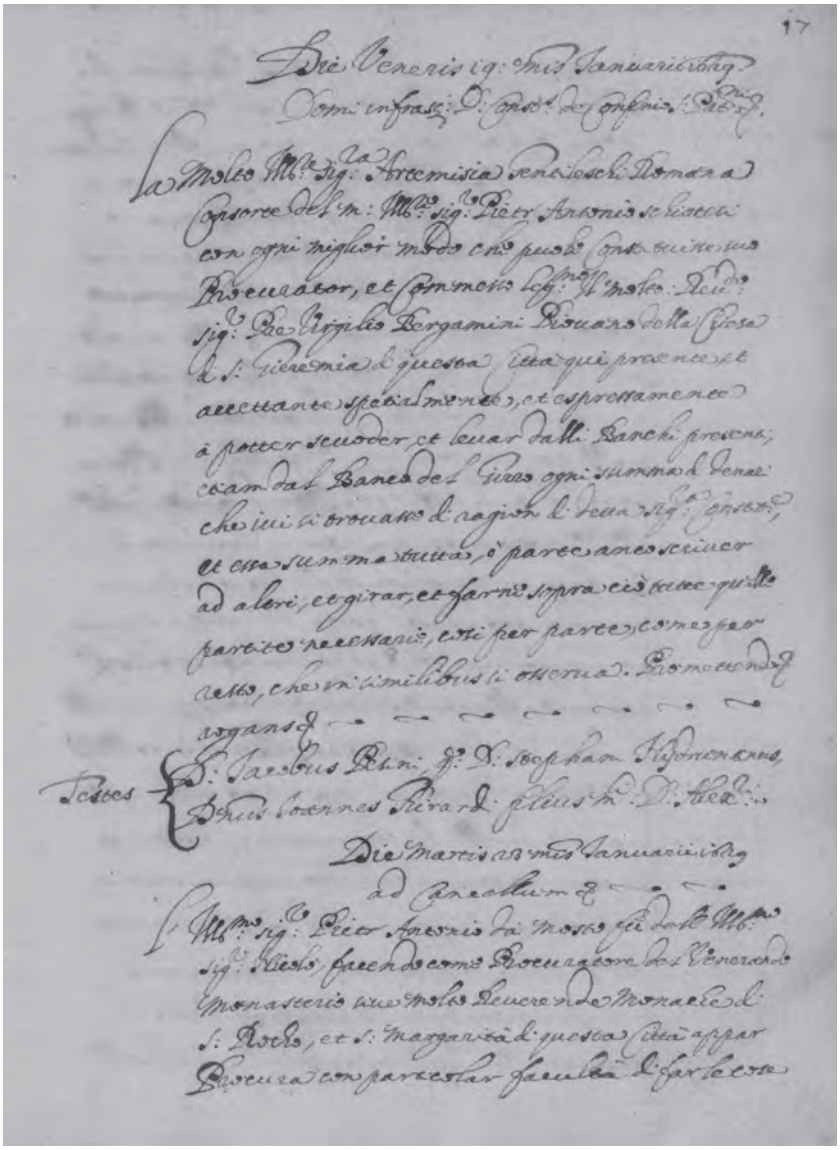
[13] Il manoscritto di Gualdo è citato e discusso in Costa 2000, pp. 32-33.

[14] Cfr. D'Alessandro, Porzio 2022, pp. 91-92.

[15] Si ringrazia Ignacio Rodulfo Hazen per la consulenza nelle trascrizioni dei documenti in castigliano.



1. Lettera di don Cristóbal de Benavente y Benavides a don Juan Zapata (Venezia, 21 febbraio 1630). Roma, Archivio storico dell'Accademia Nazionale di San Luca, *Scritture, carte, et altro concernente l'eredità della s.ra Giovanna Garzoni*, cc. n.nn.



2. Procura conferita da Artemisia Gentileschi a don Virgilio Bergamini (Venezia, 19 gennaio 1629). Archivio di Stato di Venezia, *Notarile*, notaio Teseo Zio, registro n. 5956, c. 17*r*.

Artemisia, Andreana e gli Oziosi napoletani: encomi accademici tra musica e pittura

Domenico Antonio D'Alessandro

Nel gennaio del 1629 Artemisia Gentileschi è documentata a Venezia da un atto notarile di procura a don Virgilio Bergamini, «piovano» della parrocchia di San Geremia, per operare liberamente sul deposito bancario della pittrice acceso presso il Banco Giro, e identificata come moglie di «Pietr'Antonio Schiatesi»[1], residente nella parrocchia di San Pantaleone nel sestriere veneziano di Dorsoduro[2]. Nel marzo seguente, l'epidemia di peste che colpì la laguna veneta avanzava mietendo vittime a migliaia: dal marzo 1629 al febbraio del 1630 provocò oltre 11.000 decessi[3]. Visto lo stato calamitoso, la pittrice dovette quindi decidere di abbandonare la Serenissima avendo come obbiettivo quello di raggiungere Napoli, dove si trovava la figlia Prudenzia Palmira e dove era stato nominato viceré il suo estimatore don Fernando Afán de Ribera y Enríquez, duca d'Alcalá, ambasciatore straordinario di Filippo IV presso la corte pontificia tra il 1625 e il 1626, e viceré di Napoli formalmente dal 21 novembre del 1628, ma in pratica dal 17 agosto 1629 al 13 maggio 1631[4].

Artemisia nel corso del 1629 – probabilmente tra la primavera e l'estate – giunse a Napoli via mare da Venezia[5], sbarcando in uno dei tanti porti regnicoli sull'Adriatico come Manfredonia, ad

esempio, e arrivò in città passando per la Capitanata e attraversando l'Irpinia[6].

Ma le sue prime notizie professionali nella capitale vicereale ci vengono fornite, invece, da una sua lettera al cavalier Cassiano Dal Pozzo: una missiva datata Napoli 24 agosto 1630[7], dove la pittrice rammaricata comunicava all'autorevole "ministro della cultura" di papa Urbano VIII Barberini (medico, alchimista, letterato, archeologo e botanico, e poi accademico dei Lincei e della Crusca e accademico Umorista)[8] il ritardo nella realizzazione del dipinto che gli aveva promesso (forse un suo *Autoritratto*). La giustificazione per il differimento dell'esecuzione del quadro per il suo appassionato estimatore – grande assertore di pittura colta e "filosofica", ispirata dal gusto e dagli insegnamenti del cardinal Del Monte – fu da Artemisia esplicitamente indicata nella lettera: «se non mi occorresse fare alcuni quadri per l'Imperatrice, et è bisogno che siano finiti a mezzo settembre»; anche se poi questa data di consegna fu posticipata perché collegata alla conclusione del soggiorno napoletano di Maria Anna d'Asburgo, prima prevista per il 25 ottobre, poi differita al 20 novembre e infine decisa per il 18 dicembre[9].

L'imperatrice alla quale l'artista si riferiva era Eleonora Gonzaga (1598-1655), figlia del duca di Mantova Vincenzo I e di Eleonora de' Medici, andata in moglie in seconde nozze a Ferdinando II d'Asburgo, diventando così imperatrice del Sacro Romano Impero, arciduchessa d'Austria, regina d'Ungheria e Boemia. Se non richiesti direttamente dall'ambasciatore imperiale a Napoli Franz Christoph Khevenhüller, conte di Frankenburg, la committente (e poi consegnataria) dei dipinti di Artemisia destinati all'imperatrice cesarea fu l'Infanta Maria Anna d'Asburgo, sorella di Filippo IV, a Napoli dall'8 agosto al 18 dicembre del 1630[10]; una 'sosta' imprevista di quattro mesi[11], durante il lunghissimo ed estenuante viaggio che portò in un anno e un mese la principessa spagnola da Madrid a Vienna per unirsi definitivamente in matrimonio con il cugino, l'arciduca Ferdinando III d'Austria, allora re di Ungheria e di Boemia – sposato per procura il 23 aprile del 1629 –, e diventare così regina di Ungheria e futura imperatrice del Sacro Romano Impero[12], rinsaldando «l'alleanza tra i due rami della casa d'Asburgo mentre l'Europa era dilaniata dalla guerra dei Trent'anni»[13]. Appassionata di musica e di pittura, Maria Anna conobbe la Gentileschi a Napoli alla corte del viceré duca d'Alcalá – mecenate

d'arte, esperto bibliofilo, collezionista d'antichità e grande ammiratore e protettore dell'artista romana –[14], e commissionò così le opere alla "pintora" ancora oggi sconosciute da portare in dono alla corte di Vienna, e in particolare alla matrigna del suo sposo, l'imperatrice Eleonora.

L'imprevisto e lungo soggiorno napoletano di Maria Anna d'Asburgo nel secondo semestre del 1630 fino a poco prima della vigilia di Natale fu trascorso dalla regina di Ungheria tra feste e devozioni, con significative occasioni di mondanità e incontri artistici[15]. Tra questi, sicuramente la rappresentazione del 17 ottobre a Palazzo reale della ben nota "mascarata" *Monte Parnaso*[16], una specie di *musical* scritto e sceneggiato dal cavalier Giovan Battista Basile[17] e musicato da Giacinto Lambardi[18]. Probabile l'intervento canoro di Andreana Basile e della figlia Leonora Barone, rispettivamente sorella e nipote dello scrittore[19]: e per la sua rilevanza iconografica, lo spettacolo fu raffigurato da Micco Spadaro, ovvero il pittore Domenico Gargiulo – che successivamente collaborò con la Gentileschi –, in una grande tela «piena d'innumerabili figure, e conservata nella sua primiera freschezza di colore»[20], ma non ancora rintracciata[21].

Nelle numerose occasioni mondane durante gli oltre quattro mesi del soggiorno di Maria Anna[22], che lasciò Napoli la sera del 18 dicembre in «lettica pomposamente» e con folto seguito[23] – riprendendo il cammino verso Vienna[24], dopo essere stata ritratta da Diego Velázquez in un celebre dipinto conservato oggi al Museo del Prado –, Artemisia Gentileschi come "pintora" per la corte asburgica fu introdotta dal viceré duca d'Alcalá negli ambienti napoletani più influenti, per favorirle le indispensabili committenze che nel 1630 furono per lo più di natura sacra[25]; in seguito, alle sue consulenze dovette ricorrere anche lo stesso viceré per incrementare la propria collezione pittorica[26].

Ma la pittrice, con la protezione del duca d'Alcalá, fu conosciuta anche presso il più prestigioso sodalizio letterario presente in città: l'Accademia degli Oziosi. L'8 agosto del 1630, il viceré presenziò ad una seduta dell'accademia dove Andrea Brayda discettò in suo onore sulle cause dell'amore e sugli effetti fisici legati all'innamoramento. Già sul finire del 1629 era stata stampata a Napoli di Luis de Góngora *La Fábula de Polifemo y Galatea* ripubblicata postuma col titolo *El Polifemo*, e dedicata allo stesso viceré con il

commento di Garcia de Salzedo Coronel[27]. Visti gli interessi del duca d'Alcalá per le arti e per le lettere, lo scrittore spagnolo accostò Apollo al viceré; e la sofferenza del ciclope, travestito da musico e poeta, per l'amore non corrispostogli dalla delicata Galatea innamorata perdutamente del giovane pastore Aci, sarà un soggetto mitologico più volte affrontato dalla stessa Artemisia[28].

Senza dubbio, l'idolo pittorico degli Oziosi fino agli anni Quaranta del Seicento fu Massimo Stanzione, e ci sono testimonianze di riunioni accademiche con «momenti di discussione su tematiche artistiche»[29]: come dimostra il sesto «Problema accademico» di Francesco De Pietri, dall'eloquente titolo «Qual sia di maggior pregio, la scoltura o la dipintura», pubblicato nel 1642[30]. E la risoluzione del «problema o quisito» proposto «per esercitio d'ingegno» da De Pietri fu decisivo per quanto riguarda i rapporti tra poesia e pittura: «Conchiudasi la dipintura esser maggiore, non solo come quella ch'è simbolo della poesia, ma anche per lo pregio incomparabile dell'antichità e della maraviglia.»[31]. Ma non abbiamo prove che a quelle riunioni dell'Accademia degli Oziosi partecipassero artisti[32], né vi è certezza, del resto, che «il dibattito Ozioso sulle arti possa essersi effettivamente riverberato in modo diretto sulla produzione di pittori come Stanzione»[33]; anche se, per alcuni studiosi, l'accademia fu «una vera fucina del gusto non solo in campo letterario ma anche in quello più strettamente artistico-pittorico»[34]. Come vedremo, tuttavia, soprattutto con l'opera poetica dell'accademico Girolamo Fontanella, se «anche il più importante sodalizio letterario napoletano non permetteva l'accesso ai pittori, questi potevano però trovare nell'Accademia e nei letterati che lo frequentavano un valido strumento per la pubblicizzazione del proprio lavoro e per la ricerca di committenze»[35]. Un rapporto molto diverso, quindi, da quello che si era creato a Venezia nel 1627-'29 tra Artemisia e il gruppo di letterati legati all'Accademia "Loredana" fondata da Giovan Francesco Loredan, uomo politico e intellettuale appassionato ed eccentrico, prima di trasformarsi nella famosa Accademia degli Incogniti nel 1630, a pochi mesi dal divampare della pestilenza e per questo motivo costretta a chiudere e riprendere le proprie attività alla fine del novembre 1631, quando l'epidemia fu dichiarata debellata[36]. Lo stesso Loredan espresse la sua grande stima alla pittrice, che incontrò nel proprio palazzo veneziano, componendo per lei una

poesia all'impronta e che poi, ben limata, le inviò a un indirizzo padovano con una lettera devota e cortese, e un'altra ancora più ossequiosa e sottomessa indirizzata al domicilio di San Fantino, nel sestiere veneziano di San Marco[37]. Così come aveva fatto l'avvocato e poeta bergamasco Iacopo Pighetti con i suoi versi accademici del 1627, in lode dei quadri veneziani di Artemisia: *Lucretia Romana*[38], *Susanna* e *Amoretto in Parangone*, appartenuto quest'ultimo allo stesso Pighetti[39]. Nel 1628, segue Antonio Collurafi (o Colluraffi), con una lettera indirizzata alla pittrice dove si discuteva di un «Disegno dell'Impresa» a lei affidato – forse della sua Accademia degli Informi –, e con un'altra indirizzata al suo allievo Alvise da Mosto di accompagnamento a due madrigali scritti in suo onore costruiti retoricamente sull'accostamento Parrasio-Artemisia, e dove incominciò a consolidarsi la poetica del tutto mariniana, per cui l'artista nella «Pittura inganna l'Arte, e vince la Natura»[40]. Continuava, così, la lunga tradizione letteraria dei rapporti poesia-pittura; da una parte l'encomio per le caratteristiche dell'arte della Gentileschi, scomodando sulla scia di Giovanni Battista Marino i pittori dell'antica Grecia come Apelle, Parrasio e Zeusi, dall'altra la lode poetica per i suoi dipinti, recuperando l'oraziana *ut pictura poësis*. Ma, caso eccezionale, Artemisia dopo la giovanile aggregazione a Firenze alla prestigiosa Accademia del Disegno nel 1616 – della quale Galileo Galilei, suo futuro corrispondente[41], era socio dal 1613 –, sostenuta dal padre Orazio per la sua crescita artistico-professionale[42], fu parte attiva dell'Accademia dei Desiosi: come attesta la famosa incisione di Jérôme David da un suo autoritratto non datato, con l'iscrizione «Artemisia Gentileschi Romana Famosissima Pittrice Accad[emica] Ne' Desiosi»[43].

Ai Desiosi veneziani del 1629 – che seguivano quelli romani del 1626 riuniti sotto l'egida e la guida del cardinale Maurizio di Savoia[44] – erano aggregati lo stesso Loredan, con il suo amico Pietro Michiel, e importanti poeti, librettisti e compositori: come l'avvocato Giovan Francesco Busenello, autore del libretto della celebre *Poppea* musicata da Claudio Monteverdi nel 1643, nonché di un sonetto dedicato ad Andreana Basile nella prima edizione veneziana del 1623 de *Il Teatro delle glorie* pubblicato in suo onore: *Questa maga d'amor bella e canora*[45]; e come il bresciano Domizio Bombarda che curò la seconda edizione napoletana de *Il Teatro delle*

glorie della signora Adriana Basile […] (Napoli 1628), una raccolta di encomi poetici Oziosi più corposa di quella veneziana, sempre in lode della virtuosa sorella di Giovan Battista Basile. Tutti gli intellettuali raccolti nelle precedenti accademie veneziane confluirono poi nell'Accademia degli Incogniti, che pur pubblicando una serie di scritti decisamente misogini[46], accolsero come "ascoltatrici" o autrici Elena Lucrezia Cornaro Piscopia – la prima donna ad ottenere il titolo dottorale e annoverata tra gli Incogniti –, suor Arcangela Tarabotti, Zenobia Porto, Sara Copia – tutte donne di lettere –, le cantanti Barbara Strozzi e Anna Renzi[47] e la pittrice Artemisia Gentileschi[48]. Figure di donne, quindi, che non ispirarono solo versi galanti e sospirosi, ma che stimolarono componimenti e libretti d'opera – e indirettamente dipinti – aventi per protagoniste eroine riprese dalla storia antica, come nella *Galeria delle donne celebri* dell'Incognito Francesco Pona (Brescia, Bartolomeo Fontana, 1633)[49]; «donne forti ed intrepide», ma anche «lascive», «caste» e «sante»[50], ambiguamente oscillanti tra virtù e un sensuale indugiare sulla bellezza del corpo femminile: ma «ne escono sempre sconfitte, rimanendo ingabbiate in un severo controllo sull'etica che non concede loro molta libertà d'azione e non risparmia nessuna condanna ai loro sbagli»[51], malgrado dibattessero problemi seri per la condizione femminile del tempo[52].

Tra i fondatori e primo principe degli Incogniti, il veneto Guido Casoni (anch'egli con un componimento dedicato ad Andreana nel *Teatro delle glorie* veneziano del 1623)[53] sperimentò un tipo di ode con il quale almeno dal 1602, insieme ai modelli di Marino e del suo seguace Gabriele Chiabrera, influenzò quel genere letterario, con le tredici edizioni della sua fortunata raccolta di tale particolare forma poetica[54]. L'Ozioso Giovan Battista Basile – solo nominalmente accademico Incognito fino alla sua morte, il 23 febbraio del 1632 – tra il 1609 e il 1627 si avvicinò gradualmente alle odi nella struttura casoniana, riservando nelle sue *Ode* pubblicate nel 1627 un nucleo di sei poesie ecfrastiche tra le quali quelle in lode dei pittori Giovanni Bernardino Azzolino, "Battistello" Caracciolo e Stanzione[55]. In precedenza, nel 1613, aveva dedicato dei madrigali ad Azzolino in onore di due suoi dipinti, «Per una Decollatione di s. Giovanni» e «Per un S. Lorenzo»[56]; e nel 1617 aveva pubblicato un madrigale per un «Ritratto di Venere et d'Amore del signor Massimo Stantione», insieme ad altri due madrigali de-

dicati ai ritratti femminili del «signor Girolamo Arena pittore eccellentissimo»[57]. Ma ancora nel volume *De' madrigali et delle ode* pubblicato da Basile nel 1617, altri dipinti a soggetto storico-mitologico ispirarono lo scrittore a esaltare in 168 versi la pittura di Stanzione con la lunga *Oda* XL di 21 stanze, «Per lo signor Massimo Stanzione massimo pittore»[58], dove vennero magnificati con tutta una serie di perifrasi un *Ettore ed Achille*, una *Gigantomachia*, un *Ero e Leandro* e un ritratto di Basile stesso[59]. Il componimento di cinque strofe e trenta versi che Guido Casoni dedicò a Tintoretto è inferiore di circa sei volte alla eccezionale estensione dell'ode dedicata da Basile a Stanzione, pubblicata per la prima volta nel 1617 e ristampata nel 1627[60]; le *Ode* di Giovan Battista Basile sono così da considerare, secondo Lazzarini, «come il primo capitolo della lunga storia dell'ode barocca nel Meridione italiano. La sperimentazione di Basile si riflette immediatamente sulla produzione in lingua italiana dell'amico Giulio Cesare Cortese, che dedica un'ode a Battistello. Ai praticanti del genere si aggiunge anche il napoletano Girolamo Fontanella con le proprie *Ode* – soprattutto quelle stampate a Napoli nel 1638 –, confermando la fortuna partenopea del modello casoniano»[61], ma con una offerta poetica ben più nutrita con i suoi 100 componimenti rispetto alle tradizionali 50-55 liriche di Bernardo Tasso, Casoni e Basile[62]. E proprio in questa prima opera di Fontanella – «un singolare compromesso tra l'ingegnosità barocca e l'equilibrio classicista»[63] – incontriamo innanzitutto due odi indirizzate ad Artemisia Gentileschi, e successivamente, nei suoi *Nove Cieli* del 1640, altri componimenti alla stessa pittrice che vedremo.

Manoscritte ci sono pervenute, invece, le redazioni dei madrigali di Basile offerti ancora a dipinti di Arena, poi Fracanzano, Ribera, l'amato Stanzione, Vaccaro e in onore della stessa Artemisia raccolti nel 1626 da Luigi Crescente, «fratello della Congregazione dell'Oratorio di Napoli». I componimenti inediti scritti dal poeta Ozioso sono i seguenti, in ordine[64]: «Per una Annunziata dipinta dal cavalier Giuseppe Rivera [*recte*: Ribera]» (fig. 1); «La Pietà. Da Girolamo Arena»; «S. Bartolomeo Apostolo. Per mano del cavalier Rivera [*recte*: Ribera]»; «S. Sebastiano. Per mano di Girolamo Arena»; «S. Sebastiano. Da Cesare Francasa(n)te [*recte*: Fracanzano]»; «S. Cecilia. Dal medesimo [*sc.* Fracanzano]»; «Eva ingannata dal serpente, dipinta d'Andrea Vaccaro»; «Ad Artemi-

sia Gentileschi pittrice famosissima»[65]; «Lucretia Romana. Dipinta per mano del cavalier Massimo Stanzione» (fig. 2).

Appena precedente alle odi ecfrastiche di Basile del 1627, citate prima, è l'ode XXXV dedicata a Giovanni Battista Marino, principe degli Oziosi tra il 1624 e il '25 e soprattutto autorità canonica con *La Galeria* (1619-'20), recuperando, come si è detto, l'oraziana *ut pictura poësis*; ma composizioni dedicate ad artisti sono presenti anche nella sua produzione sin dalle *Rime* del 1602 (volume trasformatosi poi nella *Prima parte* de *La Lira*)[66], ispirandosi soprattutto alla famosa galleria di opere d'arte del principe di Conca, Matteo di Capua, presso il quale era impiegato come segretario[67]. Scrivendo per lo più madrigali, dei 624 componimenti ben 542 sono dedicati alla pittura e 182 alla scultura, e con l'immagine degli amori di Venere e Marte dipinti da Iacopo Palma il Giovane si inaugurava infatti la raccolta di Marino che proseguiva con una serie di versi per Adone, Narciso, Eco, Atteone, Polifemo, Aci e Galatea, Meleagro e Atalanta, per citare alcuni dei miti più famosi, e ancora madrigali per Apollo, a partire da tele di Guido Reni o di Vincenzo Conti[68], senza che ai relativi dipinti venisse riservato un rilievo particolare al pittore, ma tutti giocati soprattutto su una pura rievocazione dei miti[69]. Nel rapporto tra una "Galeria" letteraria e una "Galeria" pittorica reale Marino, come appassionato e vorace collezionista di opere d'arte figurative, recupera come si è accennato l'attitudine di paragonare l'artista ai pittori greci classici come Apelle, Zeusi e Parrasio, intessendo «madrigali a ripetizione sul *topos* dell'arte più vera della natura, capace di ridare vita al mito, oppure sull'immagine che regala fama imperitura, acuendo di volta in volta i due concetti nella *pointe* finale»[70].

In cerca di affermazione professionale, lo "Smarrito" poeta marinista Girolamo Fontanella, nato tra il 1603 e il 1607[71], riscoperto da Benedetto Croce nel lontano 1938 e considerato un «obliato verseggiatore […] con un fresco e vivace impressionismo; così fresco e vivace»[72]. Accademico Ozioso nonché Errante e Infuriato, dopo aver partecipato al *Teatro delle glorie* degli Oziosi del 1628 in onore di Andreana Basile con le sue due prime odi giovanili (pp. 67-69 e 195), fu sponsorizzato dallo stesso cavalier Basile per partecipare con diversi suoi componimenti all'«apparato fatto nella festa di S. Giovanni dal fedelissimo popolo napolitano» voluto dal segretario Giovan Bernardino Giuliani nel 1631[73], rivelandosi un

abile panegirista[74]: del *«raro ingegno»* di Fontanella furono pubblicati l'ode *Musa prendi ad ordir ricca testura* e diversi madrigali, tra i quali *Che nova luce è questa*. Anche la devastante eruzione del Vesuvio tra la metà di dicembre del '31 e i primi giorni del 1632, che produsse una cospicua letteratura poetica e cronachistica locale, ispirò l'ambizioso poeta che a ridosso della tragedia non mancò di celebrare l'inatteso eccezionale accadimento con l'ode di ben 24 strofe dedicata «Al Vesuvio per l'incendio rinovato», *Sorge in aria tonante* (Napoli 1632)[75]. Dopo la morte di Basile nel febbraio del 1632, Fontanella continuò a coltivare il genere delle odi pubblicando un primo volume di questi componimenti a Bologna nel 1633[76]. Perseverando a scrivere quel genere poetico, ma evidentemente per motivi economici, o in cerca di un altro sponsor, vendette a don Giuseppe Storace d'Afflitto una parte della sua produzione poetica «d'avanzo»[77]. Così, troviamo il sonetto *Per far tomba superba* in onore di Artemisia, inserito già nel 1636 in *Della Musa lirica* di don Storace d'Afflitto[78] – insieme al sonetto dedicato «Alla signora Adriana Basile musica gentilissima», *O tu rinchiudi il Paradiso in petto* –[79]. Modesto canzoniere in perfetto 'stile' fontanelliano, la *Musa lirica* fu fatta stampare nel 1636 da quell'eccentrico e facoltoso personaggio, prima soldato e poi poeta[80], oggi noto soprattutto per aver pubblicato nel 1646 *De la Tiorba a taccone* sotto il nome anagrammato di «Felippo Sgruttendio de Scafato»[81]. La rivendicazione ufficiale delle sue opere fu poi compiuta da Fontanella con le *Ode* pubblicate a Napoli nel febbraio del 1638[82] – prima della partenza di Artemisia per Londra, dove andava ad aiutare l'anziano padre Orazio impegnato a dipingere per re Carlo I Stuart[83] – e con i suoi *Nove Cieli*, che contengono ben sette sonetti dedicati a cinque dipinti della stessa Artemisia[84], pubblicati a Napoli alla fine del 1640[85], dopo il rientro della pittrice in città nella primavera di quell'anno, sicuramente dopo la metà di marzo[86].

Fontanella, quindi, pubblicò i suoi due primi componimenti giovanili nel 1628, nella seconda edizione accresciuta de *Il Teatro delle glorie* dedicato ad Andreana Basile. La prima ode di 14 sestine di settenari ed endecasillabi, dedicata «Alla signora Adriana Basile, gentilissima cantatrice», *Muse, voi che reggete de la vera armonia l'alto governo*, fu ripubblicata poi dallo stesso Fontanella nelle sue due raccolte di odi: nella prima edizione bolognese del 1633 alle pp. 71-75[87], e nella seconda edizione napoletana del 1638 alle pp.

186-189[88]. La seconda ode pubblicata da Fontanella nel 1628 in onore della stessa Andreana, *Decima fra le Muse, Quarta fra le Gratie, Prima fra le Donne*, non fu invece più ristampata dall'autore.

Ma nell'appena citata seconda edizione delle *Ode* pubblicata nel 1638, nel «Libro secondo» dedicato il primo dicembre 1637 a «Don Cosimo Pinello, marchese di Galatane», ovvero di Galatone – primogenito del duca di Acerenza e Signore di Giugliano Galeazzo Francesco Pinelli, accademico Ozioso e mecenate di Basile, al quale Fontanella dedicò l'ode «Il vino» (*Ode*, pp. 107-109) –[89], in alcune pagine del canzoniere (*Ode*, pp. 170-177) precedenti a quelle offerte ad Andreana, Girolamo Fontanella dedicò 18 sestine di settenari ed endecasillabi (quattro più della Basile) «Alla signora Artemisia Gentileschi pittrice famosissima» con il componimento *È strale, o bella donna, o pur pennello quel ch'adopri in tua man, leggiadro e vago?*[90]. E poi «Alla stessa», con riferimenti biografico-professionali relativi agli apprezzamenti per la sua pittura avuti «sin da lontano» dal re d'Inghilterra, ai successi veneziani e a quelli fiorentini, l'ode *Che fai tu, pigro Amor, che, destro e sciolto, a la bella Artemisia hor non t'invii?*[91], vagheggiando in modo affettivo e galante sulla sua bellezza e sulla sua famosa «dotta mano» come pittrice.

Nell'ottica delle caratteristiche tematiche e non solo formali della sua raccolta di *Ode*, il primo libro della silloge «è dedicato agli elementi naturali, il secondo riguarda invece gli aspetti profondi legati alla natura umana e morale, il terzo raccoglie rime encomiastiche e sacre», in un crescendo edificante per il lettore dalla realtà naturale alla realtà umana, fino alla realtà sovrannaturale[92]. Quindi, l'arte di Artemisia e di Andreana, celebrata da Fontanella nelle odi del secondo libro, non è trattata sotto forma di puro encomio ecfrastico di maniera, ma è considerata nel suo doppio aspetto sensorio e morale. Così come per un altro importante personaggio, onorato dal poeta Ozioso ed estimatore della nostra pittrice: immediatamente prima dell'ode ad Artemisia, Fontanella alle pp. 166-169 colloca un'ode «Al signor don Berardino Belprato. Quanto siano amabili appresso le donne i poeti per la virtù della poesia»[93]. Giudice nel tribunale della Vicaria civile e criminale, poi presidente del Sacro Regio Consiglio, discendente di una famiglia di poeti e legato da parentela a Giovanni Battista Manso, marchese di Villa e fondatore e principe degli

Oziosi dal 1611 al 1645, Berardino Belprato dei conti di Anversa comprò un quadro da Artemisia alla fine del 1643 pagandolo 60 ducati[94]; ma nel suo inventario *post mortem* del 1667 sono registrati una *Galatea* e un *Giuseppe Giusto*[95], due dipinti della pittrice romana con la quale Belprato condivideva pagine contigue nel secondo libro di odi di Fontanella.

Anche un altro estimatore dell'arte della Gentileschi è presente nelle *Ode* del nostro poeta Ozioso, ma in questo caso addirittura come dedicatario del «Libro terzo»: «All'illustrissimo et eccellentissimo signore, e mio padron colendissimo il signor don Girolamo Acquaviva d'Aragona, conte di Conversano, duca di Nardò, e delle Noci, e mastro di campo per la maestà catolica nelle turbulenze d'Italia» (*Ode*, pp. 243-252)[96]. La dedica del poeta datata da Napoli il 20 gennaio del 1638 conferma la destinazione encomiastica del terzo libro per i valori militari del conte-duca pugliese, essendo per Fontanella la poesia una «battaglia» per conquistare onore e fama. Giangirolamo II Acquaviva d'Aragona, ventesimo conte di Conversano e settimo duca di Nardò, noto soprattutto come feudatario e uomo d'arme dispotico e spregiudicato, aveva nella sua collezione due grandi tele di Artemisia collocate ancora in anni recenti nel castello di Conversano, dopo lunghe permanenze tra Sette e Ottocento nelle residenze napoletane degli Acquaviva[97], prima di essere collocate sul mercato antiquario: si tratta della *Bethsabea al bagno* e della *Carità romana*[98], attestate a Conversano per la prima volta nel suo inventario *post mortem* del 1666[99].

Successivamente, Fontanella dedicò nello stesso terzo libro di odi anche un componimento alla cantante e strumentista Leonora Barone, la famosa figlia mantovana di Andreana[100], in occasione del suo ritratto dipinto dal gentiluomo perugino Fabio della Cornia (o della Corgna), pittore e architetto civile e militare: «All'illustrissimo signor don Fabio Della Cornia. Nel ritratto della signora Leonora Barone» (*Ode*, pp. 269-272)[101]. Una lirica in pieno stile di encomio, per un quadro di pittura celebrativa molto di maniera realizzato da un «signor di garbo, intendente di belle lettere e singolarmente di poesia, dipinge tanto bene che basta», come ebbe a scrivere il poeta Fulvio Testi[102]; la virtuosa è in posa con una viola da gamba e il suo archetto «in un elegante abito campaniforme dalla raffinata tonalità azzurro-grigiastra […]»[103] (tav. 5), ma con il viso comunque ben delineato nella forte somi-

glianza con la madre dipinta nel 1609-'10 da Carlo Sellitto[104] (tav. 3), ricevendo forse anche per questo motivo non pochi elogi poetici[105]. In precedenza, anche Lelio Guidiccioni nel 1637 – all'interno delle *Rime* offerte al cardinale Antonio Barberini (Roma, Manelfo Manelfi, 1637, pp. 69-71) – aveva dedicato allo stesso dipinto di Della Cornia il poema sopra il suo «Ritratto della signora Leonora Barone»[106], ripubblicato poi nella silloge poetica dedicata a Leonora dagli accademici Umoristi, *Applausi poetici* (Bracciano 1639, pp. 191-195), in stretta relazione con gli accademici Oziosi tramite alcuni membri come Oddo Savelli, marchese di Palombara, principe degli Umoristi e frequentatore della capitale vicereale agli inizi degli anni Quaranta[107], al quale Fontanella dedicò l'ode *La bella piangente* (*Ode*, pp. 214-216)[108]; e come l'Umorista don Camillo Colonna, principe di quell'accademia romana nel 1638. Figlio cadetto di Marzio Colonna, duca di Zagarolo, fondatore della Accademia Colonnese nonché Ozioso napoletano della prima ora[109], Camillo Colonna aveva pubblicato un proprio componimento: «Per lo ritratto fatto dal signor don Fabio» (*Applausi*, pp. 58-60); dello stesso Fabio Della Cornia, Camillo aveva nella propria collezione – oltre a quattro tele di Artemisia Gentileschi collocate nella "camera" padronale[110] – quattro suoi dipinti dedicati a *Cleopatra*, *Apelle*, *Venere et altre dee* e *Socrate et Alcibiade*, posti nella «sala grande dove si fa l'Accademia», all'interno della propria residenza[111]. Nel terzo libro, Fontanella pubblicò poi un'ode «A S. Caterina Martire. A richiesta del signor don Gioseppe Storace d'Afflitto» (*Ode*, pp. 302-304), con minime varianti identica a quella già stampata nel 1636 dal suo modesto imitatore 'mecenate'[112].

Nella sua opera più ambiziosa, i *Nove Cieli*, stampata a Napoli due anni dopo le *Ode*, nel 1640 – la dedica generale della raccolta è a Ferdinando II, granduca di Toscana, con la data del 2 dicembre –[113], Fontanella si distacca dalla tradizione lirica cinquecentesca utilizzando come forma poetica il più moderno sonetto e ponendo la poesia sotto la benevola influenza delle sfere celesti, professando nella dedica un'idea cosmologica platonizzante che deve «farci propendere più per una lettura metaforico-letteraria» del canzoniere[114], il quale è «suddiviso tematicamente per giungere ad un'enciclopedia poetica capace di rappresentare la realtà nei suoi molteplici aspetti»[115]. La raccolta si apre con una sezione

dedicata al «Cielo di Luna», emblema della mutevolezza e dell'instabilità, dove sono raccolti componimenti di «rime varie»; in questo «Cielo», così come nel «Cielo di Venere», si trovano le liriche di maggiore interesse e più gradevoli alla lettura che indicano in Fontanella un'attitudine poetica "melica"[116]. Dei 110 componimenti che costituiscono questo primo «Cielo», 14 sonetti sono di natura morale, ma come poeta marinista l'autore pratica l'uso dello 'sconfinamento' tematico utilizzando anche l'elemento ecfrastico attraverso «un uso 'pittorico' del verso», quando deve lodare le meraviglie delle opere d'arte[117]. Nel «Cielo di Luna» incontriamo quindi nove sonetti tipicamente ecfrastici, così come nel «Cielo di Venere» e soprattutto nel «Cielo del Sole», che descrivono encomiasticamente alcuni quadri, in particolare di Artemisia: realtà o *fictio* poetica che sia. Il primo, che esprime fierezza e orrore con l'uccisione di un imponente drago-serpente[118], è il classico «Apollo ch'uccide Phitone dipinto dalla signora Artemisia Gentileschi» («Cielo di Luna», p. 52), «ch'ancor dipinto è a sbigottir possente»[119]. Un chiaro omaggio al soggetto pittorico amato da Giovanni Battista Marino, che nella sua "Galeria" letteraria aveva dedicato un madrigale ad *Apollo che saetta il pithone di Vincenzo Conti*[120], ma che nella sua "Galeria" pittorica disponeva realmente di un *Apollo, che ammazza il pitone* dipinto da Lionello Spada[121].

Il «Cielo di Venere» – dedicato alla principessa di Stigliano, Anna Carafa, famosa per la sua ricchezza ma non certo per la sua avvenenza – è consacrato, comunque, alla «vera Idea della bellezza». Fontanella include qui sonetti inneggianti al tema della bellezza femminile e all'amore, che il poeta narra secondo la tradizionale finzione poetica[122]. In questo «Cielo», soprattutto per Artemisia, l'accademico Ozioso mette in pratica una nuova grammatica dell'elogio ecfrastico, utilizzando ancora molti di quei *topoi* praticati dal cavalier Marino nelle sue opere: come «il tema canonico della richiesta del ritratto da parte del poeta-amante». Operando, però, «una certa *variatio* sulla tradizione lirica senza per questo giungere a eclatanti forme di rottura»[123]: «Desidera d'esser ritratto dalla signora Artemisia Gentileschi» («Cielo di Venere», p. 119)[124]; «Al proprio ritratto dell'Autore, di mano della medesima» («Cielo di Venere», p. 127)[125]. La funzione eternatrice della pittura che la rende superiore alla poesia perché mostra fatti, non parole, appartiene

infatti ad una consolidata tradizione trattatistica di cui fece parte anche Leonardo da Vinci; essa «è chiamata a ingannare il tempo, a conferire vita eterna all'effigiato e, di conseguenza, al pittore»[126]. Nel caso però di questi due sonetti di Fontanella, il poeta-amante chiede il ritratto alla sua amata, ma l'effigie realizzata dall'agognata pittrice non è la propria: è invece quella del poeta. Attraverso questo ritratto Fontanella sarà così eternato non solo «in carte», ma sarà reso «ne le tele immortal»; e per Artemisia, «ladra d'amor» e del suo volto, egli spera «ottener perpetua vita»[127].

Dunque, ancora una volta il ritratto appare lo 'strumento' più adatto a rappresentare la passione amorosa nutrita dal poeta per la donna amata, in questo caso Artemisia Gentileschi[128], con la quale egli instaurò uno stretto rapporto di ammirazione, ma anche quella che è stata definita un'«ambigua amicizia»[129]: dedicando all'artista sonetti allusivi ai sentimenti che nutriva per lei, con riferimenti alla sua bellezza e addirittura alle sue «mammelle» («Cielo di Venere», p. 120), oltre che ai suoi quadri. Ma non mancano versi che indicano nella Gentileschi «la musa ispiratrice non solo del canto ma anche di un autentico sentimento amoroso»[130], che però si conferma la solita finzione poetica, considerato che Fontanella dedica versi di confessione amorosa con la stessa intensità a Leonora Barone («Cielo di Venere», p. 158), figlia di Andreana Basile cantante-gentildonna e in quanto tale «donna da bene», cantante «virtuosa» anch'ella, coniugata con un computista del cardinale Francesco Barberini e accademica Umorista[131], così come tutta la sua famiglia quando risiedeva a Roma[132]: compreso lo stesso Fontanella, che dedicò agli accademici Umoristi due sonetti nel «Cielo del Sole» (pp. 225-226).

Nel «Cielo» intitolato all'astro simbolo della sapienza, il «Sole», troviamo infatti moltissimi encomi ai poeti con i cosiddetti sonetti di corrispondenza, perché il valore simbolico assegnato a questa sezione è quello della «Poesia», per i tanti rimandi metaforici alla figura «di Apollo padre di Orfeo che dà origine al canto poetico», evocato come Febo nel sonetto proemiale di questo «Cielo»[133]. Dopo 13 componimenti metapoetici, Fontanella passa ai sonetti encomiastici veri e propri dedicati ai colleghi letterati; incontriamo così le personalità più note dei primi decenni del secolo, Marino *in primis*, ovviamente, poi, in ordine di apparizione: Claudio Achillini, Giovanni Battista Manso, don Francesco Antonio Cappone – altro

estimatore di Artemisia, come vedremo –, don Angelo Grillo, Lope de Vega, Orazio Cataneo, Giovan Camillo Zaccagni, Lucrezia Marinelli, Giovan Vincenzo Imperiale «habitando a Posilipo», Giovan Battista Basile, Isabetta (Elisabetta) Coreglia, Gaspare De Simeonibus, il detto Oddo Savelli marchese di Palombara, Giovanni Battista Teodoro, Caterina Barone, Margherita Costa, Giovan Francesco Maia Materdona, Annibale Brancaccio «Principe nell'Accademia de gl'Infuriati», Andreana Basile, Francesco Bracciolini, Lelio Guidiccioni, don Camillo Colonna[134], Guido Casoni, Biagio Cusano «di Vitulano», Francesco De Pietri, Giulio Cesare Sorrentino. Ma, in particolare, Marino e Chiabrera, i suoi "maestri", e la poetessa Coreglia furono omaggiati da Fontanella di sonetti ecfrastici per i loro ritratti, pittorici o scultorei («Cielo del Sole», pp. 262, 266)[135].

Ciò che sorprende, tuttavia, è trovare tra questi letterati famosi i nomi di Andreana con ben due sonetti, e addirittura l'altra figlia della cantante, Caterina – oltre alla già encomiata Leonora –, anch'ella cantante e arpista, accademica Umorista e proprio dal 1640 monaca agostiniana in Santa Lucia in Selci[136]. Andreana, oltre ad essere considerata suprema virtuosa di canto da camera del primo trentennio del Seicento e polistrumentista, celebrata da Marino nel canto VII dell'*Adone*[137], «diede alle stampe un libro di varie sue compositioni in verso» citato da Nicolò Toppi nella sua *Biblioteca napoletana* del 1678, ma a quanto pare già molto raro allora[138], e comunque giustificativo della propria collocazione nel «Cielo» dei poeti. Del resto, nei due sonetti a lei dedicati, «Alla signora Andreana Basile» («Cielo del Sole», p. 250), e «Alla stessa» («Cielo del Sole», p. 251), Fontanella paragona l'effetto del suo canto alla «musica prodotta dalle sfere celesti» di stampo platonico, che unendosi al «canto degli elementi naturali» produce un'armonia dalla quale poi «emerge il canto poetico»[139].

Tra le tante liriche dedicate a letterati non mancano, come abbiamo visto, componimenti ecfrastici, dei quali il «Cielo del Sole» è comunque il più ricco, comprendendo soprattutto quelli incentrati sui dipinti di Artemisia. Sono complessivamente dieci sonetti, non tutti contigui, «il cui proposito sarebbe quello di elogiare le virtù del pittore, ma che di fatto si risolvono in descrizioni compiaciute di dipinti di cui spesso Fontanella tende ad offrire una lettura narrativa»[140]. Quelli dedicati alla nostra pittrice sono i seguenti: «Alla signora Artemisia Gentileschi, per lo ritratto d'Apol-

lo» («Cielo del Sole», p. 257)[141]; «Al ritratto della signora Andreana Basile di mano di Bella Donna Romana» [*sc.* Artemisia] («Cielo del Sole», p. 258)[142]; «Al ritratto della medesima signora di propria mano [*sc.* Autoritratto di Artemisia]» («Cielo del Sole», p. 263)[143], al quale segue il sonetto *Per far tomba superba* già pubblicato da Storace d'Afflitto nel 1636: «Alla medesima signora [*sc.* Artemisia]» («Cielo del Sole», p. 263)[144]. Jesse Locker, il primo a notarlo, evidenzia in particolare il sonetto dedicato al ritratto di Andreana[145]. Due artiste, evocate ancora in coppia dall'Ozioso e Umorista Fontanella: dove per «Bella Donna Romana» deve appunto intendersi la sua amata Artemisia[146], alla quale il poeta aveva indirizzato nel «Cielo di Venere» diversi suoi componimenti, indicandola come «Bella Donna» in alternativa al meno intimo e più 'distaccato' riferimento onomastico. Per inciso, i ritratti ecfrastici di Artemisia e di Andreana furono inseriti da Girolamo Fontanella tra il «Ritratto di S. Girolamo del cavalier Gioseppe Riviera [*recte*: Ribera]»[147] e «Il Sonno, pittura del signor Guido Reni», e a seguire «Zefiro, pittura del Cavalier Massimo» («Cielo del Sole», pp. 257-259); illustrando così il passaggio dal naturalismo caravaggesco interpretato da Ribera, al classicismo «romano-bolognese rappresentato dalla triade Reni-Domenichino-Lanfranco e che troverà in Stanzione un importante interprete»[148], inframezzando proprio la Gentileschi come novità "classica" ma dirompente.

Ritornando ai sonetti che illustrano i dipinti di Artemisia, i versi di Fontanella con un procedimento sinestetico superano «la fissità della pittura», *poema loquens pictura, pictura tacitum poema*, generando «immagini spiranti e parlanti, chiaroscurate e colorate: il poeta isola la scena, le dà risalto, la costruisce pensandola quasi in termini figurativi»[149]. Nel componimento dedicato al ritratto di Andreana Basile[150], dopo i rituali accostamenti della bella pittrice romana agli immortali Zeusi e Apelle, grandi artisti dell'antichità superati però dal suo talento, e paragonata ad Aurora perché associata al colore e alla luce dell'alba, la cantante-arpista è raffigurata seduta «con bianca man su l'arpa accinta | a svegliar d'armonia placido incanto». Tale è la forza della sua dinamica pittorica, che dalla tela sembra sprigionarsi il canto della virtuosa napoletana e Fontanella ne gode in una "immagine sonora" dalla grande verosimiglianza: «e sì viva rassembra, ancorché finta». Con il suo ritratto Artemisia ha reso Andreana immortale, e «trionfando al-

tera» è ora invincibile agli «strali velenosi» a lei rivolti, da qualsiasi parte dovessero ancora arrivare dopo quelli già ricevuti[151].

Un altro accademico Ozioso, il poeta napoletano Giovanni Battista Bergazzano, aveva dedicato nel 1628 due sonetti ad un ritratto di Andreana, nella seconda edizione del più volte citato *Teatro delle glorie*, pubblicato in suo onore dagli Oziosi napoletani: «Sopra un ritratto della signora Adriana» e «Per l'istesso ritratto» (p. 143), dove il poeta descrive ed elogia il dipinto della virtuosa realizzato da Aniello Falcone non solo per la sua verosimiglianza («l'alta sembianza almo Falcon dipinta»), ma ancora per il connubio parola-immagine-musica che ritroviamo proprio in questi componimenti ecfrastici: «[…] E ingannato pregai l'immagin finta, | che degnasse formar le voci tanto | soavi al cor […] | ch'ove del canto l'armonia non s'ode, | rapisce i cor con l'armonia del volto». È difficile dire se da quel ritratto «muto» fu ricavata la «silentis imago» incisa dal borgognone Nicolas Perrey – il più prolifico illustratore e grafico del Seicento napoletano –[152], inserito all'interno della corposa raccolta encomiastica Oziosa[153] (tav. 4). Dopo essere stati pubblicati insieme, poetando nella stessa silloge del 1628 dedicata alla virtuosa sorella di Basile, nei *Nove Cieli* – nella sezione «Sonetti di diversi all'autore» (pp. 268-298) – Bergazzano dedicò poi un componimento al suo antico collega Fontanella (p. 285), in ottima compagnia dei sonetti, tra gli altri, di Antonio Basso, Cusano, Cappone, Gennaro Grosso, Giovanni Palma, Giuseppe Battista, Basile, di nuovo Storace d'Afflitto, Onofrio Riccio e Tommaso Gaudiosi: alcuni di loro ancora coinvolti in liriche dedicate ad Artemisia Gentileschi, come vedremo.

Ma anche altre sezioni dei *Nove Cieli* comprendono rime encomiastiche e sono affollate di gentiluomini, oltre ai letterati e agli artisti attivi soprattutto tra Roma e Napoli, che dimostrano il notevole prestigio sociale di Fontanella, o che «per lo meno fosse molto conosciuto negli ambienti napoletani più influenti»[154], tanto da far supporre a Croce che «tutta la sua opera fu composta in Napoli»[155]. E tra i tanti sonetti dedicati alle personalità più in vista, ricordiamo almeno i seguenti personaggi – alcuni di essi incontrati in queste pagine – inseriti o nel «Cielo di Mercurio», simbolo dell'eloquenza, destinato agli abili oratori del Foro, ai predicatori più famosi, ai politici più sagaci, come il duca d'Alcalá nelle sue funzioni di diplomatico: «Al signor Duca d'Alcalá, ambasciadore in

Roma per la Maestà Cattolica» («Cielo di Mercurio», p. 74). Tra questi, il noto predicatore carmelitano Filocalo Caputo, "Estatico" accademico Incauto e in quanto tale amico e sodale di Basile e di Cortese[156], («Cielo di Mercurio», p. 84); o il già citato Giovan Girolamo II Acquaviva d'Aragona, collocato nel «Cielo di Giove» (p. 362) dedicato ai cardinali, ai regnanti e agli aristocratici, così come aveva fatto Marino nella sua *Galeria* quando aveva strutturato la sezione dei *Ritratti* in serie differenti (*Prencipi, Capitani, et Heroi/ Poeti/Pittori et Scultori*)[157].

Dopo la scomparsa prematura di Fontanella nel 1643, celebrata dall'accademico Ozioso don Francesco Antonio Cappone (irpino di Conza) con il toccante sonetto «In morte del signor Girolamo Fontanella suo intimo amico», pubblicato nelle sue *Poesie liriche* stampate a Napoli nel 1643 (dedica 24 dicembre)[158] – ristampate sempre a Napoli nel 1663 e poi ancora nel 1675 a Venezia –, intorno ad Artemisia, oramai in pianta stabile a Napoli, continuarono a fiorire numerose liriche in suo onore ad opera dello stesso Cappone e del marinista cavese Giovanni Canale: «il filone amoroso e quello encomiastico vivono in una stretta relazione, soprattutto alla luce di sodalizi e amicizie tra artisti e poeti»[159]. Cappone, al quale l'amico Fontanella aveva dedicato come si è detto un sonetto encomiastico nel «Cielo del Sole» (p. 230), e che fu poi ripagato da due sonetti dello stesso nella sezione delle liriche «di diversi all'autore» (pp. 280-281), scrisse due componimenti dedicati «Alla signora Artemisia Gentileschi pittrice famosa» inseriti nella sua raccolta del 1643 (pp. 13-14)[160], dove sono celebrate le doti di colorista tanto apprezzate della "pittora"[161] («con l'azurro, e col cinabro e vago color che del Ciel prendi e de l'Aurora»), nonché l'abilità di superare con la sua arte la natura, ingannandola con l'artificio e sorpassando così le mitiche capacità dei soliti Zeusi, Apelle e Parrasio. Segue un componimento dedicato «Alla signora Andreana Basile cantatrice famosa», dove si ribadisce la corrispondenza tra la bellezza del proprio canto e del suo viso («s'agguaglia il tuo bel canto al tuo bel viso», p. 44): ancora una volta le due artiste vengono accomunate da encomi accademici Oziosi per bellezza e bravura, seguite poi da Andrea Bolgi «insigne scultore», al quale don Francesco Antonio rivolse una serie di sonetti dedicati alla sua personalità e alle sue opere pubblicati nel 1654 nei *Poetici applausi* a lui dedicati[162].

Dopo Fontanella e Cappone, l'omaggio poetico alla pittrice è mediato soprattutto dalle relazioni amicali tra letterati. Giovanni Canale loda la Gentileschi in occasione della morte del cavaliere gerosolimitano fra Giovanni Battista Donati, di origine cosentina, governatore di Paola dal 1616 – ma non conosciamo ancora bene le relazioni tra i tre –, relegando «l'ecfrasi riferita o ispirata a un'opera d'arte in una posizione quasi marginale»[163]: *Poesie varie et amorose del signor Giovanni Canale parte seconda* (Venezia, Zaccaria Conzatti, 1662, pp. 98-99: «Alla signora Artimisia Gentileschi pittrice famosa. Per la morte del signor cavaliere fra Giovan Battista Donati»)[164]. E se lo stesso Canale dedica un sonetto ecfrastico ad Artemisia per il suo quadro di «Apollo con la lira senz'arco», lo motiva con la donazione del dipinto che l'amica pittrice fece a Girolamo Fontanella che, come si è già detto in precedenza, nel 1640 aveva inserito un suo componimento che descriveva una tela dallo stesso soggetto nel «Cielo del Sole»: «Alla signora Artemisia Gentileschi, per lo ritratto d'Apollo» (p. 257). Ma Fontanella aveva esaltato poeticamente, da par suo, la prorompente musicalità del dipinto in modo così reale, che il poeta si persuade di vedere «de le musiche ninfe il biondo arciero» suonare veramente lo strumento («e sta con sì bell'atto al suono accinto | che m'inganna con l'occhio anco il pensiero»)[165]; per Giovanni Canale, invece, la «man Gentil» della pittrice dipinse «l'armonioso divo» silente, con il suo strumento privo dell'arco per suonarlo: anche senza far musica, il poeta era in dubbio se Apollo «stassi s'è dipinto, o vivo»[166]. Quindi, seguace di Fontanella, che gli dedicò nel 1638 una lunga ode elogiativa della «Vita rustica» (*Ode*, pp. 77-83)[167] – e da buon notaio ossequioso della tradizionale pratica letteraria –, il poeta di Cava de' Tirreni reiterava il solito concetto ampiamente espresso finora nelle liriche dedicate alla Gentileschi; la «bella Artimisia» con la sua arte aveva superato la natura («ch'emulò la natura, e l'arte vinse»): *Poesie del signor Giovanni Canale parte prima, e seconda* (Venezia, Zaccaria Conzatti, 1667, pp. 32-33: «Alla signora Artimisia Gentileschi pittrice famosa. Per uno Apollo con la lira senz'arco donato al signor Girolamo Fontanella», e «Alla detta per la bellezza, e per la pittura»)[168].

Ancora una relazione amicale tra poeti è alla base poi della composizione del sonetto «Al signor Giovanni Canale per le lodi d'Artemisia Gentileschi bellissima dipintrice», inserito nella raccolta *L'ar-*

pa poetica di Tommaso Gaudiosi (p. 369), pubblicata a Napoli nel 1671 per interessamento del letterato e mecenate Ozioso Lorenzo Crasso, dopo che i vari componimenti di Gaudiosi – anch'egli notaio di Cava de' Tirreni, nonché membro delle locali Accademie dei Ravveduti e degli Occulti – circolarono in forma manoscritta fin dagli anni Quaranta del Seicento[169]. In questo sonetto fu applicata dal poeta, ma soprattutto dall'amico notaio e concittadino, «la doppia grammatica dell'elogio»[170]: da un lato si riconoscono i meriti di «Artemisia, stupor del secolo nostro», dall'altro nella terzina conclusiva si rende omaggio all'amico e collega per la qualità dei suoi versi («tanta forza, Canale, han le tue carte»)[171].

Ma un'evoluzione nella «direzione di un'estensione retorica e concettuale del dettato mariniano» invece del tradizionale formulario idillico-amoroso[172], si deve al medico e poeta pugliese Federigo Meninni, che ben presto divenne un protagonista del «poetar moderno» sotto la guida dell'accademico Ozioso Giuseppe Battista – anch'egli pugliese di Grottaglie, «Revisore in toscano ed in latino» –[173], già incontrato come dedicatario di due componimenti a Fontanella nei suoi *Nove Cieli*, nella sezione «Sonetti di diversi all'autore» (p. 284): una sorta di investitura per il successivo «caposcuola intenzionato ad affermare un nuovo personale modello poetico»[174], per la seconda metà del Seicento.

Meninni giunse a Napoli da Gravina di Puglia nel 1654, anno cruciale nella biografia di Artemisia, e fu ospitato dal medico e poeta Onofrio Riccio[175], accademico Ozioso ed Errante; quindi, il letterato pugliese fece appena in tempo, probabilmente, a conoscere la pittrice prima della sua morte e i suoi due dipinti, celebrati da propri versi sicuramente già prima del 1705, anno di stampa della sua raccolta *Le maraviglie poetiche, e le poesie varie* (Venezia, Andrea Poletti, 1705, pp. 363-364): «Per Orfeo dipinto da Artemisia Gentileschi», «Ad Orfeo dipinto dalla medesima», «Narciso dipinto da Artemisia Gentileschi»[176].

Componendo tre madrigali, formalmente diversi quindi dai sonetti fin lì pubblicati da Fontanella e dai suoi più diretti seguaci – prendendo così le distanze da quel modo di poetare, e tacendo stranamente della sua figura nei propri scritti teorici –[177], i versi encomiastici dedicati da Meninni ai quadri storico-mitologici di Artemisia rientravano nel suo stile poetico, modellato sull'esempio dell'Ozioso Giuseppe Battista, la cui educazione «condotta principalmente sui classici

greci e latini» rifuggiva qualsiasi atteggiamento modernista[178]. Per i dipinti di Artemisia che recuperava, quindi, i miti di Orfeo e di Narciso, il poeta di Gravina si sentiva così a proprio agio, creando versi «di una raffinata erudizione storica e mitologica che amplifica l'elemento intellettualistico del testo poetico»[179], a discapito delle descrizioni ecfrastiche con una dinamica pittorica più evidente.

Ma l'erudizione poetica che Meninni derivava da Battista, negando l'opera poetica di Fontanella, proprio da quest'ultimo aveva ricevuto, invece, la massima considerazione nelle sue *Elegie*, edite postume a Napoli nel 1645, a distanza di cinque anni dalla pubblicazione dei *Nove Cieli*. Nella sua terza ed ultima raccolta, «il Fontanella rispetto ai contemporanei diede prova di superiori capacità narrative nella rivisitazione di vicende mitiche, o di brani della storia classica o del poema ariostesco»[180]. L'esempio più pertinente per i rapporti tra Artemisia Gentileschi e Girolamo Fontanella è proprio l'Elegia VI, «Artemisia nella morte di Mausolo» (dedicata all'Ozioso Giovan Vincenzo Imperiale il 2 ottobre 1642)[181]; un lungo e denso componimento dedicato alla figura della regina Artemisia di Caria, che alla morte del marito Mausolo fece costruire il Mausoleo di Alicarnasso, una delle sette meraviglie del mondo antico, un sepolcro monumentale per riporre le ceneri del suo amato sposo. Ma tanto grande era il dolore da lei provato, che la regina Artemisia preparò una bevanda con i resti di Mausolo per accoglierlo nel suo corpo, bevendo le ceneri e le ossa tritate del marito defunto; così come evidenzia nei suoi versi madrigalistici, invece, Federigo Meninni nel suo «Epitafio di Artemisia» stampato nel 1676 («[…] Il mio spento Mausolo | nel centro del mio petto, | animato sepolcro, ebbe ricetto. […]»)[182].

In precedenza, lo stesso argomento della costruzione del Mausoleo di Alicarnasso da parte della regina Artemisia fu trattato da Fontanella nel sonetto *Per far tomba superba*, pubblicato prima da Storace d'Afflitto nel 1636[183], e poi dal suo vero autore nel «Cielo del Sole» dei *Nove Cieli* del 1640, indirizzandolo sempre ad Artemisia Gentileschi[184]. Il motivo dell'amore coniugale vissuto fino all'estremo ha fuorviato spesso la critica, tanto da veder celata nei panni della «Reina di Caria», Artemisia, addirittura la figura della stessa pittrice[185], dai sentimenti al riguardo ben diversi[186]. La Gentileschi, infatti, si era separata a Roma dal proprio marito Pierantonio Stiattesi (o Schiattesi) almeno dalla Quaresima del 1623,

non comparendo più nel nucleo famigliare che ormai faceva capo alla sola pittrice, nello Stato delle Anime della parrocchia di Santa Maria del Popolo di quell'anno[187]. Quindi, Stiattesi era scomparso dalla vita di Artemisia già prima del suo trasferimento a Napoli nel 1629, e nell'ottobre del 1637 la pittrice chiedeva sue notizie all'amico cavalier Cassiano Dal Pozzo («Sia servita darmi nuova della vita o morte di mio marito»), perché progettava fin da quell'anno il matrimonio per la figlia Prudenzia Palmira[188]: pittrice anch'ella e musicista, sapendo suonare la spinetta[189].

Ma lo stesso tentativo di leggere i versi poetici a lei dedicati, o fraintesi, per la biografia della nostra pittrice, fu inaugurato proprio con la ricerca della sua data di morte. Inizialmente furono proposti il 1651 o il 1653, utilizzando la prima edizione de *Il Cimiterio epitafi giocosi* degli Incogniti Giovan Francesco Loredan e Pietro Michiel[190] – già incontrati come Desiosi veneziani, prima che Incogniti –, la cui stampa del 1653 impressa dal tipografo veneziano Guerigli doveva essere interpretata *more veneto*, ovvero secondo il calendario in uso a Venezia e quindi datarla al 1654[191]. Il 1654 è l'anno che compare poi nella successiva edizione de *Il Cimiterio*, sempre per Guerigli[192], dove gli epitaffi scritti da Loredan e Michiel inseriti nella «Centuria Quarta» (Epitaffi XXXIX e XL) additavano ora Artemisia come una grande seduttrice e una donna lasciva, e parafrasavano in modo sarcastico, misogino ed eccessivamente irriverente la sua morte («Gentil'esca de' vermi»); con accenti quindi ben diversi di quelli usati a profusione nelle fin troppo ossequiose e sottomesse lettere "accademiche" a lei indirizzate da Loredan negli anni veneziani, evidenziando con cortigiana adulazione la "sublimità" dei suoi pensieri, "l'ampiezza" dei suoi meriti, e professando poeticamente insieme ai suoi colleghi Incogniti tutta la stima possibile per l'arte della "pittora"[193].

Nel caso del 1654 possiamo affermare che la datazione sia corretta, perché corroborata oggi da documenti bancari sicuri, frutto delle nuove ricerche effettuate in occasione della mostra napoletana del 2022, che indicano la morte dell'artista in grande declino dopo il 12 agosto di quell'anno[194]. Ma ci pensarono Girolamo Fontanella e gli altri poeti attivi a Napoli, legati soprattutto all'Accademia degli Oziosi, a rendere alla "pittora" fino agli ultimi giorni della sua vita omaggi poetici più rispettosi e affettuosi – oltre i convenevoli rituali accademici –, dove la costruzione del forte connubio artistico tra poesia-pittura-musica fu rappresentato e

simboleggiato proprio dalle figure di Artemisia – più volte autoritrattasi imbracciando un liuto (tav. 6) e a quanto pare cantante dotata di un «canto divin»[195] – e di Andreana Basile, evocate sempre insieme nei più importanti canzonieri napoletani.

Pittura, musica e i versi poetici ricchi di grazia di Fontanella, tornano in questa ode «Alla musica», idealmente dedicata alle due straordinarie artiste in conclusione di questo percorso Ozioso, dove le tre antiche belle arti «con discordia concorde uniti stanno»:

> O sovrana virtù, ch'insegni l'arte | ch'hanno i cieli fra lor vari e diversi, | e coi numeri tuoi vergati in carte, | dai misura a le voci, anima ai versi. | Tu canora magia, ch'entri innocente | ne' begli animi a far cortesi prede, | che riscaldi l'ingegno, alzi la mente, | e del ben di là su fai in terra fede. | […] | Così, donna, fai tu, lunge dai fasti, chiusa in picciola cella, ardendo in zelo, | ti fai scala del canto e sono i tasti | del bell'organo tuo gradi del cielo[196].

Appendice

Componimenti poetici dedicati ad Artemisia (nn. 1-23: a stampa [1636-1654]; n. 24: manoscritto [datato 1626])

Nella trascrizione di tutti i testi si è optato per un moderato ammodernamento: distinzione tra u *e* v*; uniformazione grafica di* -ij *in* -ii*; trasformazione del nesso* ti *e* tti + *vocale in* z*; eliminazione dell'*h *etimologica o paraetimologica; scioglimento delle abbreviazioni senza indicazioni; la nota tironiana sciolta in* e *davanti a consonante,* et *davanti a vocale; conservazione delle grafie etimologiche; conservazione di geminazioni o scempiature diverse dall'uso moderno; maiuscole e segni paragrafematici resi conformi all'uso moderno. Si ringrazia Vincenzo Palmisciano per la consulenza nella capillare ricerca dei poeti che offrirono componimenti ad Artemisia Gentileschi.*

1.
Della Musa lirica del signor don Gioseppe Storace d'Afflitto. Parte prima., Napoli, Giovan Domenico Roncagliolo, 1636 (dedica Napoli 17 maggio 1636), p. 53.

Alla signora Artemisia Gentileschi pittrice famosissima.

Per far tomba superba, arco pomposo
di magnifici marmi e trionfali,
la reina di Caria al morto sposo,
mille a l'opra invitò fabbri reali.

Tu con atto più degno, e generoso
(di porfidi non già caduchi, e frali),
alzando al nome tuo tempio famoso,
mille desti a cantar cigni immortali.

Quella di marmi, in superar la sorte
s'armò contro l'oblio, tu quello oppresso
ne le pitture tue vivi più forte.

O di prova stupenda ultimo eccesso,
per trionfar, per debellar la morte,
val più la tela tua, ch'il marmo stesso.

2.-3.
Ode del signor Girolamo Fontanella, consecrate all'immortalità dell'illustrissima et eccellentissima signora donna Anna Carafa principessa di Stigliano, e vicereina nel regno di Napoli. Seconda impressione, Napoli, Roberto Mollo «Ad istanza di Giovan Domenico Montanaro», 1638 (dedica Napoli 18 febbraio 1638), pp. 117-126: *Dell'Ode del signor Girolamo Fontanella. Libro secondo*, dedicato a «Don Cosimo Pinello marchese di Galatane [*recte*: Galatone]» il primo dicembre del 1637.

Alla signora Artemisia Gentileschi, pittrice famosissima.

È strale, o bella donna, o pur pennello
quel ch'adopri in tua man, leggiadro e vago?
Deh, s'è strale novello,
come forma un'imago?
Ahi, ch'è pennel che nel color si tinge,
et è strale che punge allor che pinge!

Chi fu l'autor, chi donator cortese
del tuo pennel, se non l'alato nume?
Ei ti fe' quell'arnese
de le sue molli piume,
e perché al mondo il tuo valor rivele,
ei de le bende sue ti fa le tele.

Tu, se dotta dipingi, o dolce guardi,
doni vita agli estinti e morte ai vivi.
Son pennelli i tuoi sguardi
sì spiritosi e vivi;
così, mentre in amor gli animi stringi,
ne la tela d'un cor te stessa pingi.

Or chi prima di pregio, e chi dapoi,
ch'abbia gloria maggior lodar debb'io?
Loderò gli occhi tuoi,
belle stampe di Dio?
O la tua man miracolosa e degna,
che sì belle pitture orna e disegna?

A te volgo il mio dir, mano ingegnosa,
che di pura bianchezza avanzi i gigli,

mano, candida rosa,
man che perla somigli;
meraviglia d'amor, che vista un poco,
hai sembianza di neve e spiri foco.

Fabbra d'alti stupor, maga innocente,
che l'imperio d'amor reggi e governi,
tu con arte eccellente
ne perpetui et eterni;
cedano gli occhi a tua beltà gradita:
quelli porgono morte e tu dai vita.

Tu sì vaghi color temprando vai,
ch'a le mutole tele alma dispensi,
e sì belle tu fai
frodi ai cupidi sensi,
che quanto appar per tua virtù dipinto,
rende vivo l'estinto e vero il finto.

Resta per meraviglia un'ombra immota,
chi mira ogni ombra tua vivace e bella:
non è di spirto vota,
s'ad altrui non favella,
ch'è tanto al vivo in riguardarsi espressa,
che muta stassi a contemplar se stessa.

Quante volte la Parca, empia e fatale,
ne l'imagini tue drizzò le penne,
scoccò l'acuto strale,
e ingannata divenne;
e d'insolito scorno il volto ingombra,
s'accorse poi d'aver ferito un'ombra.

Quante volte l'augel battendo i vanni,
ove espresse avei tu l'uve ridenti
(o che nobili inganni,
o che prove eccellenti!),
ei credendo gustar frutto gradito,
beccò le tele e si partì schernito.

Quante volte pur gìo l'egro infiammato,
ove limpida fonte avei tu finta;
stese il labbro assetato

sopra l'onda dipinta,
e credendo trovar refugio al danno,
ei di Tantalo poi trovò l'inganno.

Quante volte sul verno egro tremando
al tuo foco dipinto il vecchio corse.
Esclamò poi gridando,
ché l'inganno non scorse:
«Quella fiamma colà come si cela,
come il foco non arde oggi la tela?».

Deh, qual saggio pittor ti diè quest'arte,
onde tessi al veder frode sì illustre?
Deh, chi volle insegnarte
arteficio sì industre?
Natura no, che di vergogna tinta,
da la bell'arte tua si chiama vinta.

Forse nova d'amor sei Flora eletta,
che le stelle del ciel pinge ne' fiori,
Flora, ch'in su l'erbetta
di rugiade ha i colori.
Ma tu Flora non sei, s'io ben m'aviso:
più bello è il volto tuo che 'l suo bel viso.

O quell'Iride bella esser tu dei,
che 'l bell'arco del ciel pinge felice.
Ma tu quella non sei,
graziosa pittrice,
ché nel campo d'amor, qualunque assaglia,
quella pace riporta, e tu battaglia.

Forse d'arte sì bella, ascesa in cielo,
ti fu mastra là su la bionda Aurora?
Quella dea che 'l bel velo
de la notte colora,
e 'l bianco ciel delineando intorno,
con pennello di luce abbozza il giorno.

Ma tu vinci d'assai l'Aurora in terra,
quando a l'ombre che fai doni la luce.

Più grazia in te si serra,
più gloria in te riluce;
e mentre opere fai sì illustri e sole,
vaga aurora non sei, perché sei sole.

Ben m'avvegg'io che dai canori Apelli
la muta poesia là su apprendeste.
Or chi fia che t'appelli
donna fra noi terreste?
Ah, tu imagini fai d'eterno vanto:
chi divina non è non giunge a tanto!
(pp. 170-173)

Alla stessa.

Che fai tu, pigro Amor, che, destro e sciolto,
a la bella Artemisia or non t'invii?
E se la madre tua trovar desii,
va', che la trovarai nel suo bel volto.

Meraviglia e stupor reca a ciascuno
questa bella fra noi donna latina;
chi l'alta sua beltà mira divina,
rimira Citerea, Pallade e Giuno.

O con che belle et ingegnose dita
tratta del suo pennel l'alto valore:
senso infonde a le tele, alma al colore,
luce a l'ombra riporta, ai morti vita.

Corse più d'un eroe, stupido e attento,
l'opre a mirar de la sua dotta mano.
E 'l brittanico re sin da lontano
tributo ai merti suoi mandò d'argento.

Peregrina leggiadra in Adria venne,
già nove glorie a procacciar rivolta,
E da' veneti eroi cortese accolta,
di mille e mille cor dominio ottenne.

Pur ne l'Arno famoso il tosco duce,
ch'imperioso in su l'Etruria siede,

ne le regie sue stanze albergo diede
a sì famosa e peregrina luce.

Fortunato colui ch'ottenne in sorte
pittura di sue man nobili e rare,
che qual novo Palladio, ovunque appare,
fa per tema fuggir l'orrida morte.

Ogni opra di sua man sì bella espressa,
finta no, ma vivace, e vive e spira:
passo et atto non move, occhio non gira,
ch'immota stassi a contemplar se stessa.

Lasciano Citerea gli alati Amori,
per ubbidirla ancor ministri intenti,
e sovra pietre candide e lucenti
sudano stanchi a macinar colori.

Or vola al ricco albergo, ove soletta
costei risiede in maestà gentile;
pria riverente a lei t'inchina umile,
e poi de' cenni suoi l'imperio aspetta.

Deh! fanciullo gentil, se mille e mille
brami aver poi da me lusinghe e baci.
Fra mille amplessi del mio cor tenaci,
queste voci in mio nome oggi tu dille:

«O de l'alma pittura unico pregio,
degna del più purgato e fino inchiostro,
de le donne più belle altero mostro,
de le Grazie più scelte unico fregio,

Quel tuo fedel che con la lira al collo
canta del nome tuo la gloria illustre,
vuol che nel colorir, saggia et industre,
su la tela dipinghi il biondo Apollo.

Pingi quel dio che ti somiglia tanto,
a la luce degli occhi, al crine biondo,
che dà legge a le sfere e lume al mondo,
che dà numero al verso, anima al canto.

Non con quell'atto bellicoso e forte,
di faretra sonante il fianco armato,
allor che fe' nel gran pitone alato
con acute saette entrar la morte.

Né come è sopra il ciel lucente auriga,
di fiammelle e di raggi il capo adorno,
allor ch'al mondo apportator del giorno,
va guidando là su l'aurea quadriga.

Né d'Ameto pastor rozzo di spoglia,
ch'in cambio de la cetra usi la piva,
e pascendo d'Anfriso in su la riva,
la sampogna risuoni e 'l gregge accoglia.

Né come si guardò, fervido amante,
fuggitiva seguir Ninfa gioconda,
che giunta appresso a la tessalic'onda,
trasformata in allor, fermò le piante.

Ma guerriero pacifico e concorde,
su la manca mammella appoggi il legno,
e con espresso e manifesto segno
mostri ferir, mostri animar le corde.

Sopra il collo elevato il biondo crine
scioglia in crespi volumi, in auree anella.
Abbia tenera guancia, e mostri in quella
tra giovine e fanciullo età confine.

Ma se forse non puoi la forma espressa
di quel nume veder, sacro e divino,
mirati ne lo specchio, e poi nel lino
col tuo vago pennel pingi te stessa.

Ministro ufficioso essendo io teco,
la benda mi torrò ch'agli occhi porto,
per veder come pingi in atto accorto,
ma temo poi di non restar più cieco.

Su la faretra mia distendi avanti,
ingegnosa maestra, i minii tuoi;

e se 'l licor per temperarli vuoi,
lagrime ti darò di mille amanti.

Se stanca ti vedrò nel bel lavoro
sudori distillar di vivo argento,
io dolce svegliarò subito il vento,
col ventilar de le mie piume d'oro.

Se colori desii forse immortali,
per rubarli a l'Aurora, andrò nel cielo;
se ti mancano tele, eccoti il velo,
se tu brami pennelli, eccoti l'ali».
(pp. 174-177)

4.-10.
Nove Cieli. Poesie del signor Girolamo Fontanella. Dedicate all'altezza serenissima di Ferdinando II, gran duca di Toscana, Napoli, Roberto Mollo «Ad istanza di Giovan Domenico Montanaro», 1640 (dedica dell'intera edizione, Napoli 2 dicembre 1640).

Apollo ch'uccide Phitone dipinto
dalla signora Artemisia Gentileschi.

Miro di scaglie armato empio serpente,
tinto d'aureo squallor la testa e l'ale,
che spira ombra tartarea aura letale,
torce il collo, erge il capo, aguzza il dente.

Fa di sé stesso a saettar la gente
un arco vivo, un animato strale,
tanto ne' tuoi color quel rio prevale,
ch'ancor dipinto è a sbigottir possente.

Ma fra quest'ombre peregrine e sole
a che far poi che le saette scocchi?
Febo disceso a noi da l'aurea mole:

Per far ch'estinto il mostro in giù trabocchi,
la forza mendicar non dei del Sole,

che più forza ha quel Sol c'hai tu ne gli occhi.
(«Cielo di Luna», p. 52)

Desidera d'esser ritratto dalla signora Artemisia Gentileschi.

Vorrei, come eternarmi io tento in carte,
ne le tele immortal rendermi anch'io,
e per far lieto il cor, pago il desio
di muta poesia ricerco l'arte.

Tu donna, in cui lo ciel virtù comparte,
dentro il color d'avvelenar l'oblio,
prendi il pennel c'hai da l'alato dio,
e di me pingi ogni composta parte.

Me, ch'un'ombra in amor somiglio errante,
fra miracoli tuoi stupendi, e novi,
deh con l'ombre, che fai rendi spirante.

Ma temo poi, che se 'l pennel tu movi,
da' tuoi begli occhi fulminato amante,
onde vita sperai, morte non trovi.
(«Cielo di Venere», p. 119)

Al proprio ritratto dell'Autore,
di mano della medesima [*sc.* Bella Donna].

Emola di natura in campo uscita
la tua man di pennelli armi guerriera,
e trionfando de la parca ardita
la tela fai d'eternità bandiera.

Sì espressa al natural, sì viva, e vera,
fai del sembiante mio l'ombra mentita,
che se morte mi dà l'ingorda arciera,
per te spero ottener perpetua vita.

Certo sì eguale al ver scorgo il mio finto,
che dal valor, ch'hai nel pennello accolto
par che rapito io sia, non già dipinto.

Cruda non ti bastò d'avermi tolto
l'anima prigioniera, e 'l core avvinto
ch'anco ladra d'amor mi rubi il volto?
(«Cielo di Venere», p. 127)

Alla signora Artemisia Gentileschi,
per lo ritratto d'Apollo.

Così bello o gran donna in tela hai pinto
de le musiche ninfe il biondo arciero,
che d'immenso stupor ligato e cinto
giudicar non saprei s'è finto o vero!

Mostra, di lauro il capo ornato e cinto,
de le sue corde dominar l'impero,
e sta con sì bell'atto al suono accinto
che m'inganna con l'occhio anco il pensiero.

Ben fra le prove tue stupende e rare,
che non temon del tempo invido gelo,
degno e novo miracolo mi pare.

Stupisce in riguardarlo il Re di Delo,
e più pomposo e luminoso appare
dentro la tela tua che nel suo cielo.
(«Cielo del Sole», p. 257)

Al ritratto della signora Andreana Basile
di mano di Bella Donna Romana [*sc.* Artemisia].

Sopra Zeusi, et Apelle innalza il vanto,
sta l'Aurora appo te di scorno tinta,
or che (senza abbagliar le luci alquanto)
l'alta sembianza hai di costei dipinta.

Siede con bianca man su l'arpa accinta
a svegliar d'armonia placido incanto,
e sì viva rassembra, ancorché finta,
che già n'odo la voce, e godo il canto.

Dispieghi in campo l'orrida bandiera,
da l'arco vibri il velenoso strale
contro costei la dispietata arciera.

Da colpi suoi non può cader mortale,
non può cader, che trionfando altera
è ne la tela tua fatta immortale.
(«Cielo del Sole», p. 258)

Al ritratto della medesima signora
di propria mano [*sc.* Autoritratto di Artemisia].

Ecco la tua beltà gemina fai,
or che la tua beltà pinta mi spieghi,
ecco, che se la luce empia mi nieghi,
almen del volto tuo l'ombra mi dai.

Senza fuggir, senza partir giamai,
so ch'udirai pietosa, oggi i miei prieghi,
ma come (o gran stupor) m'ardi e mi leghi,
mi lusinghi et alletti e immota stai?

Deh tu l'alto desio rendi in me pago,
come qui ti pingesti or col colore,
così stampami al cor volto sì vago.

Morte c'ha di ferir forza e valore,
per non offender la tua bella imago,
non ardirà mai di toccarmi il core.
(«Cielo del Sole», p. 263)

Alla medesima signora.

Per far tomba superba, arco pomposo
di magnifici marmi e trionfali,
la reina di Caria al morto sposo
mille a l'opra invitò fabbri reali.

Tu con atto più degno e generoso
di porfidi non già caduchi e frali,

alzando al nome tuo tempio famoso
mille desti a cantar cigni immortali.

Quella di marmi (in superar la sorte)
s'armò contro l'oblio, tu quello oppresso
ne le pitture tue vivi più forte.

O di prova stupenda ultimo eccesso,
per trionfar, per debellar la morte
val più la tela tua, che 'l marmo stesso!
(«Cielo del Sole», p. 263)

11.-12.
Poesie liriche di don Francesco Antonio Cappone accademico otioso, Napoli, Ettorre Cicconio, 1643 (dedica Napoli 24 dicembre 1643), pp. 13-14. […] *Ristampate con aggiunta d'altri suoi componimenti. Dedicate all'illustrissimo et eccellentissimo signor don Francesco Carafa prencipe di Belvedere, marchese d'Ansi*, Venezia, Zaccaria Conzatti, 1675 (dedica Napoli 14 giugno 1663), pp. 186-187 (come la seconda edizione, Napoli, Giacinto Passaro, 1663).

Alla signora Artemisia Gentileschi pittrice famosa.

Donde, o nobil pittrice, i bei colori,
tu qualor pingi, trai dotta e sagace,
che ne' tuoi lini, in un subbietto han pace,
e di Notte, e di Sole, ombre e splendori?

Certo, se miran gli occhi i tuoi lavori,
quel ch'è finto per te scorgon verace,
e se la tua pittura immobil tace,
n'ascoltan pur la sua favella i cori.

Ma con l'azurro, e col cinabro, e vago
color, che del ciel prendi, e de l'Aurora
viva formi talor leggiadra imago.

Se qual tu col pennello avesse ancora
saputo Aragne effigiar con l'ago,
stata vinta da Pallade non fôra.

NEL MEDESIMO SOGGETTO.

Scorgesi al sol, se mai tu neve o gelo
dipingi, sfarsi, e dileguarsi in onde,
o s'una pianta ombreggi, allor le fronde
veggonsi tremolar sul verde stelo.

A le vaghe là su forme del cielo
ogni pittura tua più corrisponde,
che la Vener d'Apelle, o l'uve bionde
di Zeusi, o di Parrasio il finto velo.

Stupida ancor la nostra età confessa
che tu col tuo pennel vinci d'assai
quanti pittori sono, e fieno in essa.

Ma che ciò sol ti manca, e sol non hai,
che tu così, qual bella sei, te stessa,
per la tua gran beltà, pinger non sai.

13.
Poesie varie et amorose del signor Giovanni Canale parte seconda, Venezia, Zaccaria Conzatti, 1662, pp. 98-99.

ALLA SIGNORA ARTIMISIA GENTILESCHI PITTRICE FAMOSA.
PER LA MORTE DEL SIGNOR CAVALIERE FRA GIOVAN BATTISTA DONATI.

Tu, che col dolce sguardo anco dipingi
vivo pennello a' tuoi divoti cori
il bel sembiante, ond'innamori, e fingi
d'allettar gli occhi, e porgi all'alme ardori.

Di te stessa non men pittrice industre,
ma chiara ad animar cose insensate,
l'occhiuta dea spande il tuo nome illustre,
in cui non può divoratrice etate.

Non saprei dir s'a tua maestra mano
cedon gli occhi pittori, o se mi lice

creder ch'a i lumi tuoi vanto sovrano
porga, e s'inchini la tua man pittrice.

Se quanto bella sei, tanto famosa
Artimisia gentil ti loda il mondo,
prenda, deh, prego la tua man pietosa
de' sublimi pennelli il lieve pondo.

Ma pria che ne' color gli adopri, il pianto
stagna negli occhi, e 'l tristo umor cadente,
che riversi dal core, or vaglia intanto
i colori a stemprar bella, e dolente.

D'Apollo il lume et il valor di Marte,
ch'estinto piangi, e 'l suo mortal destino
poscia ritraggi, or ch'io lo pingo in carte
dandoli nuova vita in nobil lino.

Non di forte cimier, cui piuma altera
insuperbisca, abbia la fronte grave,
né al manco lato stia spada guerriera,
che teme il trace, e 'l belga, e 'l franco pave.

Ma d'alloro pregiato il verde eterno
a cui non puote il tempo, e cede or vinto
di fortuna, e d'invidia illustre scherno
alla fronte verdeggi intorno cinto.

Soave plettro, che dolcezza spira,
tratti la destra armoniosa, e forte,
e al fianco arcata la sonora lira
rapisca l'alme dalla man di Morte.

L'abitatrici vergin d'Elicona
formin coi versi suoi nuovi concenti,
e 'n torno a lui vaghissima corona
risuonando donati in aria i venti.

Ei con musico stile in aurei fogli
espresse tua beltà pittor canoro;
muto poeta or tu l'imprimi, e accogli
in tela con mirabile lavoro.
Quindi ne' tuoi color fatto immortale

livor d'infedeltade, e ingiusto oltraggio
se pria l'insidiar la spoglia frale
non potranno adombrargli il vivo raggio.

Dal tuo saggio pennello egli rinato
non avrà più dal Tempo ingiuria, e offesa.
e 'l tuo nome col suo nel cielo alzato
renderà Morte a' alta invidia accesa.

14.-15.
Poesie del signor Giovanni Canale parte prima, e seconda, dedica a Francesco Marino Caracciolo, principe di Avellino, Venezia, Zaccaria Conzatti, 1667, pp. 32-33.

Alla signora Artimisia Gentileschi pittrice famosa. Per uno Apollo con la lira senz'arco donato al signor Girolamo Fontanella.

Lasciato il cielo, et il Pierio coro
della bella Artimisia or fatto amante
il biondo nume, il vago dio canoro
trae per farle armonia lira sonante.

Stupido spettator del bel sembiante
cedo al pennello tuo l'arco sonoro
disse, e a ingrandir le tue grandezze tante
mia lira è roca, e col tacer t'onoro.

All'or la man Gentil trasse, e dipinse
immoto sì l'armonioso divo,
ch'emulò la natura, e l'arte vinse.

Non odi il suon perché dell'arco è privo,
ma così vivo in tela ella lo finse,
che 'n dubbio stassi s'è dipinto, o vivo.

Alla detta per la bellezza, e per la pittura.

Mostri d'alta beltà nel tuo bel viso,
e gli amor stessi innamorati io scerno,

scopri in picciolo spazio un paradiso,
ch'allegra il mondo, e illustra il cieco Inferno.

Dell'arte un gran miracolo superno
veggio ne' tuoi colori, e immoto, e fiso
torno per gli occhi vaghi al lume interno,
mi credo in Ciel fra quelle idee diviso.

Chi lo stupor, che 'n te stupisce or vede
scesa fra noi dal regno delle stelle
sotto spoglia mortale angel ti crede.

Del ciel, nel volto hai le sembianze belle,
forme celesti pingi, onde ti cede
Venere al volto, e alla pittura Apelle.

16.
L'arpa poetica di Tomaso Gaudiosi distinta in sei parti. All'illustrissimo et eccellentissimo signor Francesco Marino Caracciolo, principe d'Avellino […], Napoli, Novello de Bonis «Ad istanza d'Adriano Scultore», 1671, p. 369.

Al signor Giovanni Canale per le lodi d'Artemisia Gentileschi bellissima dipintrice.

Si ben descrive il tuo purgato inchiostro,
delle pitture altrui pittor sovrano,
Artemisia, stupor del secolo nostro;
che la mira presente occhio lontano.

E dal volto gentil l'avorio, e l'ostro,
e l'ingegno divino in corpo umano,
fan dubbio altrui, se quel leggiadro mostro
con l'aspetto prevaglia, o con la mano.

E non parvi, per Dio, dice Natura,
questa in cui tutte son le grazie sparte,
dipintrice dal Ciel, del Ciel pittura?

Anzi 'l suo raro stil soggiunge l'arte,
alla fabbra del mondo il pregio fura:
tanta forza, Canale, han le tue carte.

17.-19.
Le maraviglie poetiche, e le poesie varie del signor Federigo Meninni, Venezia, Andrea Poletti, 1705, pp. 363-364.

Per Orfeo dipinto da Artemisia Gentileschi.

Dimmi tu, che pingesti,
Artemisia gentile,
con destra femminile il Tracio Orfeo
sul vertice Rifeo,
perché spirto infondesti
di vita al suo sembiante,
se 'l tuo sesso abborrì, del proprio amante?

Ad Orfeo dipinto dalla medesima.

De le donne baccanti
se t'ucciser le pietre, ecco i colori
te sono in vita a ritornar bastanti.
O portenti, o stupori!
Ti estinse irato un femminil drappello;
d'una donna ti avviva oggi il pennello.

Narciso dipinto da Artemisia Gentileschi.

Se di Liriope il figlio,
in tela effigiato,
nel tuo viso adorato
drizzar potesse, oggi risorto, il ciglio,
con lingua al suon disciolta
a te direbbe: or le mie voci ascolta.
Vie più del tuo sembiante
dirmi posi io, che del mio volto, amante.

20.-21.
Novelle amorose di Giovan Francesco Loredano nobile veneto, Venezia, Guerigli, 1653.

[pp. 9-138] *Novelle Amorose*

[pp. 139-236, con errori tipografici di paginazione] *Historia catalana*
[pp. 237-278] *La contesa delle tre dee*
[pp. 279-502] *L'Iliade giocosa* [Libri I-VI, dedicati a Enrico Giblet, pseudonimo di Loredan]
[pp. 503-590] *Il Cimiterio epitafi giocosi. De' signori Giovan Francesco Loredano, e Pietro Michiele. Aggiuntovi la Quarta Centuria.*

Centuria Quarta, p. 578

D'Artemisia Gentilesca.

Epitafio XXXIX.

Co'l dipinger la faccia a questo, e a quello
nel mondo m'acquistai merto infinito;
ne l'intagliar le corna al mio marito
lasciai il penello, e presi lo scalpello.

Dello stesso soggetto.

Epitafio XL.

Gentil'esca de' cori a chi vedermi
poteva sempre fui nel cieco mondo;
or, che tra questi marmi io mi nascondo
sono fatta Gentil'esca de' vermi.

22.-23.
Il Cimiterio epitafi giocosi. De' signori Giovan Francesco Loredano, e Pietro Michiele. Aggiuntovi la Quarta Centuria, Venezia, Guerigli, 1654.

Centuria Quarta, p. 125

D'Artemisia Gentilesca.

Epitafio XXXIX.

Co'l dipinger la faccia a questo, e a quello
nel mondo m'acquistai merto infinito:

ne l'intagliar le corna al mio marito
lasciai il penello, e presi lo scalpello.

Dello stesso soggetto.

Epitafio xl.

Gentil'esca de' cori a chi vedermi
poteva sempre fui nel cieco mondo:
or, che tra questi marmi io mi nascondo
sono fatta Gentil'esca de' vermi.

24.
Madrigali del cavalier Giovan Battista Basile, in *Fiori di rime. Spirituali, morali, lugubri, et altri varii soggetti honesti. Da diversi eccellenti auttori antichi, et moderni. Parte seconda. Consistente in canzoni, ode, sestine, sesta rima, stanze, et madrigali. Con una tavola de' nomi degli auttori, et altre di quel tanto che nel volume si contiene. 1626. Luigi Crescente, Biblioteca Congregazione Oratorio,* Napoli, Biblioteca e Complesso monumentale dei Girolamini, Sala Bellucci mss xxviii.1.2-5: vol. ii (xxviii.1.3), cc. 266*r*-268*r*: 268*r*; altra copia vol. iv (xxviii.1.5), c. 72*r* («Del cavalier Basile. Per la istessa Gentileschi»).

Ad Artemisia Gentileschi pittrice famosissima.

Di quest'alma pittrice
oltre ogni uman costume
spiran l'opre leggiadre, e spirto, e lume.

Ò tre volte felice,
cui grazia il Ciel comparte
ch'ella il ritragga in parte:

c'avrà, pur ch'ella il tocchi,
vita da la sua man, luce da gli occhi.

Note

[1] Qui il cognome del marito di Artemisia è riportato nella variante "Schiatesi", rispetto al più conosciuto "Stiattesi" usato nelle sue lettere o "Schiattese" presente nei documenti napoletani e, talora, in quelli romani; cfr. Ruotolo 2022, p. 73.

[2] Cfr. Domenico Antonio D'Alessandro, Giuseppe Porzio, *Da Venezia a Napoli. Ancora sugli arrivi di Artemisia e di Giovanna Garzoni*, in questo volume, pp. 13-19. In precedenza, la pittrice dopo un soggiorno padovano nel 1627, aveva abitato nella parrocchia di San Fantino, nel sestriere veneziano di San Marco; cfr qui il testo relativo alla nota 37, a p. 25.

[3] Cfr. Ulvioni 1989, pp. 39-90 e *passim*. L'epidemia nella sua forma più virulenta scemò ufficialmente solo alla fine del novembre del 1631, dopo aver provocato oltre 46.000 decessi: tra le vittime, il patriarca Giovanni Tiepolo e il doge Nicolò Contarini.

[4] Osteggiato dal precedente viceré Antonio Álvarez de Toledo, duca d'Alba, don Fernando sbarcò a Posillipo il 26 luglio 1629 e fu ospitato nel palazzo del duca di Traetto in attesa di prendere ufficialmente possesso della sua carica; cfr. Gisolfi 1916, pp. 9-21, appendice documentaria pp. v-x, e Coniglio 1967, pp. 219-232, che utilizzano il ms. x.b.50 della Biblioteca Nazionale di Napoli [di seguito: BNNa].

[5] Così come farà in seguito la collega Giovanna Garzoni; cfr. D'Alessandro, Porzio 2022, pp. 93-94, docc. i.1a-e. La notizia del passaggio per Roma prima di giungere a Napoli fuggendo da Venezia, accolta soprattutto da Francesco Solinas (in *Lettere di Artemisia* 2021, p. 28), risale al collezionista e mecenate vicentino Girolamo Gualdo che nel suo *Giardino* del 1650 dedicò una breve nota ad Artemisia redatta nel 1649, e riportata alla carta 84*r* del manoscritto con evidenti errori già nel cognome della pittrice: «[…] La signora Artimisia Ingegnieri [*sic*] la conobbi in Vinetia, avanti il contaggio, per il quali poi si ne passò a Roma, […]»; il ms. di Gualdo è citato e discusso in Costa 2000, pp. 32-33, senza evidenziare però la discrepanza. Inoltre, i riferimenti di Gualdo alle opere pittoriche della presunta Gentileschi, tipiche invece della miniaturista Giovanna Garzoni, fanno pensare ad un'ulteriore confusione da parte del collezionista e mecenate vicentino; cfr. D'Alessandro, Porzio 2022, pp. 91-92.

[6] Dal porto di Manfredonia («città in regio demanio») – agli inizi dell'Ottocento chiamato ancora «porto di Capitanata» – si percorreva la cosiddetta via delle Puglie (poi Strada nazionale delle Puglie), attraversando il Vallo di Bovino e passando per alcuni centri del Principato Ultra (approssimativamente l'attuale Irpinia), si raggiungeva Napoli; cfr. Fiadino 1993, pp. 196, 201.

[7] Cfr. *Lettere di Artemisia* 2021, p. 107, lettera n. 37.

[8] Cfr. *Accademie a Roma* 2020, pp. 31 (nota 16), 66-67.

[9] Cfr. Galasso 2006, pp. 81-83, in particolare p. 82; Polverari 2020, p. 53. Il "viaggio dell'Infanta", ossia l'avvincente viaggio che portò l'infanta Maria Anna da Madrid a Vienna passando inaspettatamente per Napoli per formalizzare le sue nozze con Ferdinando iii d'Austria, è raccontato soprattutto da Michele Polverari con notevole piglio narrativo e con una ricchezza documentaria esemplare; cfr. ivi, *passim*.

[10] Cfr. ASNa, Consiglio Collaterale, *Notamenti*, vol. 17, cc. 30*v*-32*r* (*olim* 26*v*-28*r*).

[11] Proveniente dalla Spagna, dopo una breve sosta a Genova Maria Anna avrebbe dovuto fare tappa a Trieste, dove sarebbe stata accolta da una delegazione imperiale inviata da Ferdinando. Temendo di attraversare la Lombardia flagellata dalla peste, la regina fu invitata dall'ex viceré napoletano duca d'Alba, responsabile del viaggio reale, a intraprendere via mare un imprevisto itinerario verso Napoli per motivi sanitari, ma in realtà – secondo Vittoria Fiorelli – per mettere in difficoltà il suo successore, il viceré duca d'Alcalá, e «consolidare la sua posizione all'interno della corte di Madrid». Cfr. Fellecchia 1630, pp. 8-10 (esemplare consultato: Biblioteca della Società Napoletana di Storia Patria [di seguito: BSNSP], Bonazzi 08.E.016/1, digitalizzato in *Google books*), e poi Fiorelli 2011, p. 57, e Fiorelli 2013, p. 335.

[12] L'Infanta, accompagnata dal reale fratello Filippo iv e dagli altri due fratelli Carlo e Ferdinando, aveva lasciato Madrid con grande corteggio il 26 dicembre del 1629 per raggiungere Saragozza; dopo aver fatto prolungate e festose soste in questo capoluogo aragonese e poi a Barcellona per oltre cinque mesi, il 12 giugno partì dal Golfo di Léon per raggiungere la Riviera ligure, e si trattenne a Genova per un mese dal 19 giugno al 18 luglio del 1630. Cfr. Polverari 2020, pp. 10-51, e Stagno 2004, pp. 29-33.

[13] Fiorelli 2013, p. 333; cfr. pure Fiorelli 2011, p. 57.

[14] Al periodo romano-napoletano risalgono cinque dipinti di Artemisia appartenuti al duca d'Alcalá, elencati nel suo inventario *post mortem* del 1637; cfr. Brown, Kagan 1987, pp. 248-250. Sui cospicui e molteplici interessi artistici del viceré si veda, tra l'altro, Lofano 2017, *passim*.

[15] Cfr. Fellecchia 1630, pp. 31-56, e Polverari 2020, pp. 53-64.

[16] Un brano significativo della descrizione dell'evento, estratto dal ms. x.b.50 della BNNa, è riportato in D'Alessandro 1983, pp. 161-162.

[17] Basile compose anche l'*Epitalamio*, il cui frontespizio della stampa fu disegnato da Cesare Fracanzano; esemplare consultato: Roma, Biblioteca dell'Archivio Storico Capitolino, Vico 3116. L'incisione è stata pubblicata in Schütze 2001, p. 430, e in Fiorelli 2013, p. 343. I rapporti tra Basile e Fracanzano sono dimostrati, inoltre, da due omaggi poetici dedicati alle tele del pittore raffiguranti un *San Sebastiano* e una *Santa Cecilia*; cfr. Schütze 2001, pp. 428-429, che utilizza la raccolta manoscritta curata dall'oratoriano Luigi Crescente, *Fiori di rime* […], Napoli, Biblioteca e Complesso monumentale dei Girolamini [di seguito: BGIR], Sala Bellucci mss xxviii.1.2-5, vol. ii (xxviii.1.3), c. 267*r-v*, rinvenuta e segnalata da Giorgio Fulco.

[18] Cfr. D'Alessandro 2019, pp. 308-312.

[19] Le due gentildonne musiciste erano giunte sicuramente al seguito della regina da Genova, dove avevano conosciuto Maria Anna con la complicità di don Antonio Álvarez de Toledo y Beaumont de Navarra – quinto duca d'Alba e precedente viceré di Napoli (1622-1629) –, al quale Andreana aveva dedicato alcune composizioni in spagnolo con accompagnamento di chitarra, come si specificherà più avanti; e dall'amato viceré aveva ricevuto grandi favori e importanti raccomandazioni per i suoi famigliari: Giovan Battista in testa. Cfr. ivi, pp. 335-336. Provenienti dal granducato di Toscana, madre e figlia furono ospitate a Genova dal nobile erudito Giovan Vincenzo Imperiale, conosciuto a Napoli nel 1628 quando come accademico Ozioso, "Il Sopito", partecipò alla seconda edizione

accresciuta de *Il Teatro delle glorie della signora Adriana Basile*, di cui si dirà in seguito; cfr. Imperiale-*Giornali*, pp. 348-349, e Ademollo 1888, pp. 318-320. Andreana e Leonora si erano esibite per il granduca Cosimo II de' Medici e per l'arciduchessa di Toscana Maria Maddalena d'Austria durante il loro soggiorno nel granducato del maggio precedente, ma «di passaggio per Genova per sua negozi», come ebbe a scrivere il cronista mediceo Cesare Tinghi; il primo giugno 1630 erano a Pisa dove un «Gentilomo virtuoso G.L.F.A.» dedicò ad Andreana il madrigale *Non sirena giammai quando il camino*; cfr. Solerti 1905, p. 196, e Croce 1900, p. 16 (al n. 104). Il saggio di Croce citato è dedicato nello specifico al famoso canzoniere conservato alla BNNa, ms. XVII.30, *Romanzes y letrillas varias* (il riferimento al soggiorno pisano è alla c. 162*v*), che contiene componimenti in spagnolo scritti da Basile in onore del viceré duca d'Alba, redatti di suo pugno nel manoscritto rimasto inedito con lo stemma di casa Álvarez de Toledo sui piatti di copertina. Per la sorella-virtuosa Andreana e per la nipote altrettanto virtuosa Leonora furono aggiunte successivamente dieci composizioni in castigliano con accordi per la chitarra spagnola a 5 ordini, e i soli testi di ventisette poesie a loro dedicate ancora in spagnolo e in italiano; cfr. Castaldo 2019, pp. 177-274 e *passim*.

[20] Così come ci racconta Bernardo De Dominici, sottolineando la vendita ai suoi tempi del quadro «ad alcuni oltramontani per 350 scudi»; cfr. De Dominici 1742-1743, III, 1743, pp. 199-200; De Dominici 2017, III, pp. 385-386.

[21] Allo stesso Spadaro è generalmente attribuita anche la tela con lo sfarzoso sbarco della regina a Posillipo dell'8 agosto, oggi conservata a Madrid, nella collezione del Banco Santander (Fiorelli 2013, p. 338). Secondo Giuseppe Porzio, il suo autore più verosimilmente è da individuare in Michele Ragolia.

[22] Nella relazione che il viceré duca d'Alcalá dovette inviare a Madrid datata 28 dicembre 1630, il consuntivo dei costi di tutta la permanenza napoletana di Maria Anna ammontò a 78.000 ducati per le spese del soggiorno, 16.000 ducati in «omaggi di occasione», più i detti 24.000 ducati di noleggi per il viaggio, per un totale complessivo di circa 120.000 ducati; cfr. Archivio di Stato di Napoli [di seguito: ASNa], Segreterie dei viceré, *Viglietti originali*, fascio 31, viglietto datato 28 dicembre 1630, e Galasso 2006, p. 82, che utilizza Gisolfi 1916, pp. LXXIII-LXXIV.

[23] L'uscita della regina da Napoli fu celebrata e immortalata nelle incisioni di Alessandro Baratta, pubblicate in Fiorelli 2013, pp. 348-349. L'eccezionale corteggio composto da ben 1617 persone – compresi i diversi nuclei famigliari dei titolati al seguito, i cortigiani, il personale di servizio, la necessaria scorta armata, due musici (Bernardino de Recarte e Onofre Guerra) e persino un "mastro di ballare" della regina – disponeva quindi di ben 36 carrozze, di 19 lettighe, di 36 muli da carro e di centinaia di cavalli da sella e da soma, con animali noleggiati anche sulla piazza di Roma. Costo complessivo del viaggio, 24.000 ducati. Cfr. ASNa, Segreterie dei viceré, *Viglietti originali*, fascio 31, viglietto datato 22 novembre 1630 intestato al "pagatore" vicereale Giovanni Cola Cocchi, e viglietto non datato con il conteggio dei mezzi di trasporto; Galasso 2006, p. 82; Polverari 2020, pp. 63, 66 (nota 89).

[24] Attraversando d'inverno l'impervia Irpinia, la Capitanata, il Molise, gli Abruzzi, lo Stato Pontificio con la sosta devozionale a Loreto e l'omaggio papale e, arrivando infine ad Ancona, dove un'imponente flotta veneziana trasportò il corteo reale a Trieste, per proseguire poi per la capitale asburgica dove fu final-

mente celebrato il matrimonio il 26 febbraio del 1631; cfr. Polverari 2020, pp. 65-137. Dopo il festino nuziale ci fu un raffinato programma musicale negli appartamenti di Maria Anna d'Asburgo, alla presenza delle maestà cesaree e di un pubblico di corte ristretto ed esclusivo. Si esibì davanti a questa raffinata platea quello che un ufficiale spagnolo di scorta alla regina fin da Napoli, don Diego Duque De Estrada – futuro consuocero di Andreana Basile –, nelle sue memorie definì il trio «mejor de Europa», formato dalle voci e dagli strumenti delle due sorelle Basile, Andreana e Margherita, e da Leonora Barone, la più che promettente figlia e nipote delle due virtuose gentildonne. Mentre Andreana e Leonora erano giunte a Vienna sicuramente al seguito della regina di Ungheria, Margherita Basile – impiegata alla corte mantovana fin dal 1615 – era la cantante da camera dell'imperatrice austriaca, Eleonora Gonzaga, «affermata et accordata per serva at[t]uale con questa S. M. Cesarea», secondo l'informativa del violista Giovanni Battista Rubini alla corte gonzaghesca del 31 gennaio di quell'anno; cfr. Polverari 2020, p. 137, Ademollo 1888, pp. 209-235, 270, 300, 309-313 e Venturini 2002, pp. 726-727. Per un maggior approfondimento dell'evento, si rimanda alle pagine ad esso dedicate nel mio libro in preparazione per ricostruire il lacunoso mosaico delle articolate vicende umane e professionali delle famiglie di Giovan Battista e Andreana Basile e dell'amico Giulio Cesare Cortese.

[25] È dello stesso anno l'*Annunciazione*, firmata, oggi a Capodimonte; cfr. la scheda di Maria Cristina Terzaghi, in *Artemisia Gentileschi a Napoli* 2022, p. 138, n. 11.

[26] Come indica il viglietto del 7 gennaio del 1631 inviato dal segretario vicereale Luís de Aguirre al segretario di guerra Juan Antonio de Herrera; cfr. D'Alessandro, Porzio 2022, p. 94, doc. I.2.

[27] Cfr. Lofano 2017, p. 199. Per una ed. mod. de *La Fábula de Polifemo y Galatea* di Luis de Góngora y Argote, si veda Góngora-Cancelliere.

[28] Cfr. Porzio 2021 e le schede di Giuseppina Medugno dedicate a Berardino Belprato e ad Antonio Ruffo, pubblicate in questo volume, pp. 136-139, 144.

[29] Cfr. Lazzarini 2012, p. 307.

[30] Cfr. De Pietri 1642, pp. 19-20; il «Problema vi» è trascritto in Lazzarini 2012, pp. 340-341.

[31] Ivi, p. 341.

[32] Cfr. De Miranda 2000, pp. 188, 271-272.

[33] Lazzarini 2012, p. 308.

[34] Cfr. Schütze, Willette 1992, p. 37, e De Miranda 2000, pp. 46-47. Quest'ultimo studioso sintetizza con il virgolettato riportato nel testo, la posizione dei due precedenti autori espressa ampiamente nella loro famosa monografia su Stanzione, e in altri scritti; richiamando per primi «l'attenzione su alcuni possibili contatti tra l'ambiente letterario napoletano – anche "ozioso" (si pensi in particolar modo a Basile, a Marino ed a [Giuseppe] Battista) – e quello artistico (in specifico Battistello Caracciolo, Massimo Stanzione e Cesare Fracanzano) attivo nella capitale del viceregno durante la prima metà del secolo xvii. Reali furono senza dubbio i rapporti – privati o presso alcune corti – tra i letterati ed i pittori ora citati; meno accertabile è se e quanto questi contatti passarono *ufficialmente*, cioè nelle pratiche, per l'accademia degli Oziosi».

[35] Lazzarini 2012, pp. 308-309.

[36] Cfr. Miato 1998, pp. 20, 62-63.

[37] Cfr. Ivanoff 1965, pp. 189-190, e Miato 1998, p. 26.

[38] Cfr. Locker 2020, pp. 55-63.

[39] Cfr. Toesca 1971, pp. 89-92.

[40] Cfr. Costa 2000, pp. 29-31.

[41] Cfr. *Lettere di Artemisia* 2021, pp. 131-132, lettera n. 44.

[42] Cfr. Cropper 1993, e Nicolaci 2011, pp. 260-261.

[43] Cfr. Locker 2015, pp. 56-59, e la scheda di Vanessa Selbach, in *Artemisia Gentileschi a Napoli* 2022, p. 118, n. 2.

[44] Cfr. Merolla 2008, *passim.*

[45] Cfr. *Teatro delle glorie* 1623, pp. 114-116.

[46] Cfr. Miato 1998, pp. 112-120, e Simone 2016, pp. 57-61.

[47] Anche la Renzi fu la destinataria in anni successivi di encomi poetici a dimostrazione della sua fama come cantante d'opera; cfr. *Le glorie della signora Anna Renzi romana*, Venezia, s.e, 1644.

[48] Cfr. Miato 1998, pp. 110-112, e Simone 2016, pp. 40, 60-61 e *passim.*

[49] Cfr. ivi, pp. 40-53.

[50] Cfr. Locker 2015, pp. 68-99, e Simone 2016, pp. 53-56 e *passim.*

[51] Ivi, p. 60.

[52] Cfr. Miato 1998, pp. 110-113.

[53] Si veda l'ode *Ch'amor tra gli anni languidi, e cadenti*, in *Teatro delle glorie* 1623, p. 16.

[54] Cfr. Lazzarini 2012, pp. 311-312: «I componimenti – in stanze da sei (ma, in casi singoli, anche sette, otto o nove) settenari o endecasillabi variamente combinati e, in genere, disposti secondo uno schema ritmico che abbinava rime alternate a una clausola in rima baciata – erano introdotti da un cappello in prosa.».

[55] Cfr. Basile 1627, pp. 151-173. Apre la sezione una poesia in elogio del «Dottor Gioseffo d'Acunto», scultore dilettante, e insieme ai detti pittori anche lo scultore-ceroplasta-medaglista Giulio Grazia viene omaggiato da un componimento da parte di Basile; ed. mod. in Lazzarini 2012, pp. 323-337.

[56] Cfr. Basile 1613, p. 54; ed. mod. in Lazzarini 2012, p. 321.

[57] Cfr. Basile 1617, pp. 32, 47, 49 (esemplare consultato: Biblioteca Universitaria di Napoli, Fondo Imbriani, G cxxxiv 38); ed. mod. in Lazzarini 2012, p. 322.

[58] Cfr. Basile 1617, pp. 59-65; ed. mod. in Lazzarini 2012, pp. 331-337.

[59] Cfr. Schütze, Willette 1992, p. 264, doc. D19.

[60] Cfr. Basile 1627, pp. 165-173; ed. mod. in Lazzarini 2012, pp. 331-337.

[61] Ivi, p. 313.

[62] Cfr. Catelli 2014, pp. 817-818.

[63] Fontanella-Contarino, p. x.

[64] Sono raccolti in *Fiori di rime. Spirituali, morali, lugubri, et altri varii soggetti honesti. Da diversi eccellenti auttori antichi, et moderni. Parte seconda. Consistente in*

canzoni, ode, sestine, sesta rima, stanze, et madrigali. Con una tavola de' nomi degli auttori, et altre di quel tanto che nel volume si contiene. 1626. *Luigi Crescente, Biblioteca Congregazione Oratorio*, BGIR, Sala Bellucci mss XXVIII.1.2-5: vol. II (XXVIII.1.3), cc. 266*r*-268*r*; vol. IV (XXVIII.1.5), cc. 32*r*-32bis.

[65] Il madrigale è trascritto qui nell'Appendice poetica, n. 24.

[66] Cfr. Russo 2008a, pp. 128-138.

[67] Cfr. ivi, pp. 65, 67, 190, e più nello specifico Caruso 2020, pp. 482-496.

[68] Cfr. Marino-*Galeria*, pp. 10-58.

[69] Cfr. Russo 2008a, pp. 179-196: 184.

[70] Ivi, p. 185.

[71] Cfr. Palmisciano 2015, pp. 418-419.

[72] Cfr. Croce 1953, pp. 163, 166, che riteneva che Fontanella fosse nato invece «intorno al 1612».

[73] Cfr. Giuliani 1631, pp. 27-29, 57, 101-102, 112-113.

[74] Cfr. Caracciolo 2022, pp. 146-147.

[75] *Unicum* della stampa di Ottavio Beltrano alla BSNSP, Sismica VI.G.62(12; ed. mod. in *Tre catastrofi* 2000, pp. 37-43.

[76] Cfr. Fontanella 1633; esemplare consultato BNNa, V.F. 41.A.69(2.

[77] Cfr. Malato 1977, pp. 420-422, 435-436.

[78] Cfr. qui l'Appendice poetica, n. 1; *unicum* della stampa alla BNNa, Rari Branc. F 132, *olim* Bibl. Branc. 79.A.30.

[79] Cfr. Storace d'Afflitto 1636, p. 53.

[80] Cfr. Malato 1977, pp. 423-439.

[81] Per molti anni questo canzoniere dialettale è stato attribuito totalmente a Giulio Cesare Cortese, del quale – secondo l'ipotesi più accreditata – Storace d'Afflitto acquisì dopo la sua morte nel 1622 l'inedito *Lo Colascione* previsto nell'opera omnia cortesiana del 1621, per poi ampliarlo e trasformarlo nella *Tiorba* pubblicata nel 1646 creando non pochi problemi di paternità, a partire dal nome anagrammato; cfr. ivi, pp. 437-439. Una sintesi della complessa questione che tiene banco da molti decenni la offrono Garbato 2000, D'Agostino 2001, pp. 81-84, e da ultimo, Di Maro 2020, pp. 60-61 (nota 7).

[82] Cfr. qui l'Appendice poetica, nn. 2-3.

[83] Cfr. Cavazzini 2020, pp. 42-43. Orazio Gentileschi morirà poi durante la peste di Londra, il 7 febbraio del 1639; cfr. Crinò 1960.

[84] Cfr. De Lorenzo 2008, pp. 167-168, e Caracciolo 2022, pp. 151-155.

[85] Cfr. qui l'Appendice poetica, nn. 4-10.

[86] Artemisia ritornò a Napoli forse con due vascelli inglesi mercantili giunti in porto il 20 aprile, dopo un ultimo scalo a Livorno; cfr. ASNa, Segreterie dei viceré, *Viglietti originali*, fascio 87, viglietto datato 20 aprile 1640: «El guardián del puerto | Avisa que han llegado de Liorna dos vajeles cargados de diversas mercadurías que no trahen nueva ninguna. Visto | Excelentísimo señor | En el puerto han entrado dos bajeles yngleses, el uno baçío y el otro cargado con pimienta, cera, espartos y otras mercancías. Bienen de Liorna, de adonde ha que salieron 6 días y no traen

nueba ninguna de que poder dar parte a vuestra excelencia, cuia excelentísima persona guarde Dios como puede. | Del puerto, a 20 de abril 1640. | excelentísimo señor | de vuestra excelencia humilde criado | Don Pedro Arias de Silva».

[87] Cfr. Fontanella 1633; esemplare consultato BNNa, V.F. 41.A.69(2.

[88] Cfr. l'ed. mod. in Fontanella-Contarino, pp. 166-169.

[89] Cfr. ivi, pp. 100-103.

[90] Cfr. ivi, pp. 152-155, e qui l'Appendice poetica, n. 2. Una redazione manoscritta coeva dell'ode è in *Fiori di rime* […], 4 voll. a cura dell'oratoriano Luigi Crescente, dei quali i primi tre sono datati 1624-1628, BGIR, Sala Bellucci mss xxviii.1.2-5: vol. iv (xxviii.1.5), c. 36*v* (n. mod. c. 67*v*).

[91] Cfr. Fontanella-Contarino, pp. 155-158, e qui l'Appendice poetica, n. 3.

[92] Cfr. De Lorenzo 2008, pp. 145-146.

[93] Cfr. l'ed. mod. in Fontanella-Contarino, pp. 148-151.

[94] Cfr. Abetti 2022, p. 107, doc. 4, polizza estinta il 19 dicembre 1643.

[95] Si veda la scheda di Giuseppina Medugno dedicata a Belprato, in questo volume, pp. 142-144.

[96] Cfr. l'ed. mod. in Fontanella-Contarino, pp. 215-217.

[97] Cfr. Conversano, Castello di Marchione, Archivio Acquaviva d'Aragona, Busta 1, fasc. 14/B: «Nota dei quadri che si sono trasportati in Napoli». Ringrazio l'archivista Antonio Fanizzi per la grande disponibilità avuta nella ricerca dei documenti relativi alle quadrerie dell'aristocratica famiglia pugliese, e per tutte le notizie fornite su di essa. Tra le poche testimonianze sulle residenze napoletane degli Acquaviva d'Aragona, attraverso i *Giornali* di Domenico Conforto conosciamo una loro abitazione «sita dietro lo monasterio della Concezione de' cappuccini», dove nel 1678-1679 vivevano don Giulio e don Domenico, nipoti del defunto Giangirolamo ii essendo i figli del suo primogenito Cosimo; cfr. Conforto-*Giornali*, i, p. 23, cit. da Ferraro 2019, p. 322 (1ª ed. 2004, p. 230), che colloca erroneamente l'edificio cappuccino a Montecalvario. Invece, secondo il «Catalogo» di Giovanni Antonio Alvina, i cappuccini della Concezione avevano il loro convento «sito fuori la Porta di Santa Maria di Costantinopoli, in un luoco alto e bello, a man dritta d'una strada che mena al casale del'Arenella»; cfr. Alvina *ante* 1643, p. 114, e D'Aloe 1883, p. 677.

[98] In particolare, per la *Bethsabea al bagno*, ora in collezione privata, cfr. *Artemisia Gentileschi* 2011, pp. 246-247.

[99] Si veda la scheda di Giuseppina Medugno dedicata a Giangirolamo ii Acquaviva d'Aragona, conte di Conversano, in questo volume, pp. 139-142.

[100] Cfr. Ademollo 1888, pp. 189-192.

[101] Cfr. l'ed. mod. in Fontanella-Contarino, pp. 232-234.

[102] Cfr. Testi-*Lettere*, iii, p. 224, lettera n. 1466, missiva inviata a Giacomo Malaspina, marchese di Fosdinovo, datata Castelnuovo di Garfagnana giugno (?) 1641.

[103] Galassi 2017, p. 86.

[104] Il primo dipinto noto di Andreana, ritratta nel *topos* iconografico di santa Cecilia, fu realizzato da Carlo Sellitto per la galleria segreta di Vincenzo i Gonzaga, duca di Mantova, tra il 1609 e il maggio del 1610, prima del suo trasferimento alla corte mantovana (tav. 3); cfr. Porzio 2019, pp. 127, 129, 202, 233.

[105] Cfr. Trinchieri Camiz 1996, pp. 286-287. Dopo l'identificazione del ritratto di Leonora Barone da parte di Franca Trinchieri Camiz entro il 1993, quando il dipinto era a Firenze in deposito presso l'allora Soprintendenza ai Beni Artistici, con la prematura scomparsa della studiosa nel 1999 l'argomento è stato 'ereditato' e approfondito poi da Cristina Galassi, con le sue pubblicazioni del 2009 e del 2017, a seguito del trasferimento del quadro a Corciano, in provincia di Perugia, nel Castello di Pieve del Vescovo; cfr. Galassi 2017, pp. 51-79.

[106] I versi che meglio onorano e descrivono il ritratto "in posa" di Leonora Barone anche dal punto di vista organologico, sono proprio quelli di Guidiccioni: «[…] Et, quasi un arco a saettar non basti, | ancor di freccia il pargoletto armasti? | Tal arco, e freccia tal, non lira, o corde, | te ferirà, tue fibre al duol sonore. | E pur doppio arco a fulminar concorde | eran le ciglia, onde minaccia Amore. | […]» (vv. 7-12).

[107] Cfr. Savelli-*Rime*, pp. xlv, lxv.

[108] Cfr. l'ed. mod. in Fontanella-Contarino, pp. 191-193.

[109] Cfr. da ultimo Lofano 2016, pp. 159-161.

[110] Si veda la scheda di Giuseppina Medugno dedicata a Camillo Colonna in questo volume, pp. 122-124.

[111] Cfr. ASNa, *Archivi dei notai del secolo xvii*, notaio Domenico De Forte, scheda 221, prot. 22, inventario *post mortem* inserito dopo la c. 240*v*: «[…] Nella sala grande dove si fa l'Accademia […] Quattro quadri ciovè [*recte*: cioè] Cleopatra mano del signor don Fabbio della Cornia, Appelle et una Venere et altre dee, Socrate et Alcibiade […]»; inventario trascritto con sviste e inesattezze in Lofano 2014, pp. 63, 84-88: 85.

[112] Cfr. Malato 1977, pp. 434-435.

[113] Cfr. qui l'Appendice poetica, nn. 4-10.

[114] Cfr. De Lorenzo 2008, pp. 152-153.

[115] Chiodo 1999, p. 168.

[116] Cfr. ivi, p. 169, e De Lorenzo 2008, p. 156.

[117] Cfr. ivi, pp. 155-159.

[118] Cfr. Caracciolo 2022, pp. 169-170.

[119] Cfr. qui l'Appendice poetica, n. 4 (v. 8). Una redazione manoscritta coeva del sonetto è in *Fiori di rime* […], 4 voll. a cura dell'oratoriano Luigi Crescente, dei quali i primi tre sono datati 1624-1628, BGIR, Sala Bellucci mss xxviii.1.2-5: vol. iv (xxviii.1.5), c. 39*v* (n. mod. c. 70*v*).

[120] Cfr. Marino-*Galeria*, p. 33.

[121] Cfr. Fulco 1979, pp. 86, 94, 95; rist. 2001, pp. 89, 108, 110.

[122] Cfr. De Lorenzo 2008, p. 163.

[123] Cfr. Caracciolo 2022, pp. 152-153.

[124] Cfr. qui l'Appendice poetica, n. 5.

[125] Cfr. qui l'Appendice poetica, n. 6. Una redazione manoscritta coeva del sonetto è in *Fiori di rime* […], 4 voll. a cura dell'oratoriano Luigi Crescente, dei quali i primi tre sono datati 1624-1628, BGIR, Sala Bellucci mss xxviii.1.2-5: vol. iv (xxviii.1.5), c. 71*v*.

[126] Caracciolo 2022, p. 152.

[127] Cfr. qui l'Appendice poetica, nn. 5 (vv. 1-2), 6 (vv. 8, 14).

[128] Cfr. Caracciolo 2022, p. 151.

[129] Cfr. De Lorenzo 2008, p. 128.

[130] Cfr. ivi, pp. 167-168.

[131] Cfr. Galassi 2017, pp. 100-102 e *passim*.

[132] Cfr. D'Alessandro 2019, pp. 347-350.

[133] Cfr. De Lorenzo 2008, pp. 173-175.

[134] Allo stesso Colonna, il 30 novembre del 1642 Fontanella dedicò l'Elegia xii, «Angelica esposta al mostro marino», inserita nelle sue *Elegie* pubblicate postume nel 1645; cfr. Fontanella 1645, pp. 241-263.

[135] Per il sonetto dedicato al famoso busto in bronzo che il milanese Bartolomeo Viscontini fece di Marino, cfr. in particolare Caracciolo 2022, pp. 138-141.

[136] Cfr. Trinchieri Camiz 1996, p. 290, e Galassi 2017, pp. 91-92.

[137] Cfr. Marino-*Adone*, p. 182: Canto vii, 88.

[138] Cfr. Toppi 1678, p. 2.

[139] Cfr. De Lorenzo 2008, p. 154.

[140] Cfr. ivi, pp. 175-176.

[141] Cfr. qui l'Appendice poetica, n. 7. Una redazione manoscritta coeva del sonetto è in *Fiori di rime* […], 4 voll. a cura dell'oratoriano Luigi Crescente, dei quali i primi tre sono datati 1624-1628, BGIR, Sala Bellucci mss xxviii.1.2-5: vol. iv (xxviii.1.5), c. 40*r* (n. mod. c. 71*r*).

[142] Cfr. qui l'Appendice poetica, n. 8.

[143] Cfr. qui l'Appendice poetica, n. 9.

[144] Cfr. qui l'Appendice poetica, n. 10.

[145] Cfr. Locker 2007, pp. 253-254, 257. Non ha alcun fondamento l'ipotesi, sostenuta da Mary Garrard (2020, pp. 120-122) sulla base della sola incisione di Nicolas Perrey (tav. 4) e senza tener conto delle testimonianze iconografiche di Carlo Sellitto (tav. 3) e di Ottavio Leoni, che nella *Santa Caterina d'Alessandria* di Artemisia, dal 2019 nel Nationalmuseum di Stoccolma (Carina Fryklund, in *Artemisia Gentileschi a Napoli* 2020, pp. 164-165, n. 21), sia da ravvisare un ritratto di Andreana.

[146] Andrea Lazzarini fa un accenno al componimento ma senza fare alcun riferimento alla Gentileschi; cfr. Lazzarini 2012, p. 316 (nota 103). Tutti gli altri autori sono concordi, invece, a riferire il ritratto di Andreana, celebrato dal sonetto, alla pittrice romana; si vedano, tra gli altri, Locker 2007, pp. 253-254; Locker 2015, pp. 106-107; Caracciolo 2022, pp. 161-162.

[147] Una redazione manoscritta coeva del sonetto è in *Fiori di rime* […], 4 voll. A cura dell'oratoriano Luigi Crescente, dei quali i primi tre sono datati 1624-1628, BGIR, Sala Bellucci mss xxviii.1.2-5: vol. iv (xxviii.1.5), c. 34*r* (n. mod. c. 65*r*).

[148] Cfr. Caracciolo 2022, pp. 165-168, 172-174.

[149] Cfr. ivi, p. 170.

[150] Cfr. qui l'Appendice poetica, n. 8: i versi citati nel testo sono 5-6, 7, 10, 13.

[151] I versi sembrano riferirsi alle gravi offese che Andreana e la sua famiglia dovettero subire da parte di alcuni famosi cantanti romani, gelosi dei successi e delle protezioni che la Basile e le figlie Barone avevano conquistato a Roma al servizio del cardinale Antonio Barberini. Andreana e il marito furono pertanto costretti a ritornare a Napoli nel novembre del 1640; cfr. D'Alessandro 2019, pp. 348-349. Forse proprio tra il novembre e il dicembre di quell'anno fu dipinto il ritratto 'scaramantico' di Andreana da parte di Artemisia.

[152] Per le più aggiornate notizie biografiche sull'incisore francese, cfr. Palmisciano 2020.

[153] Cfr. D'Alessandro 2019, pp. 336, 417.

[154] De Lorenzo 2008, p. 128.

[155] Croce 1953, p. 163.

[156] Cfr. Lazzarini 2016, pp. 160-164.

[157] Cfr. Marino-*Galeria*, pp. 97-154, 223-284.

[158] *Unicum* della stampa alla BNNa, S.Q. 31 C 118, *olim* S. Martino lvii.1.37, p. 168.

[159] Cfr. Caracciolo 2022, pp. 155-156.

[160] Cfr. qui l'Appendice poetica, nn. 11-12. Una redazione manoscritta coeva dei sonetti è in *Fiori di rime* […], 4 voll. a cura dell'oratoriano Luigi Crescente, dei quali i primi tre sono datati 1624-1628, BGIR, Sala Bellucci mss xxviii.1.2-5: vol. iv (xxviii.1.5), cc. 35*v*-36r (n. mod. cc. 66*v*-67*r*).

[161] Cfr. De Dominici 1742-1743, ii, 1742, p. 241; iii, 1743, pp. 34-35, per l'impatto di Artemisia sulla scena napoletana. In particolare, come ispiratrice della «dolcezza espressiva e i preziosismi cromatici di Palumbo, Cavallino e Stanzione»; cfr. Porzio 2022, p. 29.

[162] Cfr. *Poetici applausi* 1654: una raccolta di poesie di vari autori approntata per la decorazione voluta dell'Ozioso Giovan Camillo Cacace della sua cappella Cacace-De Caro a San Lorenzo Maggiore; cfr. Lofano 2021, pp. 118-121, e *passim*.

[163] Cfr. Caracciolo 2022, p. 156.

[164] Cfr. qui l'Appendice poetica, n. 13.

[165] Cfr. qui l'Appendice poetica, n. 7 (vv. 2, 7-8).

[166] Cfr. qui l'Appendice poetica, n. 14 (vv. 9-14).

[167] Cfr. l'ed. mod. in Fontanella-Contarino, pp. 74-79.

[168] Cfr. qui l'Appendice poetica, nn. 14-15.

[169] Cfr. Montella 2012, pp. 6-25.

[170] Cfr. Caracciolo 2022, p. 157.

[171] Cfr. qui l'Appendice poetica, n. 16 (vv. 3, 14).

[172] Cfr. Riga 2016, pp. 15-18.

[173] Cfr. De Miranda 2000, p. 270.

[174] Chiodo 1999, p. 171.

[175] Cfr. Carminati 2002, pp. lxiv-lxvii.

[176] Cfr. qui l'Appendice poetica, nn. 17-19.

[177] Cfr. De Lorenzo 2008, p. 129 (nota 11).

[178] Cfr. Chiodo 1999, pp. 171-172.

[179] Cfr. Riga 2016, p. 18.

[180] Cfr. Chiodo 1999, p. 168.

[181] Cfr. Fontanella 1645, pp. 109-132, e Locker 2015, p. 52. L'erudito e uomo politico genovese Giovan Vincenzo Imperiale, membro di varie accademie letterarie italiane, fu definito da Marino nell'*Adone* come un «gentilhuomo Genovese di belle lettere»; cfr. Marino-*Adone*, «La Fortuna, Canto primo. Allegoria».

[182] Meninni 1676, p. 280; esemplare consultato conservato alla Biblioteca Nazionale di Bari, Mag 64.A.45(1-2. Ringrazio il dottor Angelo Michele Giannone, già direttore della biblioteca nazionale barese, per avermi fornito in tempi celeri le foto di questa edizione.

[183] Cfr. qui l'Appendice poetica, n. 1.

[184] Cfr. qui l'Appendice poetica, n. 10.

[185] Cfr. Caracciolo 2022, pp. 158-159, e Locker 2015, p. 52.

[186] La pittrice ebbe una lunga storia d'amore ben documentata con il gentiluomo fiorentino Francesco Maria Maringhi, letterato e intendente d'arte, con il quale si conosceva fin dal 1617-1618. Maringhi, coniugato con Anna Closa de' Cavalieri, è documentato a Napoli almeno dal 1635 dove si trasferì per amministrare sia i beni dei Frescobaldi in Puglia, sia le proprietà di altre famiglie aristocratiche come i Caracciolo di Airola; cfr. D'Alessandro, Porzio 2022, p. 100, doc. III.2, e *Lettere di Artemisia* 2021, pp. 39-46, 53-103, 163-191: in particolare pp. 131-132, lettera n. 44. Dalla moglie Anna Closa, Maringhi ebbe il figlio Nicolò Raimondo battezzato a Napoli il 13 gennaio del 1649 nella chiesa di San Giovanni dei Fiorentini, circa un mese prima del matrimonio della figlia Prudenzia Palmira e del battesimo del nipote di Artemisia, Biagio; cfr. D'Alessandro, Porzio 2022, pp. 98, 100, docc. II.2-3, III.1. Tutte le altre relazioni a lei attribuite, come quelle con il duca d'Alcalá e il musicista Nicholas Lanier, sono storie poco documentate e per lo più romanzate; cfr. Lapierre 2022, pp. 503-504, 507, 509 e *passim*.

[187] Cfr. Nicolaci 2011, p. 263. Nel censimento ecclesiastico del 1623, con Artemisia come capofamiglia comparivano solo i fratelli Francesco e Giulio Gentileschi, la figlia Prudenzia Palmira e due persone di servizio.

[188] Cfr. *Lettere di Artemisia* 2021, pp. 32 (nota 91), 139, lettera n. 49. Il matrimonio di Prudenzia Palmira si concretizzerà poi con grande difficoltà («et mi ha scasato») solo nel febbraio del 1649; cfr. ivi, p. 149, lettera n. 53, e D'Alessandro, Porzio 2022, pp. 96-98, docc. II.1-2.

[189] Così come ci testimonia il diplomatico inglese Bullen Reymes, a Napoli nel marzo del 1634, nei suoi *Travel Diaries* (1633-1636); cfr. Chaney 1998, pp. 111-112 e fig. 20, e D'Alessandro, Porzio 2022, pp. 94-95, docc. I.3-4. Ringrazio Edward Chaney, che con grande disponibilità mi ha fornito le foto delle pagine del diario di viaggio di Reynes di sua proprietà, ivi trascritto.

[190] Cfr. Battisti 1963.

[191] Cfr. qui l'Appendice poetica, nn. 20-21.

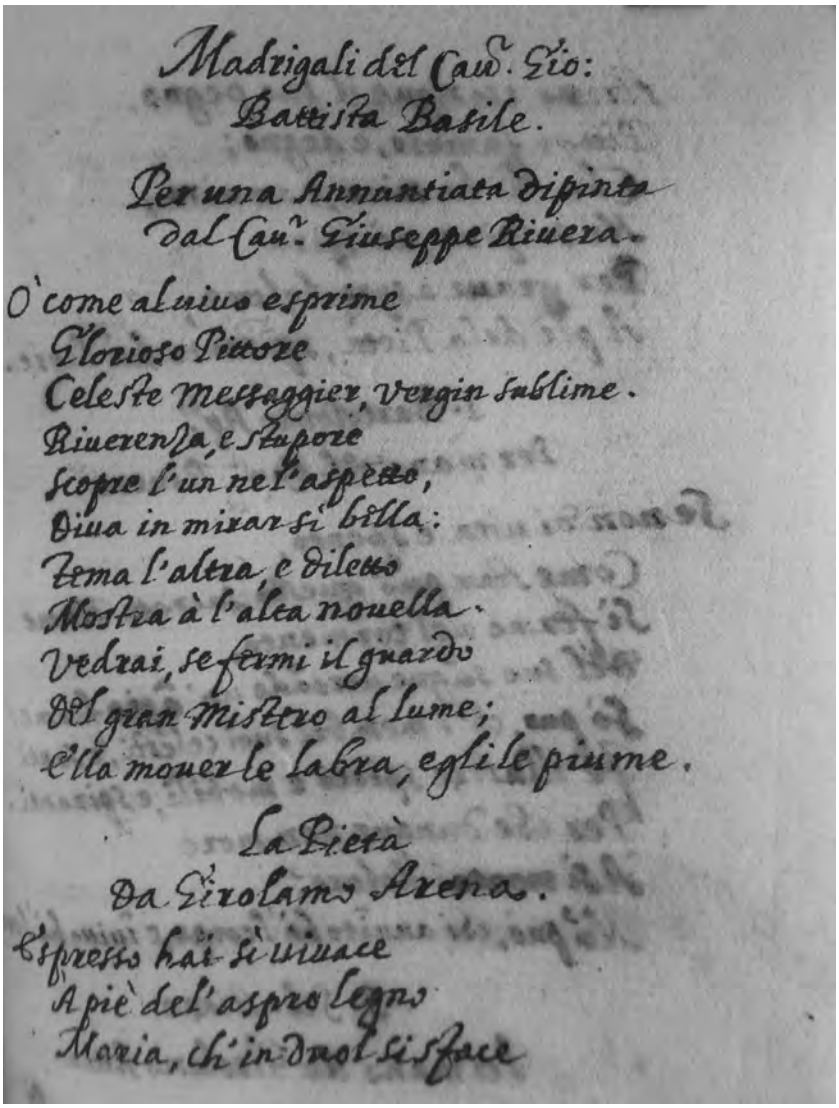
[192] Cfr. qui l'Appendice poetica, nn. 22-23.

[193] Cfr. Ivanoff 1965, pp. 189-190, e Miato 1998, p. 26.

[194] Cfr. Abetti 2022, pp. 111-112, docc. 22-23a-b.

[195] I versi dell'Incognito Iacopo Pighetti in lode di Artemisia, considerata come «nova Thalia», si possono leggere in Toesca 1971, pp. 90-92: 92. Il 24 febbraio del 1615, durante il carnevale fiorentino a Palazzo Pitti fu rappresentato il *Ballo delle zingare* con musiche di Francesca Caccini, figlia di Giulio; una delle quattro zingare era la «sig.ra Artimisia che cantava» e danzava insieme alla stessa Francesca e a Margherita Caccini e ad una certa «sig.ra Laura». Cfr. il *Diario* del cronista mediceo Cesare Tinghi, in Solerti 1905, pp. 89-92: 92, e il libretto della rappresentazione alle pp. 355-365. Per «la sig.ra Artimisia» si è spesso fatto riferimento alla Gentileschi, e così se l'identificazione con la pittrice fosse meglio documentata, allora si confermerebbe che Artemisia aveva anche spiccate doti canore, tali da sostenere pubblicamente un'esecuzione vocale che prevedeva, inoltre, un'abilità da danzatrice; cfr. Locker 2015, pp. 137-140, che associa l'autoritratto con il liuto citato nel testo al suo ruolo di "zingara" nel *Ballo delle zingare* della Caccini, perché la pittrice imbracciando un tipico liuto "barocco" con 5 cori di corde, indossa un abito e un copricapo dalla tipica fattura zingaresca dell'epoca così come accertato dallo studioso americano.

[196] Cfr. l'ed. mod. in Fontanella-Contarino, pp. 23-26 (vv. 1-8; 27; 117-120).


Madrigali del Cau.r Gio:
Battista Basile.

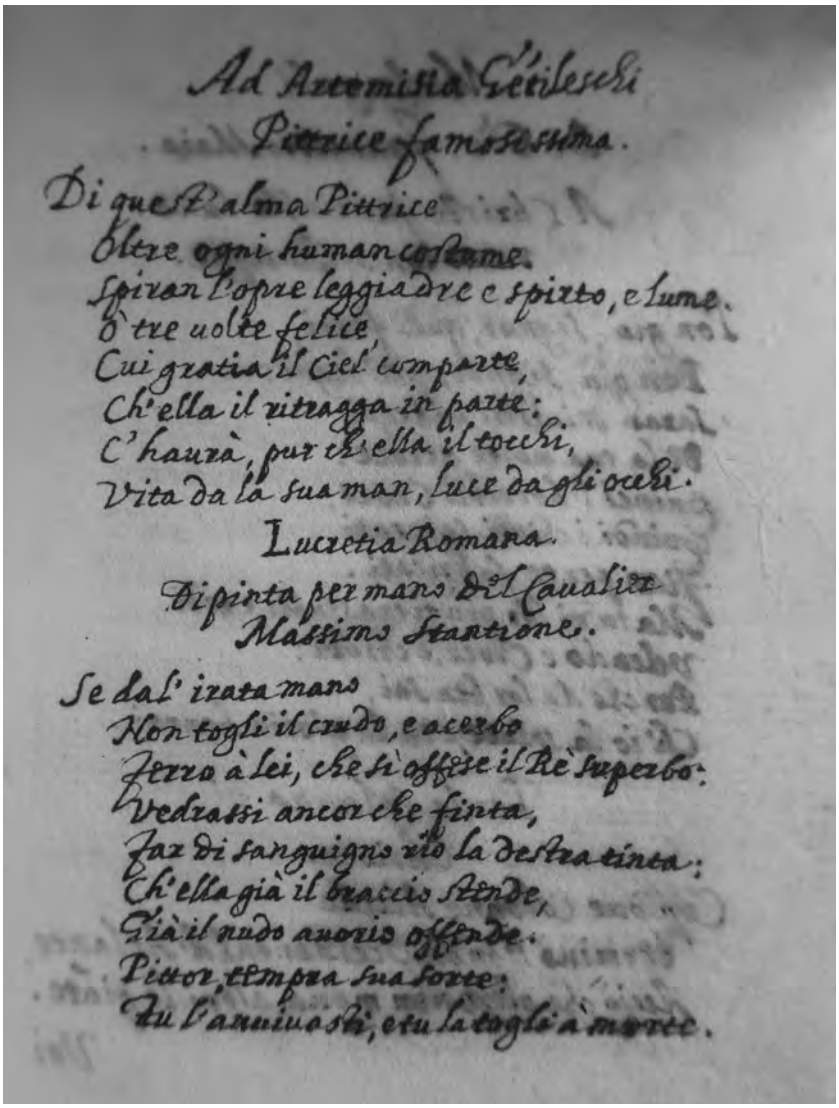
Per una Annuntiata dipinta
dal Cau.r Giuseppe Riuera.

O come al uiuo esprime
Glorioso Pittore
Celeste Messaggier, Vergin sublime.
Riuerenza, e stupore
scopre l'un nel'aspetto,
Diua in mirar sì bella:
Tema l'altra, e diletto
Mostra à l'alta nouella.
Vedrai, se fermi il guardo
Del gran Mistero al lume;
Ella mouer le labra, egli le piume.

La Pietà
Da Girolamo Arena.

Espresso hai sì uiuace
A piè del'aspro legno
Maria, ch'in duol si sface

1. Frontespizio di *Madrigali del cavalier Giovan Battista Basile*, in *Fiori di rime. […] 1626. Luigi Crescente, Biblioteca Congregazione Oratorio*, vol. II, Napoli, Biblioteca e Complesso monumentale dei Girolamini, Sala Bellucci, ms XXVIII.1.3, c. 266*r*.


Ad Artemisia Gentileschi
Pittrice famosissima.

Di quest'alma Pittrice
Oltre ogni human costume.
Spiran l'opre leggiadre e spirto, e lume.
O tre volte felice
Cui gratia il Ciel comparte,
Ch'ella il ritragga in parte:
C'haurà, pur ch'ella il tocchi,
Vita da la sua man, luce da gli occhi.

Lucretia Romana.
Dipinta per mano del Cavalier
Massimo Stantione.

Se dal'irata mano
Non togli il crudo, e acerbo
Ferro à lei, che s'offese il Rè superbo:
Vedrassi ancor che finta,
Far di sanguigno rio la destra tinta:
Ch'ella già il braccio stende,
Già il nudo auorio offende.
Pittor, tempra tua sorte:
Tu l'animi, e tu la togli à morte.

2. Componimento dedicato ad Artemisia in *Madrigali del cavalier Giovan Battista Basile*, in *Fiori di rime.* […] *1626. Luigi Crescente, Biblioteca Congregazione Oratorio*, vol. II, Napoli, Biblioteca e Complesso monumentale dei Girolamini, Sala Bellucci, ms XXVIII.1.3, c. 268*r*.

I documenti sul restauro secentesco della cattedrale di Pozzuoli e i dipinti di Artemisia Gentileschi

Fabio Cutolo

Tra il 1636 e il 1640 furono dipinte da celebri artisti le tele che oggi ornano il coro della cattedrale di Pozzuoli. Esse furono realizzate a seguito dei lavori di restauro del sacro edificio che permisero anche l'ampliamento del coro ad opera del regio ingegnere Bartolomeo Picchiatti[1] a partire dal maggio 1632.

Le opere furono commissionate da Martín de León y Cárdenas[2], frate agostiniano, eletto vescovo della sede vescovile di Trivento (Campobasso) il 13 maggio 1630 e consacrato dopo una settimana[3]. Il presule però non occupò mai materialmente quella cattedra e nell'aprile 1631 fu nominato vescovo di Pozzuoli[4]. Una delle sue prime azioni da vescovo fu la visita pastorale[5] compiuta dal 29 febbraio al 15 giugno del 1632[6].

La cattedrale di Pozzuoli fu la prima ad essere visitata. Si tratta di un edificio di culto tra i più antichi sul territorio della diocesi di Pozzuoli e con una storia complessa e articolata, soprattutto in relazione agli aspetti architettonici, che risalgono al II secolo a.C. e arrivano ai giorni nostri. Le origini romane sono visibili nelle sue fondamenta, il *Capitolium*[7], restaurato in età repubblicana nel 78 a.C. Il successivo tempio di età augustea, analogamente visibile, fu edificato sulla preesistente struttura tra il 27 a.C. e il 14 d.C., ad

opera dell'architetto Lucio Cocceio Aucto[8]. La trasformazione da tempio pagano a chiesa cristiana è stata ipotizzata tra il V-VI secolo d.C., ma la prima documentazione sull'esistenza dell'edificio sacro, intitolato a San Procolo, è dell'XI secolo[9].

Il vescovo spagnolo, nella Visita pastorale conservata nell'Archivio storico diocesano di Pozzuoli, ci presenta un'esatta immagine di quanto egli vide entrando nel sacro edificio:

> Quapropter cum primum hanc nostram cathedralem die vigesimo octava mensis Iunii millesimo sexcentessimo [*sic*] trigessimo [*sic*] primo sumus ingressi iamque adeo incultam, angustamque, circumpeximus, ut ferarum potui stabulum, quam Dei templum videretur, nullusque in altaribus divinitatis ornatus inspici posset, cumque proxima ruina nos ingentes lacrimarum fluctus effundere induxisset […][10].

Addolorato dal penoso spettacolo che gli si parò dinanzi, decise di prospettare un immediato restauro, affermando che «ideo divino annuente Spiritu, divinaque misericordia commoti eam non solum e fundamentis erigere, verum etiam ampliare, augere et ad formam digniorem, ut ita divini luminis habitaculum demonstrare posset»[11].

I lavori ebbero inizio nel maggio del 1632[12] e la consacrazione avvenne il 30 aprile 1634, come si può leggere in un'epigrafe incisa su tre lastre marmoree, in cui si commemorano sia i lavori del 1634 sia i successivi del 1647; originariamente posta in cattedrale, è attualmente conservata nell'edifico che ospita l'Archivio storico e la Biblioteca diocesana[13].

Nel maggio del 1635 León y Cárdenas relazionò[14] a papa Urbano VIII[15], attraverso lo strumento della visita *ad limina apostolorum*[16]. Riprendendo per iscritto quanto aveva già dichiarato nella visita pastorale nel 1632, affermò che i lavori di restauro si erano resi indifferibili, poiché la cattedrale era «inculta, denudata et angusta […] proximaeque ruinae»[17]. Tra le varie opere che il vescovo sovvenzionò, probabilmente anche grazie alle informazioni fornitegli da don Manuel de Acevedo Zúñiga y Fonseca, conte di Monterrey e viceré di Napoli dal 1631 al 1637[18], vanno annoverati anche i nuovi altari dedicati ai santi elencati nella stessa *relatio* del 1635:

> Ac tutelarium quoque tabula altaris maioris ex optimo et integro marmore confecti, quod elatum et pulchre incisum etiam totam illam undique circundat, cunctisque aliis tabulis sacellorum San-

> ctae Theresiae, Sancti Stephani, Sancti Augustini, Sanctarum sex Virginum, Sanctissimae Annunciationis, Sanctissimae Conceptionis, additis etiam tabulis Baptismatis Christi, Christi Ecce Homo representantis Sanctissimi Crucifixi, Sancti Petri, Sancti Pauli apostoli, Sancti Martini, Sanctorum Francisci et Antonii ac statua Sanctissime Conceptionis[19].

A queste opere marmoree aggiunse il soffitto del coro affrescato da Giovanni Lanfranco[20]:

> […] chori testitudinem imaginibus perelegantibus Sanctissimae Trinitatis, Sancti Michaelis archangeli, Sanctorum evangelistarum Matthaei, Lucae, Marci et Ioannis, Sanctorum doctorum Augustini, Hieronymi, Gregorii et Ambrosii, Sancti Patrobae ac Sancti Celsi episcopi puteolani et in medio Assumptionis Beatae Mariae Virginis ornantes[21].

La prima fase di restauro della cattedrale vide una spesa di «scuta aurea quatuordecim millia incirca»[22] e permise a León y Cárdenas di ingrandire l'aula ecclesiale e di renderla più decorosa con affreschi, altari e statue degne della chiesa che ospitava la sua cattedra. Tra le opere non sono ancora presenti i soggetti dei tre dipinti attribuiti ad Artemisia Gentileschi: l'*Adorazione dei re magi*, *San Procolo e santa Nicea* (tavv. 7-9) e *San Gennaro nell'anfiteatro* (tavv. 10-12).

Nel 1636, su disegno di Cosimo Fanzago, fu completato il secondo lotto di lavori di ampliamento della cattedrale con l'aggiunta della grande cappella al coro, la demolizione della sacrestia e la nuova sistemazione dell'altare maggiore e della cattedra episcopale[23].

In un volume contenente le spese sostenute dal vescovo puteolano tra il 1635 e il 1649 sono presenti interessanti note riguardanti il restauro della cattedrale. Le maggiori spese riguardarono sia le opere murarie sia gli imponenti altari marmorei commissionati al suddetto Fanzago, il quale visionò diverse zone tra Baia, Cuma e Pozzuoli, alla ricerca di marmi antichi da riutilizzare per le sue opere[24].

Le spese sostenute dal vescovo per le opere marmoree e per le opere pittoriche avvenivano attraverso il sacerdote Aniello D'Isanto[25] che più volte, nel citato volume, a nome del vescovo, consegnava denaro a «marmorari» e «alli pittori»[26].

Durante i lavori di restauro dell'edificio, il vescovo León y Cárdenas poté avvalersi nuovamente dell'opera del Lanfranco che spesso soggiornava a Pozzuoli con la sua famiglia[27].

Tra il 1636 e il 1637 diversi «pittori» realizzarono le tele che oggi sono visibili nel coro, alcune delle quali furono portate in cattedrale alla fine del 1637, come si evince da una nota spesa del 20 dicembre di quell'anno nella quale leggiamo che furono spesi 9 ducati «per far accomodare la vergala [*sc.* trapano] che have servito per la chiesa per ponere li quadri»[28]. Le ulteriori spese realizzate in quegli anni non forniscono ulteriori informazioni sugli artisti o sui quadri e si può ipotizzate che per la fine del 1637 sia stata consegnata la maggior parte dei quadri del coro.

Il 23 marzo 1640, in una lettera inviata a Ferdinando Ughelli[29], il vescovo di Pozzuoli elenca alcuni dei quadri realizzati in occasione dei restauri, ringraziando lo storico fiorentino del suo contributo poiché «si era così incaminata l'opera, ma in confuso senza la sua buona guida et aiuto»[30]. Nella missiva il presule elenca solo alcune opere del coro tra le quali il *San Gennaro* di Artemisia:

> poi che nella man destra della chiesa si era posto il quadro o tabula di San Patroba primo vescovo di questa città discepolo di Christo Giesù Nostro Signore; a man sinistra quella di San Celso, 2° vescovo consacrato da San Pietro; nel 3° luogo San Paulo che cala giù dalla nave alexandrina, ricevuto da fratelli; nel 4° San Gennaro et compagni buttati alle fiere nell'amphiteatro, ch'ancora sta in piedi in questa città et a ciascuno di detti quadri o tavole la sua propria inscrizione delle quali a Vostra Signoria s'inviò la nota et copia[31].

Nel mese di dicembre del 1640 fu lo stesso vescovo, sempre in una *relatio ad limina*, ad informarci sui lavori e sulle opere fatte realizzare tra il 1636 e il 1640[32]. Elencò le «insignes magnas tabulas» commissionate in aggiunta a quelle menzionate nella *relatio* del 1635:

> Ultra tabulas in dicta alia visitationes relatas[33] addidimus etiam alias insignes[34] magnas tabulas ab eodem equite Ioanne Lanfranco[35] et aliis diversis famosis et peritioribus pictoribus confectas, quas in choro, et aliis locis extra altaria dictae cathedralis posuimus, videlicet: Iconas Nativitatis Domini Nostri Iesu Christi, eiusdem ante sanctissimam passionem orantis, Apparitionis Eiusdem Domini Nostri Iesu Christi, Beatae Virginis Sanctissimi Rosarii, Sancti Pauli apostoli e

> Regio Puteolos adeuntis, Sancti Onesmi eiusdem sancti apostoli discipuli, Sancti Patrobe [*sic*] apostoli episcopi puteolani Ecclesiam puteolanam fundantis, Sancti Celsi episcopi puteolani a principe apostolorum consecrationem accipientis, Sancti Proculi martyris[36] puteolani et titularis cum sancta Nicea matre, Sancti Ianuarii episcopi et sociorum martyrum in amphiteatro puteolano feris obiectorum, ac Sanctorum Onesmi, Erasmi, Philadelphi, Cyrini et sociorum qui in hac eadem civitate martyrio[37] coronati fuerunt[38].

La *Relatio* del 1640 è quindi il primo documento nel quale appaiono elencate tutte e tre le tele di Artemisia: «Apparitionis eiusdem Domini Nostri Iesu Christi» che raffigura l'epifania di Gesù; «Sancti Proculi martyris puteolani et titularis cum sancta Nicea matre», riproducente il diacono Procolo in abiti diaconali e la madre Nicea; «Sancti Ianuarii episcopi et sociorum martyrum in amphiteatro puteolano feris obiectorum», raffigurante san Gennaro insieme ai compagni martiri Sossio, Procolo e Festo diaconi, Desiderio lettore, Eutiche e Acuzio laici esposti alle fiere nell'anfiteatro puteolano. Degli autori delle opere, a esclusione di Giovanni Lanfranco, non se ne fa menzione.

Gli inventari allegati alle successive visite pastorali a partire da questi anni, non elencano i quadri presenti in cattedrale ad eccezione della pala d'altare raffigurante la decollazione di san Gennaro, indicata come «icona Martirii sancti Proculi excellentis picturae» dal vescovo Michele Petirro[39].

Solo nella serie degli inventari della cattedrale di San Procolo ritroviamo una «Nota degl'autori o siano pittori di tutti li quadri di questa cattedrale di Pozzuoli fatti in tempo di monsignor di Leone, il quale dopo d'aver moderata [*sic*] e rifatta la fabrica della chiesa, l'abbellì delle infrascritte pitture in tutto il tempo del suo vescovato in Pozzuoli che fu dall'anno 1630 sino al 1650 che poi passò per arcivescovo in Palermo. A noi n'è pervenuta la presente notizia degl'infrascritti pittori dal canonico don Carlo Di Costanzo vicario generale di detto monsignore di Leone»[40]. L'estensore di tutto l'inventario redatto nel 1768, dunque, è Marco Cirillo, «sacristano maggiore di detta cattedrale»[41], che firma buona parte della documentazione; solo le cc. 7*r*-8*v*, cucite all'inventario, sono di mano diversa e realizzate su notizie giunte da don Carlo Di Costanzo, vicario generale di monsignor León[42]. Nell'elenco delle opere sono

presenti i tre dipinti di Artemisia, però nel caso del «quadro dell'Adorazione de tre maggi […] opera di Artemisia Gentilesca discepola di Massimo»[43] e del «quadro di San Gennaro nell'anfiteatro in mezzo de leoni […] opera di Artemisia Gentilesca»[44] l'attribuzione è corretta, mentre quando si cita il «quadro Santa Nicea e san Procolo», esso viene erroneamente attribuito ad «Annibale Caracci»[45].

L'errore del 1768 fu poi replicato negli altri documenti che elencarono le opere pittoriche del Duomo.

Nella visita pastorale del vescovo Gennaro De Vivo[46] del 1876 sono indicati, *in cornu Epistolae*[47], «il quadro dell'Adorazione dei re magi» e «il quadro di San Gennaro nell'anfiteatro», entrambi di «Artemisia Gentilesca»[48], mentre «il quadro di San Procolo con la madre santa Nicea», *in cornu Evangelii*, è attribuito ancora una volta ad «Annibale Caracci»[49].

Anche i vescovi successivi, monsignor Zezza[50] nel dicembre 1896[51] e monsignor Petrone[52] nell'aprile 1924[53], riproporranno la stessa sequenza.

Il perpetrarsi nel tempo dell'erronea attribuzione del *San Procolo e santa Nicea* avrà una battuta d'arresto nel 1916, quando Roberto Longhi indicò Artemisia come autrice, sulla base del monogramma «AG (ad intreccio) F»[54], ben visibile sull'opera.

Quanto al soggetto del dipinto, Artemisia opera una fusione tra due tradizioni agiografiche distinte che narrano le vicende di un Procolo, figlio di Nicea, martirizzato sotto Decio tra il 249 e il 251, e di un Procolo, diacono, martirizzato con san Gennaro nel 305 sotto Diocleziano. Ne accenna Michele Nicolaci nel 2011[55], ma già nel XVII secolo, Camillo Tutini[56] nel suo *Antichità sagre della chiesa di Pozzuoli* – un manoscritto inedito conservato nella Biblioteca Nazionale di Napoli e presente, in copia settecentesca, nell'Archivio storico diocesano di Pozzuoli – riprende una nota agiografica di Pietro De Natalibus del 1542 che nella sua opera cita ben sette Procolo, dei quali uno è martire con san Gennaro nel 305 e l'altro, nella sezione *plures sancti*, è così indicato: «Procolo et Nicea mater eius ipso die in civitate Puteoli martyrii palmas percipiunt»[57].

Tutini, nel suo manoscritto, ha ben chiara la distinzione tra i due santi, affermando che

> il primo Procolo che sparse il sangue per Dio in questa città, fu il figliuolo di santa Niceta che istruito nella fede cristiana a 19 d'ottobre

> insieme con sua madre ricevettero la corona del martirio come l'accenna Pietro De Natalibus, libro XI, capitolo ultimo. E perché nel martirio di san Gennaro vescovo di Benevento vi fu Procolo diacono della città di Pozzuoli, giudicarono che non due, ma uno Procolo fosse[58].

Lo storico salernitano inoltre afferma che, durante le sue ricerche in diversi archivi per reperire notizie storiche sulla città di Napoli, ha rinvenuto la trascrizione di un frammento di pergamena nella quale si legge del Procolo martirizzato sotto Decio:

> Quinto Kalendas Novembris eodem die Puteolis in Campania passio sancti Proculi filii sanctae Nicetae viduae, qui sub Decio imperatore et Thiburino praefecto primum fustibus cesus, deinde ad equuleum suspensus, usque ad distinctionem membrorum. Demum lancea transfossus spiritum Deo reddidit[59].

Non è da escludere che la fusione delle due tradizioni agiografiche sia avvenuta proprio nel XVII secolo su indicazione del vescovo agostiniano che ha probabilmente suggerito all'artista romana la rappresentazione di due santi di epoche diverse.

La documentazione presente nell'Archivio storico a oggi non riporta nessun altro documento su Artemisia e sulle opere da lei realizzate. La fase di inventariazione in corso dei fondi archivistici, in atto a partire dal 2011 dallo scrivente, sta riportando alla luce sempre più informazioni storiche sul contenuto di questo prezioso scrigno di carte ancora sconosciuto a molti[60].

Appendice

Visita pastorale 1632 (9/A)[61]

Prima di visitare la cattedrale di Pozzuoli, come suo primo atto il vescovo introduce le motivazioni della visita («causa ad visitandum impellens», c. 1*r*-*v*) e l'editto («edictum», cc. 1*v*-2*v*). Solo dopo questi primi due atti preliminari il vescovo visita la cattedrale descrivendo i luoghi (c. 2*v*), il rito liturgico dell'ingresso della chiesa (cc. 2*v*-3*r*) e dando indicazioni circa la sistemazione di alcuni oggetti e paramenti sacri (c. 3*r*-*v*). Successivamente il vescovo interroga il decano e i canonici del Capitolo cattedrale circa il Santissimo Sacramento (c. 3*v*), gli oli sacri (cc. 3*v*-4*r*), il decoro dell'altare maggiore (c. 4*r*) e del battistero (c. 4*v*) e sulla tenuta dei libri liturgici (cc. 4*v*-5*r*). Il vescovo visita anche gli altri altari presenti in cattedrale (c. 5*r*-*v*) e la sacrestia (cc. 5*v*-6*r*). Di seguito riportiamo la trascrizione della descrizione dei luoghi alla c. 2*v*.

Quapropter cum primum hanc nostram cathedralem die vigesimo octava mensis Iunii millessimo sexcentessimo trigessimo primo sumus ingressi iamque adeo incultam, angustamque, circumpeximus, ut ferarum potui stabulum, quam Dei templum videretur, nullusque in altaribus divinitatis ornatus inspici posset, cumque proxima ruina nos ingentes lacrimarum fluctus effundere induxisset, parum abfuit quim prae maerore defficeremur. Ideo divino annuente spiritu, divinaque misericordia commoti eam non solum e fundamentis erigere, verum etiam ampliare, augere et ad formam digniorem ut ita divina luminis habitaculum demonstrare posset, pro viribus reducere decrevimus, ita ut in illa nihil prosus esset vetustatis reliquum praeter duos extrinsecos muros ob illius antiquitatem servandam, revera futurum et ecclesiasticum omnium ac sacerdotum et clericorum atque alia id genus onera inquirire conaremur.

Relatio ad limina 1635, maggio[62]

Pro liminibus visitandis relatio domini fratris Martini de Leon et Cardenas, Dei et Sanctae Apostolicae Sedis gratia episcopi puteolani inter Sanctissimi Domini Nostri Pontificiis Pontificum assistentes et regios consiliaros cooptati etc. agenda per admodum reverendum domini Simonem Constantinum canonicum et decanum ecclesiae chatedralis puteolanae specialem procuratorem ad

effectum hunc, ob causas in procurationis instrumento expressas constitutum.
Anno MDCXXXV die […] mensis Maii.

Antiquissima puteolana civitas, que et qualis fuerit et est hodie, historiae urbis et orbis docent. Nunc autem sunt in ea incolae sex mille incirca, ultra existentes in diocesi, quorum tres mille et nongenti ad sacram Communionem admittuntur.
In qua est sub titulo Sancti Proculi martyris et Sancti Ianuarii episcopi, qui in eadem civitate prope Sulphahariam cum aliis sociis martyrio coronati fuerunt, ecclesia cathedralis, quae cum inculta, denudata et angusta existeret, proximaeque ruinae propter vetustatem subiecta, nullasque in altaribus, aedis sacrae ornatus inspici posset, ut ferarum potius habitatio, quam Dei templum, ut est notorium videretur; a primo nostro ingressu (qui fuit die XXVIII mensis Iunii anni MDCXXXI) ingentes lacrymarum fluctus effudimus, cupientes pro virili parte curare, eam non solum a fundamentis erigere, verum etiam ampliare, augere et ad formam digniorem, ut ita divini luminis habitaculum demonstrare posset, redigere, ac de necessariis providere, prout (Dei gratia) perfecimus, ampliore area ex lateribus usque ad presbiterium, et deinceps ex lapidibus marmoreis nigris et albis, ac lacunare amplificantes marmorato totam obducentes, odeoque seu choro amplissimo et magnificentissimo, Sanctissimae Eucharistiae sacello, sacristia atque quatuor cubiculus pro sacristia et aliis necessariis a fundamentis augentes; supraque adest pulchrum ambulacrum, cui suburbium, mare et montes subiiciuntur, eiusdemque chori testitudinem imaginibus perelegantibus Sanctissimae Trinitatis, Sancti Michaelis Archangeli, Sanctorum evangelistarum Matthaei, Lucae, Marci et Ioannis, Sanctorum doctorum Augustini, Hieronymi, Gregorii et Ambrosii, Sancti Patrobae, ac Sancti Celsi episcopi puteolani et in medio Assumptionis Beatae Mariae Virginis ornantes.
Ac tutelarium quoque tabula altaris maioris ex optimo et integro marmore confecti, quod elatum et pulchre incisum etiam totam illam undique circundat, cunctisque aliis tabulis sacellorum Sanctae Theresiae, Sancti Stephani, Sancti Augustini, Sanctarum sex Virginum, Sanctissimae Annunciationis, Sanctissimae Conceptionis, additis etiam tabulis Baptismatis Christi, Christi Ecce Homo representantis Sanctissimi Crucifixi, Sancti Petri, sancti Pauli Apostoli, Sancti Martini, Sanctorum Francisci et Antonii ac statua Sanctissime Conceptionis.

Et duodecim crucibus ex misto marmore, in quibus sunt reconditae reliquiae sanctorum pro consecratione ecclesiae, nec non duobus abacis ex eodem mixto tamen nigro, ac sexdecim fenestris vitreis una cum cancellis ferreis et deaurato et perpolito organo decorantes.
Portas sacristiae ambas, gradus etiam altaris maioris, sedis episcopalis sacellorum omnium et bases omnes fabricae instar columnarum circumcirca, sculto marmore, ac pulpitum, portas ambas maiores, ferro innexas alterius margines ex eodem, vel optimo confecimus.
Ipsam etiam dotavimus bonis videlicet: pixide pro Sanctissimo Sacramento, calicibus, instrumento pro pace danda, cruce argentea, turribulo, faldistorio, confessionariis, chori sedilibus, quadraginta altaribus lapideis portatilibus pro ipsa cathedrali et ecclesiis nostrae diocesis et postmodum consecratis, umbraculis, seu baldachinis altaris Sanctissimi Sacramenti ac maioris Sancti Proculi tutelaris et nostrae sedis colorum omnium pro temporibus, palliis, seu pannis altarium sericis et pulvinaribus missali supponendis pro altaribus septem et singulis colorium omnium convenientium variis diebus festis et feriis mappis, seu tobaleis altarium praedictorum una cum cruce, tabella secretorum et candelabris pro singulis casulis seu planetis permultis pluvialibus, dalmaticis, stolis, manipulis et bursis corporalium sericis colorum omnium. Itidem pro festorum et temporum diversitate, albis, seu cammisis permultis telae lineae subtilissimae cum retiis, vulgo dictis con cartiglie et pizzilli, corporalibus, linteolis et purificatoriis eleganter confectis, pulvinaribus etiam multis sericis maximi valoris et ordinariis in quibus in ecclesia genuflectimus, pluribus tapetibus ac aliis quam pluribus ad usum altarium, missarum, divinorum officiorum caeterorumque ministeriorum cultui divino et ecclesiae praedictae servitio necessaris (ita ut nihil in illa prorsus sit vetustatis reliquum praeter duos moros extrinsecos ob illius antiquitatem posteris servandam) neque tam vestium, quam ornamentorum veterorum reliquum, cum illa tanquam lacera et consumpta nulli usui dicenter existant licet ipsa et quidquid in bonis habebat dicta cathedralis, sive ex auro, argento, vel aere relicta a nostris praedecessoribus revisa et appretiata per expertos estimata fuerint circiter ducatis tercentis.
Praeterea repositorio seu armario pro vestibus et ornamentis servandis cui impedimus ad quingentos aureos, et amplius et aliis multis arcis pro variis rebus ecclesiae servandis, una cum arculis singulis quibuscunque canonicis et hebdomadariis. Item fonte pretiotissi-

mo lapide mixto, ac marmore in sacristia pro manibus sacerdotum purificandis illustravimus.
Aream olim perangustam ante ipsam ecclesiam amplificavimus, prosternentes multa civium domos, eamque una cum via ipsi contermina lateribus sternentes, quae bigis atque quadragis latum ad ipsam ecclesiam nunc iter praebuimus atque a tergo illius per nos quoque recens patet additus. Campanile etiam refecimus, ac dealbabimus illiusque verticem lapidibus pictis una cum cruce ac pila inauratas ornavimus.
Pro quibus omnibus praedictis et aliis necessariis quibus ipsa ecclesia omnino carebat, peragendis impedimus scuta aurea quatuordecim millia incirca. Et pro tempore nostri praesulatus fuerunt exacta tantum ducati novem mille incirca. Ac pro ipsis expensis solvendis adhuc sumus debitores diversis personis in ducatis quinque millibus quoniam omnes redditus episcopatus usque adhuc anno quolibet ascenderunt ad summam ducatorum duorum mille incirca, demptis pensionum oneribus, qui tamen in futurum ascendent ad summam annuorum ducatorum trium millium incirca.

Relatio ad limina 1640[63]

Pro sacris liminibus Sanctorum apostolorum visitandis relatio domini fratris Martini de Leon et Cardenas Dei et Sanctae Apostolicae Sedis gratia episcopi puteolani inter Sanctissimi Domini Nostri Domini Papae assistentes et regios consiliaros coaptati.

Exoptarem personaliter ut munus meum exposcat sanctorum apostolorum limina in tempore mihi alias ab eminentissimis Vestris dominationibus benigne concesso visitare. Verum tale munus per me ipsum pro nunc obire non valens, stantibus iisdem causis et aliis in instrumento procurationis expressis admodum reverendum utriusque iuris doctorem sacerdotem dominum Petrum Sarria nostrum domesticum familiarem et secretarium nostrae ecclesiae cathedralis quondam canonicum et subcantorem uti certum nuncium et procuratorem specialem ad hunc effectum constitui, qui oneri meo satisfaciat, protestans, quod si Deus dederit, ante finem futuri triennii per me ipsum satisfaciam.
De statu ecclesiae meae multa retuli in alia visitatione meo nomine facta, quibus adhereo et haec referenda et illis addenda censui magis necessaria.
Ecclesia cathedralis praedicta cum inculta, denudata, angusta, proximaeque ruinae propter vetustatem subiecta existeret, nullu-

sque in altaribus aedis sacrae ornatus inspici posset; a principio nostri presulatus pro virili parte curavimus eam ad formam digniorem ut ita divini luminis habitaculum demonstrare posset redigere, prout Dei gratia perfecimus. Nam eam non solum a fundamentis ereximus, verum atiam ampliavimus, ampliore area ex lateribus usque ad presbiterium et deinceps ex lapidibus marmoreis nigris et albis ac lacunare amplificantes marmorato totam abducentes, odeoque seu choro amplissimo et magnificentissimo, sanctissimae eucharistiae, sacello, sacristia, atque quatuor cubiculus pro sacristia et aliis necssariis a fundamentis auximus, chori testitudinem perelegantibus imaginibus ab equite Ioanne Lanfranco depictis, cunctisque tabulis altaris maioris et sacellorum omnium pluribus aliis diversorum sanctorum extra altaria collocavimus.

Duodecim crucibus ex mixto marmore in quibus fuerunt reconditae sanctorum reliquiae, quando ipsam ecclesiam solemniori ritu consecravimus, ac quam plurimis fenestris vitreis una cum cancellis ferreis ac deaurato et perpolito organo decoravimus.

Portas sacristiae ambas, gradus alataris maioris, sedis espiscopalis, sacellorum omnium, vasa aquae sanctae, epitaphia perplura cum elegantibus descriptionibus et bases omnes fabricae instar columnarum circumcirca sculto marmore, ac pulpitum, portas ambas maiores ferro innexas, alterius margines ex eodem vel optimo, itidem fontem pretiosissimum lapide mixtum, ac marmore in sacristia promanibus sacerdotum purificandis confecimus.

[…]

Ultra tabulas in dicta alia visitationes relatas addidimus etiam alias insignes magnas tabulas ab eodem equite Ioanne Lanfranco et aliis diversis famosis et peritioribus pictoribus confectas, quas in choro et aliis locis extra altaria dictae cathedralis posuimus, videlicet: iconas Nativitatis Domini Nostri Iesu Christi, Eiusdem ante sanctissimam passionem orantis, Apparitionis eiusdem Domini Nostri Iesu Christi, Beatae Virginis Sanctissimi Rosarii, Sancti Pauli apostoli e Regio Puteolos adeuntis, Sancti Onesmi eiusdem sancti apostoli discipuli, Sancti Patrobe [*sic*] apostoli episcopi puteolani Ecclesiam puteolanam fundantis, Sancti Celsi episcopi puteolani a principe apostolorum consecrationem accipientis, Sancti Proculi martyris puteolani et titularis cum sancta Nicea matre, Sancti Ianuarii episcopi et sociorum martyrum in amphiteatro puteolano feris obiectorum, ac Sanctorum Onesmi, Erasmi, Philadelphi, Cyrini et sociorum qui in hac eadem civitate martyrio coronati fuerunt.

Inventario dei quadri della cattedrale di Pozzuoli del 1768 (cc. 1*r*-2*r*)[64]

Nota degl'autori o siano pittori di tutti li quadri di questa cattedrale di Pozzuoli fatti in tempo di monsignor di Leone, il quale dopo d'aver moderata [*sic*] e rifatta la fabrica della chiesa, l'abbellì delle infrascritte pitture in tutto il tempo del suo vescovato in Pozzuoli che fu dall'anno 1630 sino al 1650 che poi passò per arcivescovo in Palermo. a noi n'è pervenuta la presente notizia degl'infrascritti pittori dal canonico don Carlo Di Costanzo vicario generale di detto monsignore di Leone e sono:
il quadro di San Gennaro e compagni dell'altare maggiore fu inviato a detto monsignore di Leone da Roma dal cardinale San Sisto ed è opera di Pietro da Cortona che invaghitosene il viceré di Napoli, il signor conte Reis offerse a detto monsignore per averlo sino a due mila docati.
Le quattro Virtù sotto la cona di detto altare maggiore con Sant'Acuzio ed Eutichete martiri situati laterali all'arco di detta cona, sono opere del primo discepolo di Giovanni Lanfranco.
I quadri situati dentro al coro in cornu Evangelii sono:
il quadro di Santa Nicea e san Procolo sito sotto Sant'Acuzio è opera d'Annibale Caracci.
Il quadro di Sant'Ignazio e san Francesco Saverio sito sopra tutto il coro è opera di Giuseppe Rivera.
Il quadro di Sant'Alesandro collaterale al sopradetto è opera d'Agostino Beltrano.
Il quadro di San Patroba che predica sito sotto il quadro di Sant'Ignazio e san Francesco è opera del cavalier Massimo.
Il quadro dell'Orazione nell'orto laterale a San Patroba è opera di Francesco Franganzaro [*sic*]
Il quadro della Venuta di san Paolo in Pozzuoli e San Patroba sito dopo l'Orazione nell'orto è opera di Giovanni Lanfranco.
Quadri dentro al coro in cornu Epistolae [*sic*] situati.
Il quadro de' Santi Onesimo, Erasmo e compagni sopra l'ingresso del coretto è incognito l'autore.
Il quadro dell'Adorazione de tre maggi situato sopra è opera di Artemisia Gentilesca discepola di Massimo.
Il quadro di Sant'Artemo collaterale al sopradetto è opera di Giovanni Lanfranco.
Il quadro di San Pietro che ordina san Celso vescovo di Pozzuoli è opera di Paolo Firogli [*recte*: Finoglio].
Il quadro della Nascita è opera di Francesco Francazano.
Il quadro di San Gennaro nell'anfiteatro in mezzo de leoni è opera di Artemisia Gentilesca.

Il quadro di San Francesco e sant'Antonio sito sopra la cappella della Madonnella di rimpetto al pulpito è opera di Guido Reno.
Quadri situati dentro la cappella del Santissimo.
Il quadro della Cena ed i due collaterali di Melchisedecco e David sono opere d'Agostino Beltrano.
Il quadro piccolo della Nascita e sant'Andrea Avellino sono opere di Domenico Di Viola.
I due quadri di San Pietro e San Paolo sono opere di Cesare Francanzaro.
Il quadro di San Paolo ed Onesimo sito dentro la cappella di San Proculo è opera di Giovanni Lanfranco.
Quadri delle cappelle a destra dell'ingresso.
Il quadro di Santo Stefano fu inviato da Roma dal cardinal San Sisto a monsignor di Leone ed è opera di Paolo Gentile.
Il quadro del Crocifisso è opera di Cesare Francanzaro.
Il quadro di San Martino è opera di Agostino Beltrano.
Quadri delle cappelle a sinistra.
Il quadro di Sant'Agostino fu inviato da Roma a monsignor di Leone dal cardinal San Sisto ed è opera di Pietro da Cortona.
Il quadro della Santissima Annunziata è opera di Giovanni Lanfranco.
Il quadro di Sant'Anna, san Giuseppe e santa Teresa è opera del cavaliere Giannone.
Il quadro piccolo sito sopra il Battistero di Giesù Cristo e san Giovanni è opera di Annibale Caracciolo.
Finis.

Lettera di monsignor León y Cárdenas a Ferdinando Ughelli (23 marzo 1640)[65]

Dall'ultima di Vostra Signoria delli 17 del stante, nella quale con la sua solita puntualità resta servita farmi parte con maggior chiarezza delle sue fatighe, et opere heroiche, fra le quali vuol dar luogo alla mia chiesa et honorar la mia persona, ho havuto pieno ragguaglio da poter seguitare il catalogo et serie dei vescovi di questa chiesa avendo, mediante la sua buona grazia, la guida del Vaticano et dell'atti concistoriali con li quali come Vostra Signoria dice potrò accompagnare tutto l'altro si ha potuto raccogliere da altri luoghi, da pubblici istrumenti et autentiche scritture. Si era così incaminata l'opera, ma in confuso senza la sua buona guida, et aiuto, poi che nella man destra della chiesa si era posto il quadro o tabula di San Patroba primo vescovo di questa città discepolo di Christo Giesù Nostro Signore; a man sinistra quella di San Celso, 2° vesco-

vo consacrato da san Pietro; nel 3° luogo San Paulo che cala giù dalla nave alexandrina, ricevuto da fratelli; nel 4° San Gennaro et compagni buttati alle fiere nell'amphiteatro, ch'ancora sta in piedi in questa città et a ciascuno di detti quadri o tavole la sua propria inscrizione delle quali a Vostra Signoria s'inviò la nota et copia. La nova iscritione da ponere nello luogo a San Patroba primo vescovo di Pozzuoli, discepolo di Christo Signore et da lui mandato; il 2° si da a San Celso, consecrato da san Pietro 2° vescovo, il qual passando da Antiochia per Roma nell'anno 44 del Signore come dice Eusebio Casaniense, consacrò in Pozzuoli San Celso et Sant'Aspremo in Napoli. Nell'anno poi 58 come dice l'istesso Eusebio [testur] in gubernatione successit Felici, apud quem presente Agrippa rege Paulus apostolus religionis suae rationem exponens vinctus Romam perducitur et allhora si fermò per li sette giorni in Pozzuoli; seguitò poi il Martirio di santi Onesimo et Erasmo sotto Decio nel 252 et sotto Diocleziano di san Gennaro et compagni nell'anno 289 nel qual tempo è da considerare che la città era tanto magnifica et numerosa che convertite 5000 anime, si parla di quelle come piccol numero; restando tutta la città idolatra et colli per dar conto a Vostra Signoria di quanto si è fatto et la ragione, acciò ogni cosa debba caminar uniforme, come farò ancora per l'advenire. Ho giudicato per scrivere il tutto. Il Galesinio[66] sotto il 2 febraro dice in Tracia sancti Alexandri martiris, hic civis puteolanus Maximiano imperatore idolorum cultum libere detestatus pro costanti Christi Iesu confessione primum appensis ad pedes saxis, diu tortus, deinde in equuleum actus, tum accensis facibus semiustulatus, demum capite praeciso, corona adeptus est. Che è quanto alla sua detto in risposta, con replicar di nuovo a Vostra Signoria li resto obbligatissimo delli favori che mi ha fatti, sperando riceverne maggiori et in tanto vi saluto Vostra Signoria di tutto core e dal cielo li prego il colmo d'ogni vera felicità. Da Pozzuoli li 23 di marzo 1640.

[firma:] Fr(ay) M(a)r(ti)n ob(is)po de Puzol

Note

[1] Sull'architetto ferrarese, cfr. Marías 1998, pp. 178-180.

[2] Su Martín de León y Cárdenas (1584-1655), vescovo di Pozzuoli dal 7 aprile 1631 al 21 agosto 1650, si veda Ambrasi, D'Ambrosio 1990, pp. 287-294; Vallejo Penedo 2001.

[3] Cfr. *Hierarchia catholica* 1952-2002, iv (1967), pp. 289, 345; Ambrasi, D'Ambrosio 1990, pp. 287-294.

[4] Cfr. Vallejo Penedo 2001, pp. 49-63.

[5] Le visite pastorali hanno origini antiche. Attestate già nel iv secolo, vennero istituzionalizzate nel vi secolo, nel Concilio di Terragona del 516. Nei secoli successivi, le disposizioni sulle visite pastorali si moltiplicarono, anche se, molto spesso queste non vennero sempre rispettate, così come si evince dalla mancanza dei verbali di visita. Il cambiamento avvenne solo con il Concilio di Trento che rese la visita pastorale un dovere del vescovo. Cfr. *Concilio di Trento*, xxiv sessione, decreto di riforma, canone iii in *Conciliorum oecumenicorum decreta* 1991, p. 761. Per un elenco delle visite pastorali presenti nell'Archivio storico diocesano di Pozzuoli (d'ora in poi ASDPo), cfr. Cutolo 2019, pp. 129-130.

[6] Nell'ASDPo sono presenti due corposi volumi della Santa Visita nel fondo delle Visite pastorali; cfr. ASDPo, I.2.4, *Sante visite (1566-2000)*. Per un approfondimento sulla visita pastorale cfr. Turchini 1995, pp. 133-158; Mazzone, Turchini 1985.

[7] Il *Capitolium* era il tempio dedicato alla Triade Capitolina composta da Giove, Giunone e Minerva e indicava la presenza in città di una colonia romana. Per approfondimenti sul *Capitolium* di Pozzuoli cfr. Palombi 2002, pp. 921-936; De Franciscis 1971, pp. 109-114; Castagnoli 1977, pp. 41-79.

[8] Sulla realizzazione del tempio augusteo cfr. D'Ambrosio, Giamminelli 2000, pp. 17-18; *Duomo di Pozzuoli* 2010, pp. 5-11; *Cattedrale di Pozzuoli* 2014.

[9] Cfr. D'Ambrosio, Giamminelli 2000, p. 19.

[10] ASDPo, I.2.4, *Santa visita vescovo León y Cárdenas, 9/A (1632)*, c. 2*v*. Il testo della descrizione della cattedrale è in appendice.

[11] *Ibidem*.

[12] Cfr. ASDPo, *Parrocchia San Procolo (Pozzuoli)*, Chiesa, b. 1 fasc. 1.

[13] ANNO DOMINI MDCXXXIIII DIE XXX MENSIS APRILIS EGO | D. FR. MARTINVS DE LEONE ET CARDENAS HISPANVS EX | SACRA RELIGIONE EREMITARVM DIVI AVG.[NI] EPISCOVS PV|TEOLANUS INTER PAPAE ASSISTENTES ET REGIOS CONSILIAROS | COOPTATVS CONSECRAVI ECCLESIAM HANC QVAM A FVNDAMEN|TIS EREXI ET ALTARE MAIVS IN HONOREM S.S. M.M. PROCVLI | DIACONI ET IANVARII EPI TVTELARIVM ET RELIQVIAS S.S. M.M. | IANVARII, FESTI, SOSII, DESIDERII SOCIORVM EIVS S.[TI] CELSI EPI|SCOPI PVTEOLANI, S.S. M.M. CONSTANTII, MAXIMI, VINCENTII, | PASTORIS, THEOPHITI, TERTVLIANI, VITALIANI ET TRIGINTA | MILITVM MARTIRVM IN EO INCLVSI; ET SINGVLIS CHRISTI FIDELI|BVS HODIE VNVM ANNVM ET IN DIE ANNIVERSARIO CONSECRA|TIONIS IPSAM VISITATIONIBVS QVADRAGINTA DIES DE VERA | INDVLGENTIA IN FORMA ECCLESIAE CONSVETA CONCESSI | POSTEA RECVRREN[TE] ANNO MDCXXXXVII II KAL. IVN. EANDEM ITERVM | ECCLESIAM SPLENDIDVS EXTRVXI, ET TAM IN LONGIOREM QVAM | IN ALTIOREM AC DIGNIOREM, QVAM CONSPICIS FORMAM REDEGI. La trascrizione della lapide originale differisce, in alcuni punti, da quella riportata in Ambrasi, D'Ambrosio 1990, pp. 473-474.

[14] Il vescovo non andò personalmente a Roma, ma delegò il canonico decano Simone Di Costanzo, come si evince dall'atto notarile del 29 aprile 1635, a firma del notaio apostolico don Francesco Rocco che precede la *Relatio ad limina* dello stesso anno. Archivio Apostolico Vaticano (d'ora in poi AAV), *Relatio ad limina, vescovo León y Cárdenas (1635)*, cc. 429*r*-429*v*. La *Relatio* è a stampa e una copia digitale è conservata nell'ASDPo.

[15] Per Urbano viii Barberini (1568-1644), cfr. *Enciclopedia dei papi* 2000, pp. 298-321.

[16] Le *Relationes* denominate comunemente *ad limina* perché consegnate all'abbazia di San Paolo fuori le Mura a Roma, «ai confini degli apostoli Pietro e Paolo», erano un obbligo canonico normato da papa Sisto v nel 1585 con la costituzione *Romanus pontifex*. Tutti i vescovi, ogni tre anni, erano tenuti a recarsi a Roma per omaggiare le tombe degli apostoli e consegnare una relazione sullo stato della loro diocesi, successivamente esaminata dalla Sacra Congregazione del Concilio. Cfr. il decreto del 20 dicembre 1585, in *Bullarum privilegiorum* 1747, pp. 173-176. Su Sisto v, cfr. *Enciclopedia dei papi* 2000, pp. 202-222.

[17] AAV, *Relatio ad limina, vescovo León y Cárdenas (1635)*, c. 470*r*.

[18] Cfr. Merolle 2020, p. 22.

[19] AAV, *Relatio ad limina, vescovo León y Cárdenas (1635)*, c. 470*v*.

[20] Su Lanfranco, cfr. *Giovanni Lanfranco* 2002.

[21] AAV, *Relatio ad limina, vescovo León y Cárdenas (1635)*, c. 470*v*. Il testo della relazione inerente alla cattedrale è trascritto in appendice.

[22] Ivi, c. 471*r*.

[23] Sui restauri del duomo cfr. D'Ambrosio 1973; D'Ambrosio, Giamminelli 2000; Russo 2008b, pp. 158-163.

[24] ASDPo, *Libro degli esiti*, (1636-1649), c. 28*r*: «Il detto dì [22 maggio 1636] pagato per una felluca per portare il secretario ed il cavaliere Cosimo in Baiia a vedere certe marmoree»; ivi, c. 30*v*: «A 9 di luglio per una felluca per far portare il cavaliere Cosimo a certi altri fabricati al sudatorio per voltar la colonna».

[25] Il 3 dicembre 1634 il vescovo León y Cárdenas costituì il Collegio degli ebdomadari che avevano il compito di occuparsi del culto e dell'amministrazione della cattedrale nominando sei sacerdoti; tra questi è presente il nostro Aniello D'Isanto; si veda ASDPo, Collegio degli ebdomadari, *Institutio et collationes hebdomadariorum i*, fasc. 1. Cfr. Ambrasi, D'Ambrosio, 1990, p. 288.

[26] ASDPo, *Libro degli esiti* (1636-1649), c. 31*r*: «A detto di [17 luglio 1636] pagati a don Aniello D'Isanto per le spese che fa alli pittori e marmorari ducati undeci»; ivi, c. 31*v*: «A 10 detto [agosto 1636] pagato a don Aniello Isanto ducati dieci spese fatte a marmorari e diverse persone per ordine di monsignor illustrissimo».

[27] Ivi, c. 28*v*: «A 26 dì detto [maggio 1636] pagato a don Aniello D'Isanto ducati dodici tarì due grana 15 […] per la spesa che ha fatto al cavalier Lanfranco et suoi creati et a maestro Andrea et compagni et allo figlio del cavaliere Cosimo et compagni et detta spesa a fatta dalli 25 di marzo et infino alli 13 di maggio»; ivi, c. 30*r*: «A detto dì [2 luglio 1636] per la venuta del cavalier Lanfranco e sua moglie, figli e creati per pane, vino, neve e frutti un ducato tarì due

grana quindici». Il maestro Giovanni Andrea Lazzaro collaborò con Fanzago nella realizzazione di altari marmorei e, in particolare per la realizzazione degli altari della cattedrale di Pozzuoli «a 26 dì detto [giugno 1636] a maestro Andrea Lazaro marmoraro ducati ventuno» (ivi, c. 29*v*); «A 23 detto [gennaio 1637] spesi per due cavalli per andare maestro Andrea Lazaro a Cuma a vedere le marmi scavate» (ivi, c. 40*r*). Su Lazzaro cfr. *Palazzo Reale* 1986, p. 232; Porzio 2014, p. 25.

[28] ASDPo, *Libro degli esiti*, (1636-1649), c. 54*r*.

[29] Per Ughelli (1596-1670), monaco cistercense autore della monumentale *Italia sacra*, «una geografia e storia di tutte le diocesi d'Italia», cfr. Malena 2013, p. 273.

[30] Biblioteca Apostolica Vaticana (di seguito: BAV), *Barb. Lat 3242*, ms, c. 44*r*. Il testo completo della lettera è in Appendice.

[31] *Ibidem*; G. Porzio, in *Artemisia Gentileschi a Napoli* 2022, p. 146.

[32] AAV, *Relatio ad limina, vescovo León y Cárdenas (1640)*, cc. 1*r*-10*r*. La *Relatio* a stampa non è numerata. La numerazione indicata è stata aggiunta dallo scrivente. Il testo completo della relazione inerente alla cattedrale è in Appendice. In ASDPo è presente la minuta manoscritta con piccole varianti.

[33] Il riferimento è alla *Relatio ad limina* del 1635.

[34] «insignas» in ASDPo, *Relatio ad limina (1640)*, minuta manoscritta, c. 4*r*.

[35] «Ioanne Lanfranco». *Ibidem*.

[36] «martiris». Ivi, c. 4*v*.

[37] «martirio». *Ibidem*.

[38] AAV, *Relatio ad limina, vescovo León y Cárdenas (1640)*, cc. 4*r*-4*v*.

[39] Michele Petirro (1651-1709), vescovo di Pozzuoli dal 14 dicembre 1705 al 24 aprile 1709. Cfr. *Hierarchia catholica* 1952-2002, v (1952), pp. 325, 376; Ambrasi, D'Ambrosio 1990, pp. 317-318.

[40] Cfr. ASDPo, *Parrocchia San Procolo (Pozzuoli)*, Chiesa, b. 5 fasc. 8, c. 8*r*.

[41] *Ibidem*.

[42] Le sole notizie presenti in archivio su Carlo Di Costanzo informano che fu vicario capitolare subito dopo il trasferimento di monsignor León a Palermo, così come egli stesso afferma in una lettera del 5 novembre 1651 alla «madre abbadessa del monastero San Celso di Pozzuoli». ASDPo, *Monastero San Celso*, b. 66, fasc. 2, cc. 8*r*-8*v*.

[43] ASDPo, *Parrocchia San Procolo (Pozzuoli)*, Chiesa, b. 5, fasc. 8, c. 8*v*.

[44] *Ibidem*.

[45] Ivi, c. 8*r*.

[46] Gennaro De Vivo (1828-1893), vescovo di Pozzuoli dal 23 dicembre 1876 al 15 febbraio 1893. Cfr. *Hierarchia catholica* 1952-2002, viii (1978), p. 473; Ambrasi, D'Ambrosio 1990, pp. 365-381.

[47] Sulla disposizione dei dipinti nel coro, cfr. Kawai 2014.

[48] ASDPo, I.2.4, *Santa visita vescovo De Vivo, 38 (1876)*, c. 57*r*.

[49] *Ibidem*.

[50] Michele Zezza di Zapponeta (1850-1927), vescovo di Pozzuoli dal 12 giugno 1893 al 3 luglio 1919. Cfr. *Hierarchia catholica* 1952-2002, VIII (1978), pp. 174, 473; AMBRASI, D'AMBROSIO 1990, pp. 382-387.

[51] ASDPO, I.2.4, *Santa visita vescovo Zezza, 45 (1896-1898)*, c. 49*v*.

[52] Giuseppe Petrone (1872-1933), vescovo di Pozzuoli dal 19 settembre 1921 al 23 marzo 1933. Cfr. *Hierarchia catholica* 1952-2002, IX (2002), p. 314; AMBRASI, D'AMBROSIO 1990, pp. 388-397.

[53] ASDPO, I.2.4, *Santa visita vescovo Petrone, 46.1 (1923-1926)*, c. 42*v*.

[54] LONGHI 1916, p. 302; cfr. G. Porzio, in *Artemisia Gentileschi a Napoli* 2022, p. 148.

[55] Michele Nicolaci, in *Artemisia Gentileschi* 2011, p. 222.

[56] Sulla vita e l'opera di Tutini cfr. MARTINI 1928.

[57] Cfr. NATALI 1516, c. 478*v*.

[58] ASDPO, *Antichità sagre della Chiesa di Pozzuoli raccolte da Camillo Tutini*, ms, dopo il 1683, c. 12*r*.

[59] Ivi, c. 12*v*.

[60] Per una storia dell'ASDPO cfr. CUTOLO 2019, pp. 119-121; SPINELLI 1986.

[61] ASDPO, I.2.4, *Santa visita vescovo León y Cárdenas, 9/A (1632)*, cc. 1*r*-6*r*.

[62] AAV, *Relatio ad limina, vescovo León y Cárdenas (1635)*, c. 470*r*-471*v*.

[63] AAV, *Relatio ad limina, vescovo León y Cárdenas (1640)*, cc. 1*r*-2*r*, 4*r*-4*v*.

[64] Cfr. ASDPO, *Parrocchia San Procolo (Pozzuoli)*, Chiesa, b. 5 fasc. 8, cc. 7*r*-8*v*.

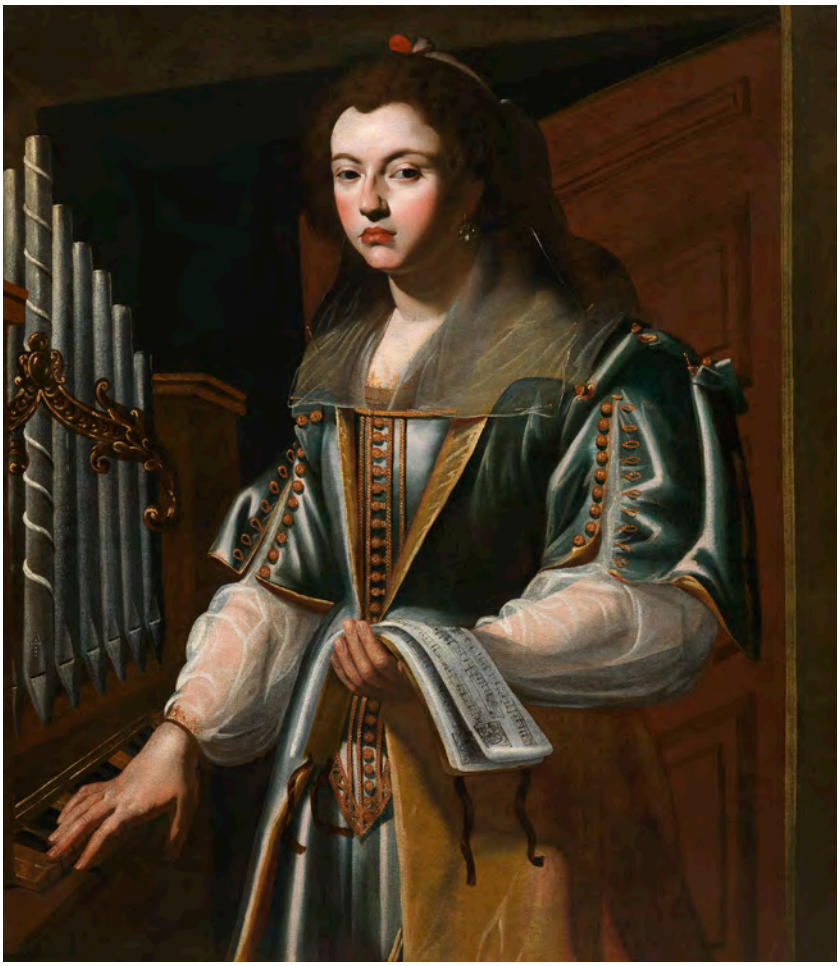
[65] BAV, *Barb. Lat 3242*., ms, c. 44*r*.

[66] Si tratta di Pietro Galesinio, protonotario apostolico autore del *Martirologium S. Romanae Ecclesiae* del 1578.

Tavole

1. Joachim von Sandrart, *Morte di Catone*, 1633. Padova, Musei Civici, Museo d'Arte Medioevale e Moderna, lascito Emo Capodilista.

2. Joachim von Sandrart, *Morte di Catone* (particolare con la firma e la data), 1633. Padova, Musei Civici, Museo d'Arte Medioevale e Moderna, lascito Emo Capodilista.



3. Carlo Sellitto, *Andreana Basile*, 1609-1610 circa. Napoli, collezione privata.

4. Nicolas Perrey, *Andreana Basile*, in *Il Teatro delle glorie della signora Adriana Basile. Alla virtù di lei dalle cetre de gli anfioni di questo secolo fabricato*, a cura di Domizio Bombarda, «In Venetia [1623]. Et ristampato in Napoli, 1628», tavola dopo la p. 14.

5. Fabio della Cornia (o della Corgna), *Leonora Barone*, 1637 circa. Corciano, Castello di Pieve del Vescovo.

6. Artemisia Gentileschi, *Autoritratto con liuto in abbigliamento zingaresco*, 1615 circa. Hartford, Wadsworth Atheneum Museum of Art.

7. Artemisia Gentileschi, *San Procolo e santa Nicea*, circa 1636-1637. Pozzuoli, Basilica Cattedrale San Procolo martire. Foto dopo il restauro del 2022.

8. Artemisia Gentileschi, *San Procolo e santa Nicea* (particolare), circa 1636-1637. Pozzuoli, Basilica Cattedrale San Procolo martire.

9. Artemisia Gentileschi, *San Procolo e santa Nicea* (particolare), circa 1636-1637. Pozzuoli, Basilica Cattedrale San Procolo martire.

10. Artemisia Gentileschi, *San Gennaro e i compagni gettati nell'anfiteatro ammansiscono le belve*, circa 1636-1637. Pozzuoli, Basilica Cattedrale San Procolo martire.

11. Artemisia Gentileschi, *San Gennaro e i compagni gettati nell'anfiteatro ammansiscono le belve* (particolare), circa 1636-1637. Pozzuoli, Basilica Cattedrale San Procolo martire.

12. Artemisia Gentileschi, *San Gennaro e i compagni gettati nell'anfiteatro ammansiscono le belve* (particolare), circa 1636-1637. Pozzuoli, Basilica Cattedrale San Procolo martire.

13. Artemisia Gentileschi, *Annunciazione*, 1630. Napoli, Museo e Real Bosco di Capodimonte.

14. Artemisia Gentileschi, *Annunciazione* (particolare), 1630. Napoli, Museo e Real Bosco di Capodimonte.

Artemisia Gentileschi negli inventari notarili napoletani del XVII e del XVIII secolo

Giuseppina Medugno

Introduzione

Il progetto di ricerca intorno alla mostra *Artemisia Gentileschi a Napoli*, a cura di Antonio Ernesto Denunzio e Giuseppe Porzio[1], è stata l'occasione per un ulteriore scavo documentario negli archivi napoletani; il presente lavoro ha focalizzato l'attenzione in particolare sugli inventari conservati nei protocolli notarili dell'Archivio di Stato di Napoli, una tipologia di scrittura, che per esigenza di tutela dei patrimoni familiari, è sostanzialmente costituita da elenchi di beni.

Il lungo soggiorno di Artemisia Gentileschi a Napoli ha certamente favorito la presenza di numerose opere della pittrice nelle dimore cittadine, appartenenti a famiglie napoletane o in qualche modo legate alla capitale. Quindi, partendo dagli inventari sei e settecenteschi già pubblicati dove figurano dipinti originali di Artemisia (o presunti tali), il saggio si concentra sulla dimensione biografica dei proprietari, ricostruendone il ruolo sociale.

Quanto più la data dell'inventario notarile si allontanava dagli anni della presenza di Artemisia a Napoli, tanto più si è sentita l'esigenza di scavare nella storia dei possessori attraverso fonti genealogiche, capitoli matrimoniali, testamenti, atti giudiziari eccetera, per

cercare qualche traccia sull'origine della raccolta di dipinti. Tuttavia, salvo eccezioni, questa tipologia documentaria prodotta per fini pratici e contingenti, non rivela quando, in che modo e per quale motivo determinate opere siano entrate in una specificata quadreria.

Ogni raccolta di dipinti, infatti, ha una storia dinamica fatta di acquisizioni ma anche di alienazioni, nonostante alcuni tentativi di vincolare il nucleo principale con l'istituto del fedecommesso. Quindi, se da una parte si è sentita la necessità di scavare nel passato, dall'altra la ricerca si è spinta anche agli anni successivi, nel tentativo di individuare le tracce documentarie relative alla dispersione dei dipinti e alla loro eventuale acquisizione da parte di altre famiglie. Questo lavoro, che si basa quasi esclusivamente sulla documentazione conservata nell'Archivio di Stato di Napoli, dovrà per completezza essere integrato dal lettore con la ricerca svolta parallelamente da Luigi Abetti nell'Archivio storico della Fondazione Banco di Napoli[2]. È da notare, però, che, salvo alcune eccezioni, le notizie inventariali non trovano riscontro nel catalogo superstite della pittrice; sarà, quindi, compito degli storici dell'arte verificare l'antica attribuzione documentaria.

Dunque, come già accennato, l'indagine ha preso avvio dagli inventari editi – compresi quelli presenti esclusivamente nel database del progetto *Getty Provenance Index* (d'ora in poi GPI)[3] –, la maggior parte dei quali redatti *post mortem* per esigenze ereditarie. Pertanto, la principale fonte di notizie sulla consistenza delle quadrerie napoletane nel periodo qui preso in considerazione si conferma essere il fondo *Archivi dei notai*, che custodisce la storia sociale delle comunità locali attraverso una grande varietà di negozi giuridici. Tra questi, quelli più utili per gli studi di storia del collezionismo sono i contratti tra vivi stipulati allo scopo di procedere a divisioni patrimoniali e i testamenti[4].

In particolare, i testamenti possono contenere precise disposizioni sulla destinazione futura dell'intero patrimonio o di parte di esso, che – attraverso l'istituzione di maggiorascati e fedecommessi e nonostante usufrutti concessi alle vedove, eventuali legati per cadetti, figlie femmine o altri familiari e affini oppure ordini di vendere per risarcire i creditori – può seguire per un periodo più o meno lungo la linea primogeniturale della discendenza, anche con la pretesa che ciò avvenga «in infinitum»; o, in caso di estinzione, l'alternativa designata dal «de cuius hereditate agitur». Tra

i beni a cui si applicava più spesso il vincolo fedecommissario rientrava il palazzo dove viveva la famiglia, compreso il suo contenuto (o parte di esso). Ciò denota «la valenza non puramente economica, ma soprattutto culturale dell'istituto», teso a tramandare «il passato degli avi e il prestigio della famiglia»[5]. A tale scopo contribuiva anche la quadreria.

Le disposizioni testamentari e l'indebitamento in vita del testatore, però, potevano essere motivo di conflitti, che venivano trattati dai tribunali della Gran Corte della Vicaria, della Regia Camera della Sommaria e del Sacro Regio Consiglio; per tale motivo, negli archivi di queste antiche istituzioni, si possono trovare anche inventari di quadri. Nei casi esaminati, si è riscontrato anche il fenomeno della refuta del fedecommesso, sempre più frequente a partire dal XVIII secolo.

Talvolta, alle notizie rinvenute nei fondi *Archivi dei notai* e *Processi antichi* è stato possibile aggiungere quelle conservate negli archivi privati di famiglia, limitatamente a quelli depositati nell'Archivio di Stato di Napoli[6].

Questo lavoro – che integra le appendici pubblicate nel catalogo della mostra allestita presso le Gallerie d'Italia di Napoli – ha come riferimento storiografico la raccolta di inventari edita da Gérard Labrot con la collaborazione di Antonio Delfino nel 1992[7], adeguata alla necessità di seguire la presenza di opere di una sola artista in un certo numero di quadrerie nel corso del tempo.

Il lavoro è suddiviso in schede (in totale 31); ogni scheda comprende il profilo biografico della persona o della famiglia che possedeva almeno un'opera di Artemisia Gentileschi, seguito dalla trascrizione della citazione inventariale. L'ordine in cui sono presentate rispetta la cronologia degli inventari (all'interno della stessa scheda, al primo inventario possono seguirne altri riferibili alla stessa famiglia).

Nel contesto europeo, il periodo storico in cui si svolse la vicenda umana e artistica di Artemisia è quello della Guerra dei trent'anni, che comportò significativi cambiamenti degli assetti politici ed economici, e a cui il viceregno di Napoli contribuì attraverso l'invio di uomini e capitali. A livello locale, invece, la tensione sociale sfociò nelle rivolte del 1647-1648, in cui si trovarono direttamente coinvolti i personaggi dei primi profili biografici esaminati[8]. A inci-

dere sulla vita quotidiana e sull'economia della capitale, nel 1656 sopraggiunse anche la terribile epidemia di peste, che ne decimò la popolazione. Per gli estremi cronologici (date di nascita e di morte, ma anche di matrimonio) delle persone citate sono state utilizzate le tavole genealogiche manoscritte di Livio Serra di Gerace[9], integrate di volta in volta con fonti antiche o recenti studi monografici.

La composizione sociale può essere sintetizzata, con le dovute cautele, in tre categorie: aristocrazia, ceto togato, mercanti stranieri. Le loro ricchezze provenivano da una o più delle seguenti fonti di reddito: feudi, titoli del debito pubblico, salario dell'ufficio, pratica professionale, operazioni finanziarie[10].

Alcuni dei protagonisti di questo studio vivevano nei loro feudi, lontani anche alcune centinaia di chilometri dalla capitale, altri, invece, risiedevano nel centro antico o appena fuori le mura. Pur con le dovute differenze dovute alle capacità economiche, un elemento comune sembra essere l'esigenza di decorare la propria dimora con una quantità di quadri e una qualità adeguate al proprio *status* sociale. Al palazzo, infatti, veniva attribuito un valore anche rappresentativo[11].

Purtroppo, a fronte di elenchi che potevano contenere anche diverse centinaia di opere, non sempre si registra l'esigenza degli interessati di affidarne la compilazione a esperti e di riportare con precisione la descrizione delle opere e il nome dell'autore. Questa legittima mancanza si ripercuote inevitabilmente sulle nostre conoscenze.

Inoltre, non tutti i possessori di quadri hanno sentito la necessità di catalogare le opere possedute. Gli inventari conservati negli archivi, infatti, sono commissionati per esigenze contingenti: l'esempio degli inventari *post mortem* è eloquente. Non sempre alla morte di un individuo seguiva l'elenco dei suoi beni. Esso, infatti, veniva redatto per conoscere la reale consistenza del patrimonio quando l'erede, «dubitando che l'eredità fosse più dannosa che lucrosa», faceva ricorso al «beneficio della legge ed inventario»[12]. Negli altri casi, evidentemente non era necessario. Per questo motivo, il tentativo di seguire la consistenza di una collezione negli anni, attraverso le disposizioni testamentarie degli avi e degli eredi, restituisce inevitabilmente risultati discontinui.

Nonostante la cospicua quantità di opere presenti nelle dimore prese in esame, solo in pochissimi casi ci troviamo di fronte a

intenditori o collezionisti nel senso più alto del termine. I più delle volte (e a maggior ragione nel caso degli eredi), i quadri concorrevano, insieme ad altri beni, alla definizione della consistenza economica del patrimonio e, al momento opportuno o quando le circostanze lo esigevano, venivano utilizzati per saldare i debiti, con la conseguente creazione di un'offerta di opere rimesse in circolo dopo diversi anni e acquistabili anche in blocco.

Il presente contributo, infine, è il risultato di un progetto ambizioso e proprio per tale motivo non vuole e non può essere considerato definitivo, anzi – mi auguro – possa rappresentare un punto di partenza per nuove ricerche.

Un sentito ringraziamento a Ester Giuseppa Rosa Rossino, dirigente della Soprintendenza Archivistica della Sicilia - Archivio di Stato di Palermo, a Raffaele Traettino, direttore dell'Archivio di Stato di Salerno, a Mario Quarantiello, responsabile dell'Archivio storico e biblioteca del Pio Monte della Misericordia, e ad Antonio Fanizzi, archivista del Castello Marchione di Conversano, per aver contribuito con i documenti custoditi nelle rispettive istituzioni ad arricchire questa appendice documentaria.

Un personale ringraziamento a Candida Carrino, direttrice dell'Archivio di Stato di Napoli, per aver approvato la mia collaborazione alle ricerche documentarie per la mostra su *Artemisia Gentileschi a Napoli*. La mia gratitudine, per la costante disponibilità, va agli archivisti Francesca Chiara Calcagno, Martina Magliacano, Sonia Mustaro, Barbara Orciuoli, Giuliana Ricciardi, Ferdinando Salemme e Lorenzo Terzi. Tale lavoro, però, è stato possibile anche grazie alla fattiva collaborazione di tutte le figure professionali coinvolte nei diversi settori dell'importante archivio napoletano; per questo motivo ringrazio Simona Caiazzo, Angelica Lugli, Rossella Napoli, Luca Pascucci, Alessia Pelliccia, Carmen Vitalone.

Ringrazio, infine, Luigi Abetti, Domenico Antonio D'Alessandro, Antonio Ernesto Denunzio, Giuseppe Porzio e Renato Ruotolo per aver incoraggiato questo lavoro e per i costanti confronti e le segnalazioni bibliografiche e archivistiche.

Schede

1. 1646, Cesare di Gennaro principe di San Martino

Discendente dell'illustre famiglia di Gennaro del seggio di Porto (secondo De Lellis: «una delle più nobili e antiche del nostro regno, che *Iannuaria* in latino idioma s'appella»), Cesare nacque dal secondo matrimonio di Alfonso (che aveva già quattro figli, di cui due maschi) con Caterina Ordones Ortiz. Come il padre, rivestì per alcuni anni cariche pubbliche[13].

La sua raccolta di dipinti, di cui si conosce la consistenza grazie ad alcuni inventari redatti dopo la sua morte, contava centinaia di opere (originali e copie) di artisti coevi o scomparsi da pochi decenni, sia napoletani che forestieri[14].

Il giorno 11 settembre 1646 venne aperto il testamento di Cesare di Gennaro, il quale aveva vissuto in un'abitazione sita «in primo vico post clausa ecclesia Domus professa Societatis Iesu». Questi, morto senza figli legittimi nati dal matrimonio con Lucrezia de Leyna, designò erede la nipote Antonia di Gennaro duchessa di Cantalupo (e in successione, dopo la di lei morte, Elena de Morra, figlia della sorella Eleonora e di Francesco de Morra), alla quale sarebbero andati i beni da lui ereditati per via paterna. Nel documento, inoltre, il principe di San Martino rende noto di aver precedentemente contestato l'obbligo di «erigere uno monte per povere orfane» imposto dalla madre in caso di assenza di eredi, specificando invece che «in caso che io morisse senza figli legittimi e naturali ut supra instituisco ordino, et fo mio herede universale et particolare il Monte della Misericordia di questa città di Napoli eretto nella piazza di seggio Capuano tanto in tutta la detta mia heredità, e facoltà materna, quanto anco in tutti li beni acquistati da me […] beni stabili, mobili, oro, argenti, quadri, tapezzerie». Quest'ultima dichiarazione amplia la sfera di acquisizione delle opere devolute all'istituzione, le quali provenivano sia dall'eredità di Caterina sia dagli acquisti di Cesare stesso[15]. Sfortunatamente, della madre non è stato rinvenuto alcun inventario a seguito delle disposizioni testamentarie del 1628[16]. E, sebbene sia assolutamente plausibile che il figlio possa aver accettato l'eredità materna senza richiedere il beneficio dell'inventario, anche in assenza di un elenco, la notizia dell'anno di morte di Caterina depone per un'acquisizione successiva del dipinto di Artemisia Gentileschi.

Proseguendo nella lettura del testamento, Cesare ordinò che «subito seguita la mia morte li signori Governatori del detto Monte mio herede facino inventario di quanto ci è in casa in ogni cosa», aggiungendo che «per maggior facilità di detto monte per poter

pagare tutti li pesi riducesse il tutto che io lascio di mobili, oro, argento, quadri, et altro in una casa particulare, o nell'istessa dove io morirò, et inventariato il tutto, e fattone liste secondo le qualità delle robbe se ne possi dar' nota a diverse persone acciò con maggior comodità si possino andar' vendendo e sodisfacendo li pesi». E, qualche rigo più avanti, suggerì ai governatori «che si facino per l'apprezi di dette robbe dalle persone della professione d'ogni una di essa, avertendo che secondo il mio giudizio, et anche de altri, ci sono alcune migliara de docati de quadri particolarmente, così moderni come antichi, li quali si potiano al mio poco giudizio andar vendendo con un poco più di tempo per non buttarli […] potendosi da detti signori governatori vender prima gl'argenti, benche ce ne siano molti di bella e molta fattura, ma come cose più vendibili, et anche le gioie et cose di oro carrozze cavalli, et altri mobili, et da questi andar' cavando molti delli sudetti pesi. Et perche desidero estremamente che detto Monte mio herede resti senza debiti della mia heredità». Tuttavia, in questo e in altri protocolli dell'archivio del notaio Andrea Sapio da me consultati non è presente l'inventario dei beni, che invece si conserva nell'Archivio del Pio Monte della Misericordia. Lo scrivano dell'ente caritatevole, infatti, redasse un elenco topografico di tutti i beni registrando in un ambiente denominato «galleria» (dove si trovava il numero più elevato di quadri), accanto a opere di Vaccaro, Stanzione, Cavallino («Bendardo»), Micco Spadaro ed altri meno noti, anche «una Gioditta de palmi 5 e 6 con cornice indorata de mano d'Artemitia Gentileschi». Nelle altre camere vengono nominati quadri di Carlo Sellitto, Giovanni Lanfranco, Fabrizio Santafede, Jusepe de Ribera, Beltrano («Agustino»), accanto a lavori di autori meno noti e di artisti stranieri e copie da maestri celebri. Tuttavia, nel complesso non vengono indicati gli autori della maggior parte delle opere presenti[17].

Ad esecuzione delle disposizioni del *de cuius*, nelle settimane successive vennero chiamati alcuni professionisti per apprezzare la mobilia: in due distinti elenchi, il quadro di Artemisia venne valutato tra i 40 e i 50 ducati[18]. Gli apprezzi dei quadri non sono firmati, ma i nomi dei professionisti emergono da una «relazione» eseguita dal razionale dell'Istituto caritatevole e da due polizze di pagamento. Per la prima valutazione vennero pagati i pittori Filippo Vitale e Andrea Abate (quest'ultimo omonimo e forse avo del più celebre «pittore di fiori»), per la seconda Aniello De Mauro, anch'egli pittore[19]. Nelle battute di vendita che seguirono, ad aggiudicarsi la *Giuditta* fu il principe di Leporano (su di lui, *infra*, scheda 2). Complessi-

vamente, la vendita dei beni di Cesare di Gennaro fruttò quasi 9000 ducati[20].

Doc. 1.1: s.d. [ma 1646], Cesare di Gennaro, inventario *post mortem* redatto in esecuzione delle disposizioni testamentarie.
ARCHIVIO STORICO DEL PIO MONTE DELLA MISERICORDIA (d'ora in poi ASPMM), *cat. B Patrimonio*, rubr. B, *Eredità*, XIV, busta 27, fascicolo 3, s.d. [ma 1646], cc. 70*r*-85*r*[21].
[in alto a sinistra: copia; c. 70*r*] Inventario delle robbe dell'heredità del quondam sinor don Cesare de Gennaro prencipe de San Martino fatto per me Aniello Coccia scrivano del Sacro Monte della Misericordia herede di detto signor principe
[c. 73*r*, nella galleria:] una Gioditta de palmi 5 e 6 con cornice indorata de mano d'Artemitia Gentileschi.

Doc. 1.2: s.d. [ma 1646], Cesare di Gennaro, inventario *post mortem* con primo apprezzo dei mobili[22].
ASPMM, *cat. B Patrimonio*, rubr. B, *Eredità*, XIV, busta 27, fascicolo 20, s.d. [ma 1646].
Quadri della bona anima dello signor principe de Santo Martino
[cc. n.nn., ma c.1*r*] Apprezzo de' mobili dell'eredità del principe di San Martino
[cc. n.nn., ma c.2*v*; nella galleria:] Una Gioditta de palmi 5 e 6 con cornice indorata de mano d'Artemitia Gentileschi. [Ducati] 40

Doc. 1.3: s.d. [ma 1646], Cesare di Gennaro, inventario *post mortem* con secondo apprezzo dei mobili.
ASPMM, *cat. B Patrimonio*, rubr. B, *Eredità*, XIV, busta 27, fascicolo 20, s.d. [ma 1646][23].
Liste delle robbe dello quondam signor principe de Santo Martino
[cc. n.nn., ma c.16*v*; nella galleria:] Una Gioditta de 5 et 6 mano d'Artemitia Gentilesca. [Ducati] 40 - 50.

2. 1646, Francesco Muscettola principe di Leporano

Famiglia patrizia di origine ravellese, i Muscettola avevano interessi commerciali e finanziari nelle province pugliesi, dove assunsero importanti cariche amministrative al servizio prima del governo aragonese e poi di quello asburgico. L'ingresso della famiglia nella nobiltà titolata del seggio di Montagna si compì nel XVII secolo, negli anni immediatamente precedenti alla rivolta di Masaniello, grazie all'abile gestione familiare di Sergio Muscettola, che, attra-

verso vincoli matrimoniali, legò il nome della sua stirpe a quello delle più nobili casate napoletane: il primogenito Francesco sposò Porzia di Tocco di Montemiletto (1629), Diana si unì a Ugo Pagano duca di Terranova (1612) e Cornelia a Diomede Carafa dei principi di Belvedere (1639). Alla politica matrimoniale, Sergio affiancò quella patrimoniale, vendendo alcune terre per acquistarne altre più redditizie, come il feudo di Leporano (in provincia di terra d'Otranto) che costituì il nucleo fondamentale delle loro fortune economiche[24]. Nel suo testamento (1646), istituì un maggiorascato, disponendo che, a partire da Francesco (a cui diversi anni prima aveva ceduto il titolo di principe di Leporano), i suoi beni fossero trasmessi di generazione in generazione ai primogeniti maschi (in subordine al secondogenito); imponendo, inoltre, che, qualora si fosse estinta quella linea maschile, la successione spettasse a Francesco Carafa, figlio dei citati Diomede e Cornelia[25]. Alla seconda opzione non si giunse, in quanto dopo la morte di Antonio, nato dal primo matrimonio con Porzia, nel 1650 Francesco sposò Lucrezia Caracciolo (già vedova del duca di Serre) con la quale ebbe quattro figli, tra cui l'erede Nicolò Sergio[26].

I Muscettola vissero nel palazzo di famiglia alla Conigliera, che, seppur nell'esiguità delle tracce documentarie, dobbiamo immaginare riccamente decorato con affreschi e quadri. Infatti, da una perizia del 1694 sappiamo che «l'habitazione principale di detto palazzo [consisteva] in una sala lunga con tempiatura di tela pittata a' chiaro scuro bellissima, istoriata di buone figure, et quattro camere contigue una appresso l'altra con simili tempiature pittate a' chiaro scuro»[27]; mentre dell'originario casino quattrocentesco era rimasta solo la facciata di «travertini pipernini, colle finestre adornate di bianchi marmi»[28]. L'aspetto esterno e quello interno della fabbrica, infatti, erano mutati a causa dei lavori seicenteschi commissionati dai principi di Leporano per adattarla alle loro esigenze[29]. Anche se non sono noti elenchi di quadri, da alcune polizze bancarie sappiamo che Sergio e Francesco comprarono entrambi opere d'arte, sia commissionandole direttamente agli autori sia acquistandole dai rivenditori. In particolare, Francesco arricchì la quadreria con opere di artisti coevi come Scipione Compagno, Massimo Stanzione, Giovanni Ricca, Andrea Vaccaro[30]; tuttavia, l'esiguità della documentazione non consente di fare considerazioni sul gusto.

Ulteriori documenti sono emersi durante le ricerche per la mostra. Infatti, presso il Pio Monte della Misericordia, nel «Libro d'introito» relativo alla vendita dei beni mobili dell'eredità del principe di San Martino, alla data 13 novembre 1646 venne regi-

strato l'acquisto della *Giuditta* di Artemisia Gentileschi insieme ad altri due quadri: il *Noli me tangere* di Giovanni Lanfranco e la *Madonna del Rosario* (quest'ultima senza attribuzione). Tale notizia trova inoltre conferma nella documentazione conservata nell'Archivio storico della Fondazione Banco di Napoli[31].
Francesco morì nel 1675[32]. Purtroppo, le ricerche effettuate nell'archivio privato della famiglia e in quello notarile non hanno restituito un elenco di beni mobili al momento del decesso, che avrebbe consentito di valutare la consistenza della quadreria e di verificare se la *Giuditta* di Artemisia fosse rimasta in suo possesso; tuttavia, è emersa una lista di dipinti compresi nell'appartamento dato in affitto al duca di Bagnara, dove nella «galleria», precisamente «al muro a man destra nell'entrare», è registrato un quadro «di circa palmi cinque, e mezzo, e quattro, e mezzo, Erodiade: dico Giuditta con la testa d'Oloferne in mano d'altra donna», di cui però non è indicato l'autore[33].

Doc. 2.1: 1646, Francesco Muscettola, annotazione circa l'acquisto di quadri dall'eredità di Cesare di Gennaro[34].
ASPMM, cat. B *Patrimonio*, rubr. B, *Eredità*, XIV, busta 27, fascicolo 22, 13 novembre 1646.
[sulla copertina in pergamena:] Libro d'introito delli denari che perveneno dalla vendita delli mobili dell'eredità del quondam signor principe di San Martino
[c. 5*r*, a 13 novembre 1646:] Dal signor principe di Leporano ducati cento trenta per tre quadri cioè lo Rosario, [cancellato: Decollazione di san Giovanni Battista; sovrascritto:] Giuditta [di Artemisia Gentileschi] e Noli me tangere cioè ducati 30 contanti e ducati 100 per Banco della Pietà. [Ducati] 130.

3. 1647, Camillo Colonna

Figlio di Marzio Colonna dei duchi di Zagarolo, che nel 1606 ospitò nei suoi feudi il fuggiasco Michelangelo Merisi da Caravaggio, Camillo visse tra lo Stato pontificio e il Viceregno spagnolo, partecipando alle attività dell'Accademia degli Umoristi di Roma e a quelle degli Oziosi di Napoli. Inoltre, fu in contatto anche con quelle degli Investiganti e dei Lincei[35]. Trasferitosi stabilmente a Napoli, tra il 1643 e il 1645 istituì, con il beneplacito del viceré, una «Giunta seu Academia» denominata «Giunta di virtuosi amici della famiglia sua Colonna». Tali virtuosi, scelti rigorosamente da Camillo, si sarebbero riuniti per discorrere di «diverse scientie, di belle lettere et altro»[36]. Il luogo scel-

to per gli incontri fu l'appartamento che i Colonna presero in affitto nella «casa grande» della famiglia Francucci (all'epoca dei fatti ne era proprietario Giovanni Battista, fratello di Santi, il mercante di origini romane citato per la sua collezione di dipinti nel *Forastiero* di Giulio Cesare Capaccio) a San Carlo alle Mortelle, da cui anche il nome di Accademia Colonnese o delle Mortelle[37]. Filosofo e letterato, attento alle novità scientifiche del suo tempo e osservatore dei fenomeni naturali, nella sua casa passarono nomi illustri della cultura laica e religiosa napoletana, dando «il primo impulso a un totale rinnovamento della nostra attività intellettuale, con notevolissime ripercussioni anche nel campo etico-politico»[38].

È verosimile che i suoi interessi e le sue convinzioni filosofiche si riflettessero anche nell'arredamento della dimora nonché – come si è già detto – sede dell'Accademia. Tale affermazione, però, al momento, resta un'ipotesi, che solo in minima parte trova conferma nell'inventario dei suoi beni, sul quale si tornerà a breve.

Ad aiutarci a tracciare un profilo di Camillo è Francesco D'Andrea (su di lui, *infra*, scheda 23), che, nel manoscritto intitolato *Avvertimenti ai nipoti*, lo descrisse come uomo «dotato d'un intendimento così sublime che pareva trascendesse la condizione degli altri uomini»[39]. D'Andrea, sotto la guida di Camillo Colonna, iniziò a frequentare quell'«accademia letteraria che era fatta in ogni settimana in sua casa, nella quale esponeva all'esame di vari letterati, e particolarmente religiosi di tutti gli ordini alcune sue speculazioni circa una nuova filosofia che intendeva formare, non gran fatto molto dissimile da quella che oggi chiamiamo atomista»[40].

Nel testamento, chiuso il 24 luglio 1647, Camillo Colonna nominò erede la Giunta, che fu obbligata a «tenere una casa particolare in questa città di Napoli». A favore di essa, dispose di fare un «inventario de tutti li mobili de sua casa, e quelli se diano alla giunta sua herede». Il compito di descrivere i beni mobili venne affidato a Prospero Cioni, economo della Giunta, per cui non deve stupire la scarsa attenzione o perizia nel descrivere i soggetti e nell'individuare gli autori[41].

Tra il 27 e il 28 luglio, seguirono tre codicilli, l'ultimo dei quali contiene l'elenco topografico di mobili, quadri, argenti e tessuti[42]. Rispetto ad altre, la dimora appare modesta per numero di ambienti e per beni inventariati. Le due stanze maggiori erano la «camera del signore» (forse uno studio), la «sala grande dove si fa l'Accademia» e la camera dove dormiva. Proprio nella prima stanza, dove Camillo trascorreva verosimilmente le ore di lavoro e di *otium*, circondato dagli oggetti a cui teneva maggiormente, sono descritti quattro qua-

dri di Artemisia Gentileschi: «tre quadri in ottangolo di mano d'Artemitia con le sue cornice lisce» e, al punto successivo, «un quadro grande della Speranza mano d'Artemitia senza cornice»[43]. Nella medesima camera sono elencati altri ventotto quadri con «Paesi», «Amoretti», «Angeletti» e «di devotione», quasi tutti anonimi o di autori definiti genericamente fiamminghi. L'altro artista citato, oltre Artemisia, è – forse non a caso – Giovanni Antonio Galli detto Lo Spadarino («un quadro di tre angeletti di Spadarino»), che, nei suoi inizi, operò a Roma sotto la direzione di Agostino Tassi. Nella sala dove si riuniva l'Accademia, accanto alle insegne dei Colonna e della Giunta, figuravano temi sia sacri che profani, i quali potrebbero rispondere a un progetto iconografico ben definito. Segnalo, ad esempio, un «Socrate e Alcibiade di Spadarino» che era senz'altro in linea con il pensiero del padrone di casa[44].
Camillo morì poche ore dopo aver integrato le sue ultime volontà. Quindi già il 29 luglio si procedé all'apertura del testamento e dei relativi codicilli[45].

Doc. 3.1: 1647, Camillo Colonna, elenco allegato al codicillo del 28 luglio (l'allegato è datato 27 luglio):
ARCHIVIO DI STATO DI NAPOLI (d'ora in poi ASNA), *Archivi dei notai del XVII secolo*, Domenico De Forte, scheda 221, protocollo 22, 28 luglio 1647, «Codicillus pro eodem illustrissimo domino Camillo Colonna», cc. 240*v*-242*r*[46].
Inventario delle robbe dell'illustrissimo et eccellentissimo signor don Camillo Colonna, che oggi si ritrovano, 27 luglio 1647
[cc. n.nn. dopo c. 240*v*, nella camera del signore:]
3, Tre quadri in ottangolo di mano d'Artemitia con le sue cornice lisce
1, Un quadro grande della Speranza mano d'Artemitia senza cornice.

4. 1648-1710, Giuseppe Carafa dei duchi di Maddaloni ed eredi

I Carafa si caratterizzano per una struttura familiare con una pluralità di rami, che diedero vita a diversi casati feudali. Nel 1558, il ramo di Maddaloni, per la fedeltà alla corona di Spagna e per l'impegno militare, fu ricompensato con l'acquisizione del titolo ducale[47].
Nel 1610, perseguendo una politica matrimoniale filospagnola, Marzio Carafa sposò Maria di Capua Pacheco y Zuñica, figlia del principe di Conca[48]. Dalla loro unione nacquero Diomede e Giuseppe. Al primogenito Diomede andò il ducato di Maddaloni, mentre Giuseppe sposò, con dispensa papale, sua cugina Eleono-

ra, principessa di Colobraro (figlia di Fabio, fratello di Marzio), ramo a cui faceva capo anche la baronia di Formicola. Fin da giovanissimi, Diomede e Giuseppe vissero nel palazzo acquistato nel 1585 dal loro bisavolo al borgo dei Vergini (fuori porta San Gennaro, «nella imbrecciata di Santa Maria della Stella»), decorato dal pittore fiorentino Giovanni Balducci[49]. La proprietà dell'edificio toccò al primogenito, mentre, alla morte di Marzio (1627), Giuseppe ottenne la terza parte dei mobili, argenti e gioie dell'eredità paterna[50]. Anche dopo i rispettivi matrimoni, le due famiglie continuarono a vivere nella stessa residenza; fino a quando la morte violenta di Giuseppe e il saccheggio del palazzo indussero Diomede a cederlo, acquisendo quello allo Spirito Santo, tutt'oggi noto come Palazzo Maddaloni[51].

Nelle cronache cittadine, Diomede viene definito «tiranno, amico dei banditi, sanguinario, protettore de sicari». Questi, grazie al suo patrimonio fornì di capitali la corte e contribuì alle operazioni militari anche con l'invio di uomini dai suoi feudi, in anni di continui scontri e tensioni politiche in Europa; tuttavia, non fu esente da sospetti antispagnoli, che lo costrinsero a brevi periodi di reclusione. Alle imprese militari del fratello, si unì Giuseppe, che perse la vita nel 1647, durante i moti masanelliani. Infatti, trovandosi detenuti nelle carceri di castel Sant'Elmo, vennero richiamati dal viceré d'Arcos per reprimere la rivolta popolare capitanata da Tommaso Aniello. L'atteggiamento ambiguo e probabilmente precedenti risentimenti personali, indussero Masaniello ad attuare una violentissima persecuzione contro i fratelli Carafa, la quale portò all'uccisione di Giuseppe e, sfuggito Diomede, al saccheggio della loro residenza (12 luglio 1647)[52]. In quell'occasione, quadri, arazzi, argenti, stoffe e altri oggetti preziosi vennero portati a piazza Mercato e poi nell'omonimo castello[53].

Ancor più della rappresentazione pittorica di Micco Spadaro, sono le cronache locali a restituire il macabro rituale punitivo ai danni del corpo senza vita di Giuseppe: la testa, sulla quale venne posta «una corona d'oro falso in segno di capo della congiura, con polizza di traditor della patria», venne esposta nella piazza del Mercato, mentre il busto venne trascinato per «molte contrade», fino a essere lasciato nudo in rua Catalana, dove fu ulteriormente oltraggiato. Nei giorni seguenti, la sua testa venne esibita in una gabbia di ferro sopra le mura della città nei pressi di porta San Gennaro[54].

Sedata la rivolta, nel 1648 la vedova Eleonora, in qualità di madre e tutrice del figlio Domenico e in esecuzione di un decreto della Gran Corte della Vicaria, fece redigere l'inventario dei mobili e

degli oggetti recuperati dopo i saccheggi. Questo elenco comprende una «Giuditta» di Artemisia Gentileschi, oltre a dipinti di Massimo Stanzione, Jusepe de Ribera, Pacecco Di Rosa, Viviano Codazzi, Diana Di Rosa, Luca Forte, Giacomo Recco, Agostino Beltrano, Ambrosiello, Scipione Compagno, Cesare e Francesco Fracanzano, Bartolomeo Passante. Una raccolta, quindi, costituita da opere di artisti coevi e di formazione naturalistica, che operavano a Napoli. Presenti anche opere di autori stranieri e molti anonimi. Ai soggetti religiosi si alternavano paesaggi, prospettive e nature morte[55].

Successivamente, sopraggiunta la morte di Eleonora, anche Diomede, a sua volta divenuto tutore di Domenico, si preoccupò di inventariare i beni ereditati dal fanciullo. Dalla ricognizione fatta eseguire nel 1649, il quadro di Artemisia si trovava nella residenza di campagna nella baronia di Formicola, dove erano stati trasportati anche altri quadri descritti nel precedente elenco, oltre a qualche aggiunta significativa come Sellitto e Bassano[56].

Trasferitosi nella residenza allo Spirito Santo, Domenico continuò a vivere con lo zio Diomede, che ne esercitò la tutela fino alla sua morte (1660), custodendo ancora la citata terza parte di eredità di Marzio, ora spettante al nipote[57]; in seguito condivise il palazzo con il cugino Domenico Marzio.

Nel 1676, Domenico sposò Eleonora de Cárdenas, dalla quale non ebbe figli. Successivamente, prese in moglie Caterina Carafa, dalla quale nacque l'erede Francesco. Quest'ultimo, alla morte del padre (1710), dimorava a Roma; pertanto, furono la madre Caterina e lo zio Carlo Paceco Carafa ad accettare l'eredità con beneficio d'inventario. Nel nuovo elenco dei mobili ritrovati nella residenza di Formicola appariva ancora una *Giuditta*, senza però l'indicazione dell'autore e di dimensioni leggermente ridotte (palmi 5 × 5)[58].

Doc. 4.1: 1648, Giuseppe Carafa, inventario *post mortem* dei beni superstiti e ritrovati dopo i ripetuti saccheggi del palazzo ai Vergini.

ASNA, *Archivi dei notai del XVII secolo*, Giovan Carlo Piscopo, scheda 1032, protocollo 21, 23 giugno 1648, «Adhitio hereditatis pro quondam domino Ioseph Carrafa», cc. 234*r*-246*v*[59].

Inventario delle robbe remaste, et ritrovate dell'heredità del quondam don Gioseppe Carrafa, che si fa per me donna Elionora Carrafa vidua del detto quondam don Gioseppe, et madre, e tutrice di don Dominico Carrafa, figlio, et herede di detto quondam

don Gioseppe in esequtione del decreto della Vicaria, quali robbe mobili sono state recuperate per essa donna Elionora da diverse persone del fidelissimo Popolo, [cancellato: sono, videlicet] per mano de Luca Tripani, et del dottor Innocentio d'Agostino.
[c. 243*r*] Una Giuditta della medesima misura [sei palmi e cinque] di mano di Artemitia Gentilesca con cornice indorata, et intagliata.

Doc. 4.2: 1649, Eleonora Carafa, inventari dei beni conservati nella residenza urbana al Pistaso e in quella della baronia di Formicola.
ASNA, *Archivi dei notai del XVII secolo*, Giovan Carlo Piscopo, scheda 1032, prot. 21, 8 novembre 1649, «Adhitio hereditatis pro domina Elionora Carrafa», cc. 281*r*-301*v*[60].
Copia. Die primo mensis Octobris 1649
Inventarium confectum […] ad instantiam ecellentissimi ducis Magdaloni tutoris domini Dominici Carrafa filii et heredis quondam domini Iosephi Carrafa, et dominae Elionora [*sic*] Carrafa bonorum repertorum in domibus quondam domini Francisci Carrafa et dominae Maria [*sic*] Villana eius mulieris sitis in terra Furmicole
[c. 295*r*] Uno quatro di Giuditta di mano d'Artemitia [cornice] indorata.

Doc. 4.3: 1710, Domenico Carafa, inventario *post mortem*.
ASNA, *Archivio privato Carafa di Maddaloni, Carafa di Colobraro*, busta II, G, fascicolo 17, 47*r*, 10 dicembre 1710.
Inventario degli beni mobili, che si ritrovano dentro l'eccellentissima casa di Colobrano in Formicola
[c. 47*r*, galleria:] Un quadro di palmi 5 e 5 con cornice intagliata indorata, con Giuditta che portava la testa di Leoferno.

5. 1649, Vincenzo D'Andrea

Proveniente da una famiglia borghese, Vincenzo D'Andrea fu un giurista. Nell'*Historia del tumulto di Napoli*, Tommaso De Santis lo descrisse così: «huomo molto versato ne' tribunali, e col patrocinare delle cause de' popolari, […] s'aveva fatto di molti aderenti, e fu tenuto il più sufficiente consultore che il avesse in queste torbidezze». E continuando: «egli discorrendo in publico, allegava spesso l'istorie antiche, e li casi seguiti, l'essere stato Napoli altre volte republica, e li descriveva la forma del governo»[61]. Frequentatore dell'Accademia degli Oziosi, D'Andrea fece parte dell'élite dirigente dei ribelli durante la seconda fase delle rivolte del 1647-1648, caratterizzata dall'allargamento del fronte antispagnolo e dalla partecipazione di intellettuali di diversi

profili sociali e modelli culturali[62]; mentre un eventuale rapporto di parentela con Francesco D'Andrea (su di lui, *infra*, scheda 23), autore degli *Avvertimenti ai nipoti*, non è mai stato del tutto chiarito[63].
Influenzato dall'esempio olandese, fu l'ispiratore di un modello federativo, un'utopica integrazione fra capitale, città e province del regno; tuttavia, nei fatti, dovette rinunciarvi presto. Usciti dalla scena rivoluzionaria Masaniello e Giulio Genoino, Vincenzo D'Andrea fu tra i più stretti collaboratori di Gennaro Annese, ricoprendo il ruolo di «vero factotum tanto negli affari civili quanto nei militari»[64]. Con l'arrivo di Enrico di Lorena, duca di Guisa, però, naufragò definitivamente il sogno dell'organizzazione federale e ci si avviò verso la restaurazione delle istituzioni. In questa situazione convulsa, Vincenzo coprì la carica di provveditore generale della repubblica, riuscendo a stabilire proficui rapporti con alcuni operatori finanziari e banchi pubblici napoletani per affrontare il problema dell'approvvigionamento della capitale e del fabbisogno finanziario dello Stato; nonostante ciò, il governo dell'economia di D'Andrea era destinato a scontrarsi con l'assenza di forze in grado di sostenerlo[65].
In un clima di congiure, sospetti e tradimenti, quindi, D'Andrea abbandonò il progetto della repubblica per tornare all'obbedienza della Corona di Spagna e diventando uno degli interlocutori di Giovanni d'Austria, figlio di Filippo IV. Infine, con l'arrivo del viceré conte d'Oñate, si adoperò per riportate gli altri intellettuali ribelli alla fedeltà alla Corona in cambio di un nuovo ruolo di questi nelle istituzioni. Egli stesso, per l'operato svolto a favore del partito regio, fu ricompensato con la carica di presidente della Regia Camera della Sommaria[66]. Proprio in occasione di tale nomina, il Consiglio collaterale dispose che venisse fatto l'inventario dei suoi beni, che pertanto si conserva nell'archivio di quella istituzione.
Nel 1649 il suo patrimonio era costituito da diversi immobili (case, masserie, terreni, sia a Napoli che in provincia), censi e rendite[67]. Senza specificarne la collocazione nelle stanze, l'elenco dei beni mobili prosegue con quello dei quadri, completo nella maggioranza dei casi di autore, soggetto e misure, mentre solo nel caso del primo punto dell'elenco è indicato il valore economico di due opere di Pacecco Di Rosa.
Anche in questa quadreria, sono presenti i nomi dei principali pittori operanti a Napoli nella prima metà del XVII secolo: oltre al citato Di Rosa, troviamo Jusepe de Ribera, Niccolò De Simone, Viviano Codazzi, Aniello Falcone, Andrea Vaccaro, Massimo Stanzione, Giovanni Lanfranco e Artemisia Gentileschi. Di alcuni pos-

sedeva un numero rilevante di opere, come ad esempio dodici quadri di Pietro e Paolo Beato, sei di Niccolò De Simone, cinque di Pacecco Di Rosa, tre di Aniello Falcone. Di Artemisia Gentileschi, invece, sono registrati un *Sacrificio di Abramo* e una *Santa Cecilia* (del primo si conosce il pagamento)[68].
Vincenzo D'Andrea morì nel 1650 di polmonite, ma non mancarono sospetti di avvelenamento[69].

Doc. 5.1: 1649, Vincenzo D'Andrea, inventario dei quadri posseduti quando divenne presidente della Regia Camera della Sommaria.
ASNA, *Consiglio Collaterale*, *Affari diversi*, *Seconda serie*, busta 16 (anno 1649), incartamento n. 88 (*ab origine* carte non numerate, mentre la numerazione moderna a matita è stata apposta su ogni pagina), pp. 1-7[70].
Inventario delli beni mobili, stabili, et dell'annue intrade, che si possedono per me Vincenzo D'Andrea fatto per osservanza dell'ordine di Sua Maestà à 6 di settembre 1649
[c. 3*r*; «diverse sorte di quadri»:] Uno [quadro] del Sacrificio d'Abramo di palmi 4 e 3 di mano d'Artemisia Gencilesca [*sic*], con cornice d'oro, et uno altro picciolo di 2 et 3 di Santa Cecilia dell'istessa.

6. 1655-1661, Ettore Capecelatro ed eredi

Nato a Napoli nel 1581 da Pompeo, a vent'anni Ettore conseguì la laurea in giurisprudenza e nel 1616 sposò Isabella de Ayala, nobile spagnola, con la quale ebbe diversi figli: Ottaviano, Carlo, Filippo, Diego, Giuseppe, Francesco e alcune «figliuole femine monache nel monastero di Santa Patrizia di Napoli».
Alla pratica forense, nella quale «si fece conoscere per huomo di sommo valore, di molta dottrina, e avvedutezza», Ettore preferì quella istituzionale, meritandosi la stima dei viceré.
Nel 1631 fu nominato consigliere. Nel 1638, il duca di Medina de las Torres lo mandò nelle province calabresi a valutare i danni del terremoto che colpì l'area; due anni dopo, gli confermò la fiducia inviandolo a Madrid in missione diplomatica, nonostante il voto contrario degli altri nobili. Proprio grazie alle sue doti diplomatiche venne ricompensato con il titolo di marchese di Torello. Vestì anche l'abito di San Giacomo.
Nel 1641, venne nominato proreggente del Consiglio collaterale (organo che affiancava il viceré nelle decisioni, svolgendo anche attività consultiva) e successivamente reggente soprannumerario. Durante le rivolte del 1647-1648, insieme ai figli difese il governo

vicereale e tra il 1648 e il 1650 fu due volte in Puglia per ristabilire l'ordine dopo i tumulti di quel periodo. Stando alle insinuazioni che circolavano sul suo conto, furono proprio questi gli anni in cui, approfittando del ruolo nell'amministrazione della dogana di Foggia, riuscì a incrementare le sue ricchezze. Inoltre, dalle *Notizie* di Giuseppe Recco, si apprende che il patrimonio di Ettore si arricchì anche dell'eredità di Ottaviano senior, cugino del padre Pompeo. Ottaviano, infatti, non avendo figli, lasciò la «sua grossa facoltà» al primogenito di Ettore, chiamato anche lui Ottaviano. Quest'ultimo, però, morì prematuramente e i beni vennero incamerati dal padre.
Ettore morì a Napoli nel 1654 e venne sepolto nella cappella di famiglia nella chiesa dell'Annunziata[71].
Pochi anni dopo, a causa della peste del 1656, morirono anche i figli Diego e Giuseppe. Di conseguenza, l'eredità di Ettore venne divisa tra Carlo (erede universale), Filippo e Francesco. Anche questi ultimi due, però, non ebbero lunga vita, pertanto Carlo restò ben presto unico erede.
Carlo nacque nel 1617. Fu cavaliere dell'ordine di San Giacomo e duca di Seiano. Al tempo delle rivolte del 1647-1648, si distinse per le sue imprese ma anche per i metodi violenti, tanto che su di lui venne posta una taglia di 1000 ducati. Designato maestro di campo di un terzo di fanteria italiana, il conte d'Oñate lo mandò nel ducato di Milano per combattere contro i Francesi. Tornato a Napoli, fu impiegato nel governo delle province. Nel 1653, sposò Giustiniana Caracciolo, dalla quale ebbe Ettore, Antonio, Nicola, Domenico e alcune figlie femmine destinata a prendere i voti. Morì a Napoli nel 1668.
Diego e Giuseppe morirono per aver contratto la peste del 1656. Filippo non si sposò ed ebbe anch'egli vita breve. Francesco, il più giovane dei figli di Ettore, non ebbe maggiore fortuna: prese l'abito di cavaliere Gerosolimitano e partì per Malta, dove trovò la morte per «maligna febbre»[72].
Nel 1655, otto mesi dopo la morte di Ettore, il figlio ed erede Carlo, rappresentato da un procuratore, fece redigere l'inventario dei beni del defunto padre e del citato Ottaviano. Tali beni sarebbero rimasti in usufrutto della vedova Isabella fino alla di lei morte (sopraggiunta nel 1665). L'inventario ci dà la fotografia della dimora, costituita da diversi ambienti, pubblici e privati. Alle prime due sale, dove erano esposti dodici ritratti di «imperatori» e quattordici di «signori austrici» (senza autori e senza misure), seguono altre due sale definite entrambe «anticamera del studio».

Erano quelle le stanze dove si trovava esposto il maggior numero di quadri. Purtroppo, l'estensore descrisse genericamente i soggetti, omettendo spesso le misure e indicando l'autore solo in alcuni casi. Quindi, accanto a generiche opere raffiguranti Madonne e santi, troviamo autori come Antoon Van Dyck, Andrea De Leone, Viviano Codazzi, Micco Spadaro, Scipione Compagno, Onofrio Palumbo, Ippolito Borghese, Artemisia Gentileschi, ma anche più antichi come Marco Pino. Seguono alcuni ambienti privati, ad esempio le stanze della marchesa e dei figli Giuseppe, Francesco e Filippo, dove, accanto a ritratti di famiglia e di re e viceré, troviamo esclusivamente immagini devozionali (fatta eccezione per un *Paese*, eseguito da Filippo Capecelatro)[73].
Nel 1661, a seguito della morte di Giuseppe, i fratelli Filippo e Francesco procedettero a un'ulteriore divisione. La ricognizione dei mobili era stata resa necessaria in quanto «per occasione del sfrattare, et trasporto da una casa ad un'altra, se ne trovano alcuni manchi» e poiché, per l'urgenza della partenza di Francesco per Malta, alcuni mobili erano stati venduti e altri portati nell'isola «per suo servitio». Questa volta, però, venne fatto eseguire un elenco più dettagliato dal pittore Domenico Gargiulo detto Micco Spadaro, che restituì le opere al giusto autore, specificò meglio i soggetti e assegnò un valore economico a ogni quadro. Quindi, accanto ai nomi già citati, emergono quelli di Pacecco Di Rosa, Giovanni Antonio D'Amato, Hendrick De Somer («Enrico fiammingo»), Andrea Vaccaro, Giovanni Bernardino Azzolino («Giammelardino»), Aniello Falcone, Massimo Stanzione, Fabrizio Santafede, Giovanni Balducci, Girolamo Imparato, Paul Bril, Angelo Caroselli, Jusepe de Ribera, Paolo Domenico Finoglio, Luca da Leida («Luca d'Olanda»), Pietro Pesce e altri[74].
In entrambi gli inventari, venne registrata una *Maddalena* di Artemisia Gentileschi, che nel secondo elenco fu valutata 26 ducati[75]. È possibile che Capecelatro fosse venuto in contatto con la pittrice negli anni Cinquanta, quando, reggente del Sacro Regio Consiglio, eseguì un mandato di pagamento a favore di Vittoria Corenzio, proprietaria della casa dove risiedeva Artemisia[76].

Doc. 6.1: 1655, Ettore Capecelatro, inventario *post mortem*.
ASNa, *Archivi dei notai del XVII secolo*, Giovan Carlo Piscopo, scheda 1032, protocollo 21, 24 aprile 1655, «Adhitio hereditatis quondam illustris regentis Ectoris Capicis Latri marchionis Torelli», cc. 405*r*-426*v*[77].
[c. 411*r*, testo cancellato con sei tratti obliqui:] Nota delli beni mobili ritrovati nella casa dell'illustre quondam signor regente

Hettore Capecelatro marchese del Torello fatta per ordine delli signori arbitri delegati per il magnifico Antonio [macchia d'inchiostro] quali si teneno per la marchesa del Torello, don Filippo, don Giuseppe et don Francesco Capece Latro. Nella sala.
[nel margine superiore, correzione:] Inventario delli beni rimasti nell'heredita del quondam regente Ettorre Capece Latro marchese del Torello a tempo di sua morte et del quondam Ottaviano Capecelatro iuniore
[c. 412*v*; Seconda antecamera del studio:] Un altro quadro più piccolo con la Maddalena d'Artemisia.

Doc. 6.2: 1661, Filippo e Francesco Capecelatro, accordo tra vivi per la divisione dei beni (la data dell'inventario potrebbe essere 20 marzo 1659, come nella lista degli argenti che lo precede).
ASNA, *Archivi dei notai del XVII secolo*, Francesco Mignone, scheda 332, protocollo 19, 13 ottobre 1661, «Divisio pro domino Felippo, et domino Francisco Capece Latro», cc. 1248*v*-1250*r*[78].
Apprezzo de quadri
[allegato con cc. n.nn., cartulazione moderna a matita, c. III*r*] Una Madalena d'Artemisia di [palmi] 4 e 5 con cornice d'oro, ducati 26

7. 1649-1783, Antonio Ruffo principe della Scaletta ed eredi

I Ruffo di Calabria ebbero un ruolo di primo piano nell'aristocrazia calabrese fin dai tempi di Federico II. Nel corso dei secoli, la loro influenza si estese anche in altri territori, *citra et ultra pharum*. Ultimo figlio di Carlo Ruffo duca di Bagnara e Antonia Spadafora (famiglia dell'élite messinese), Antonio vide la luce dopo la morte del padre, che però riuscì a citare il nascituro nel suo ultimo testamento. Pur soggiornando in Calabria, i Ruffo coltivarono interessi politici ed economici anche a Messina e a Napoli. Nel 1641, Antonio sposò Alfonsina Gotto, pronipote della madre nonché figlia del barone della Floresta, di cui era l'unica erede. I due ebbero molti figli, tra cui il primogenito Placido[79]. Dopo il matrimonio, che gli portò il citato feudo di Floresta, Antonio acquistò anche quello di Scaletta, che gli permise di aggiungere il titolo di principe; intanto proseguirono pure gli investimenti economici nei settori della seta e del frumento. Dunque, con l'unione di Antonio e Alfonsina ebbe inizio il ramo dei Ruffo di Scaletta, che si rivelerà il più potente della casata[80].
Dal 1646, Antonio Ruffo si trasferì con la famiglia nel palazzo di Messina, sulla «strada Emanuela Contrada del Regio Campo», ac-

quistato dalla madre Antonia e terminato grazie al contributo di suo fratello Flavio, abate di san Bartolomeo e Sinopoli e residente a Napoli[81]. Proprio presso la residenza napoletana di quest'ultimo (religioso, ma anche uomo d'affari e collezionista), in gioventù Antonio trascorse periodi di formazione nella capitale del Viceregno, dove probabilmente forgiò il suo gusto sulle quadrerie della nobiltà napoletana e dei grandi mercanti stranieri[82].

Nel settimo decennio del XVII secolo, quando Antonio era al suo terzo mandato come senatore, l'ascesa della famiglia subì una brusca frenata: il 1660, infatti, è sia l'anno della morte della madre che quello dei contrasti con il viceré conte di Ayala, contro il quale Antonio si schierò per difendere gli interessi di Messina. L'opposizione al governatore aveva tra le altre conseguenze la confisca dei beni degli oppositori: bando che arrivò il 5 marzo 1661, con l'ulteriore richiesta al viceré di Napoli di fare lo stesso per i beni che si trovavano nella terraferma peninsulare[83]. Quasi certamente, fu uno dei due eventi (o entrambi) a incidere sulla scelta di redigere un inventario unitario di tutte le opere possedute.

Nel 1662, con la conferma dei privilegi di Messina, Antonio rientrò in possesso del suo patrimonio; tuttavia, decise di abbandonare la carriera politica, dedicandosi esclusivamente agli interessi finanziari e commerciali e all'espansione della sua raccolta di quadri. Per raggiungere quest'ultimo obiettivo, già precedentemente si servì soprattutto del fratello Flavio e dei nipoti fra' Tommaso e Fabrizio Ruffo (entrambi figli del fratello maggiore Francesco), oltre a una rete di agenti[84], intessendo anche una fitta corrispondenza diretta con gli artisti contemporanei, venuta alla luce per la prima volta grazie al lavoro di ricerca di Vincenzo Ruffo nell'archivio di famiglia (in parte disperso). Nelle lettere, infatti, emergono il notevole impiego di tempo e di denaro e la cura delle relazioni interpersonali per far giungere a Messina una enorme quantità di dipinti delle firme più prestigiose, rappresentativa dei maggiori pittori coevi, sia italiani che stranieri[85].

L'esistenza di un porto, dove ancoravano e salpavano navi di diverse nazionalità, favorì sicuramente la possibilità di far arrivare oggetti preziosi dalla penisola e dalle nazioni del nord, ma evidentemente furono le capacità economiche, imprenditoriali e relazionali, unite a un altissimo gusto, a fare di Antonio un raffinato collezionista[86]. È stato già rilevato, infatti, che il profilo collezionistico di Antonio emerge su quello di molti altri proprio per l'attenzione che dedicava anche alla fase di esecuzione delle opere da lui commissionate[87].

Le sale del palazzo erano adorne di quadri, ma anche di affreschi, statue, mobili, tappezzerie, argenti e altri arredi[88]. Sulla qualità e la consistenza della quadreria ci sono numerosi studi, dai quali si rileva che essa consisteva in quasi 400 opere di pittori di diverse provenienze, sia antichi che contemporanei, con una grande varietà di generi artistici[89]. Tra il 1649 e il 1652, entrarono nella collezione di Antonio, tre tele di Artemisia Gentileschi: la *Galatea*, il *Bagno di Diana* e un «quadretto sopra rame […] con una Madonnina che va in Egitto». Le prime due, vincolate al palazzo di Messina attraverso fedecommesso, sono citate anche in un successivo documento del 1689, mentre del rametto si perdono le tracce[90].

Ai quadri commissionati direttamente da Antonio, nel 1660 si aggiunse un cospicuo gruppo ereditato dal fratello, che arricchì la quadreria di opere di artisti napoletani[91]. Quindi, nell'inventario conservato nell'Archivio di Stato di Napoli, tra i pittori locali di nascita o di adozione troviamo Jusepe de Ribera, Massimo Stanzione, Aniello Falcone, Mattia Preti, Andrea Vaccaro, Salvator Rosa, Carlo Sellitto, solo per citare alcuni esempi. Il palazzo, inoltre, era sede di un'Accademia, ritrovo per eruditi, letterati, artisti e musicisti[92].

Nel 1673, la dimora di Messina venne donata al primogenito Placido (nato nel 1646), in occasione delle nozze con Dorotea Corvino Valguarnera. Deceduta la moglie, nel 1678 sposò Vincenza La Rocca[93]. In occasione del primo matrimonio, Placido ricevé dal padre «propter nuptias» una donazione di «cento pezzi di quadri di celebri pittori con loro cornici diorati d'ebano, e otto di tartaruga» senza però un elenco, che avrebbe dovuto redigere successivamente lo stesso Placido[94].

Negli anni immediatamente successivi, durante la rivolta antispagnola di Messina (1674-1678), il palazzo e la collezione furono di nuovo in pericolo; pertanto, Antonio decise di trasferirsi nel castello di Scaletta, affidando il palazzo alla moglie, che, per questioni legate alla sua famiglia di provenienza, godeva della fiducia dei rivoltosi. Le pretese di aiuti economici dei ribelli però furono tali che anche Alfonsina fu costretta a lasciare Messina e a nascondere i mobili più pregiati [95].

I Ruffo tornarono in Sicilia nel 1678, ma, pochi mesi dopo il loro rientro, il 16 giugno, Antonio morì. Nel suo testamento, conservato anche nell'archivio di famiglia, nominò erede universale Placido e istituì il vincolo di primogenitura[96]. Il successivo 6 luglio, Placido fece redigere l'inventario dei mobili[97]. Alcuni di questi beni, tra cui «20 quatri fra grandi e piccoli di mano di pittori famosi», andarono a completare la dote della figlia Antonia. Nei decenni successivi, la quadreria subì ulteriori dispersioni.

Altri tre elenchi vennero redatti in occasione del processo tra il primogenito Placido e la sorella Anna (sposata con Muzio Spadafora), celebratosi a Palermo alla fine degli anni Ottanta del XVII secolo. Le testimonianze rese da artisti e artigiani, che avevano lavorato per Antonio Ruffo, restituiscono elementi interessanti per la storia della collezione. In particolare, nelle dichiarazioni del pittore messinese Placido Vito è possibile conoscere i quadri donati a Placido Ruffo nel 1673 «propter nuptias». Tra questi vengono decritti la *Galatea* e il *Bagno di Diana* di Artemisia. Sempre con attribuzione alla pittrice anche una *Sofonisba*, che però nei precedenti inventari noti risulta assegnata a Mattia Preti[98].

Ad assottigliare ulteriormente la collezione rimasta nel palazzo al Regio Campo della Marina intervenne il terremoto del 1783, che procurò molti danni alla struttura e al suo contenuto[99]. Nella conta dei danni, fra i quadri del fedecommesso mancava, tra gli altri, anche la *Galatea* di Artemisia Gentileschi (non è noto però se, a quella data, fosse ancora di proprietà dei Ruffo), mentre il *Bagno di Diana*, recuperato dalle macerie interamente rovinato, venne posto in una cantina[100]. Infine, l'erede Antonio Ruffo Carafa (1773-1846) avrebbe portato quello che restava della collezione dell'omonimo avo nella villa di Gazzi, che nel 1848 venne distrutta da un incendio. Fortunatamente – in questo caso – diverse opere erano già uscite in precedenza dalla collezione e oggi si conservano in musei italiani ed esteri[101].

Le dispersioni e le distruzioni non hanno risparmiato neanche le carte dell'archivio privato della famiglia, le quali solo in parte sono ancora accessibili agli studiosi. Un nucleo notevole, denominato *Archivio Ruffo di Bagnara*, dal 1947 si conserva nell'archivio di Stato di Napoli, mentre un'altra parte potrebbe trovarsi a Roma oppure a San Giorgio (frazione di Gioiosa Marea, in provincia di Messina), presso i discendenti dei Ruffo di Floresta[102].

Tra i documenti di cui oggi non si conosce la collocazione ma solo il contenuto, è testimoniata l'esistenza ancora all'inizio del XX secolo di un «notamento» datato tra il 1646 e il 1649, con la lista dei primi 166 quadri acquistati da Antonio, e di 182 lettere autografe su temi riguardanti l'acquisto di quadri, inviate in circa un ventennio (tra il 1645 e il 1673) ad Antonio Ruffo da artisti, agenti e familiari[103]. Da Napoli partirono lettere di Jusepe de Ribera, Massimo Stanzione, Luca Forte, Mattia Preti e Artemisia Gentileschi. Di quest'ultima si conoscono (esclusivamente in trascrizione) tredici missive dal 30 gennaio 1649 al 1° gennaio 1651, che raccontano di un rapporto diretto, iniziato già precedentemente[104].

Doc 7.1: 1644-1655, Antonio Ruffo, libro dei conti (disperso)[105]:
Notamento di quadri prezzo e numero di essi, che me ritrovo io don Antonio Ruffo in casa
E onze 84 per prezzo di uno quadro di palmi 8 e 10 della favola di Galatea con n. 5 trittoni fatto di mano di Artemisia Gentileschi mandatomi da Napoli dal signor prior della Bagnara mio nepote cioè onze 64 costo di quadro, onze 18 per la cornizze adorata e onze 2 di nolo. Dico onze 84

Doc. 7.2: 1649-1650, Antonio Ruffo, altra lista di conti (dispersa)[106]:
Foglio 124, Fra don Fabrizio Ruffo prior della Bagnara mio nepote
[Havere, a 1649 a 5 gennaro] E ducati 160, disse pagati ad Artemisia Gentileschi per il quadro della Galatea. Ducati 160.
Foglio 146, Abbate don Flavio Ruffo mio fratello
[Havere:] 1650 a dì 30 aprile e ducato 80, pagati ad Artemisia Gentileschi a compimento di ducati 230 per uno quadro consignattogli, detto il Bagno di Diana, come recevuta della detta apare alla quale se ne ha dato debito a conto suo in questo e a foglio 152. Ducati 80
Foglio 149, Giovanni Battista Tasca e Andrea Maffetti di Napoli
[Dare:] 1650 a dì 26 febraro e ducati 2, dissero pagati alla signora Artemisia gentileschi nel mese di ottobre passato come per la fede del Banco appare dico ducati 25
Foglio 152, A 1649 a dì 22 giugno
Artemisia gentileschi di Napoli dare ducati cento contanti rimessoli per avanti li mesi passati con lettera di Iacopo Di Battista da Tasca e Maffei dico ducati 100
A dì predetto e ducati 50. Rimessoli sotto questo giorno a vista con mia di cambio da Giovanni Battista Tasca et Andrea Maffei dico ducati 50
A 1650 a dì 30 aprile e ducati 80. Pagattoli in Napoli il signor abbate don Flavio mio fratello per final pagamento del contradetto quadro, come da sua recevuta sotto li 12 del istante appare al quale signor abbate se ne ha dato credito a conto suo in questo e a folio 146. Ducati 80.
[Totale:] ducati 230
E per la detta ducati venticinque pagati da Scotti e Maffetti. Ducati 25
[Havere:] A 1650 a dì 30 aprile ducati 230, per un quadro consignato in quel locho al signor abbate don Flavio mio fratello di palmi 8 e 10, nominato il Bagno di Diana come per le sue recevute delli detti pagamenti appare dico ducati 230

Foglio 156, A 1649 a dì 5 agosto
Il signor fra don Fabritio Ruffo, prior della Bagnara, mio nepote, per conto mio, deve ducati
[Havere:] A dì contraposto ducati 2 per conto di una cassa per il quadro della Galatea
E ducati 45 per la cornizza e cassa di essa per il quadro della Galatea pagati a Sebastiano Gallone. Ducati 45

Doc. 7.3: 1652-1678, Antonio Ruffo, inventario dove annotava con diversi criteri i quadri in suo possesso.
ASNA, *Archivio Ruffo di Bagnara, 1 parte*, busta 190[107].
[sulla coperta pergamenacea:] 1660 | Inventario di A. S. Antonio Ruffo principe di Scaletta
[c. 25*r*, nota nel margine destro:] dal folio 6.
1652 a primo di gennaro. Inventario di quadri
[c. 25*v*] Numero dui quadri d'Artemisia Gentileschi di palmi otto e dieci con due favole una di Galatea su una scorza di gran cofollone [*recte*: granco follone] tirata da dui delfini, et accompagnata da cinque tritoni, e l'altra del Bagno di Diana con altre cinque ninfe con due cani questo se lo paghò docati 230 e quello docati 160, la cornice di questo costò docati 45 e docati cinque di nolo, e cossi dell'altro, che in tutto pigliano la somma di onze 196; et un altro quadretto sopra rame di palmi uno e mezo di quadro, con una Madonnina che và in Egitto mano della medesima se lo paghò docati 25, et docati 5 la cornice di scornabecco, et ebano in tutto docati 30, che con il prezzo di sopra importano onze 208. Li dui quatri grandi sono vincolati. [pezzi:] N° 3 [prezzo:] Onze 208
[c. 39*r*] 1668: a primo gennaro ristretto delli quadri che sono in casa come distinto si vede in questo a folio 17, in primis
[c. 39*v*] Artemisia Gentilesca dui quadri grandi di palmi 8 e 10 uno con la favola di Galatea et altro d'Atteone con Diana e quadretto piccolo sopra piangia di rame di palmi 2 in circa dalla Madonna va in Egitto. [pezzi:] n° 3
[c. 45*v*] A' 1677. Nota di quadri che vanno vincolati al nostro Palazzo in Messina alla prima genitura, notate per alfabeto A:
[c. 46*r*] Artemisia Gentileschi donna, dui quadri grandi di palmi 8 e 10 uno di figure grandi al naturale, uno con la favola di Galathea, che siede sopra una scorcia di grancio follone tirata dalli delfini con la compagnia di molti tritoni, et altro del Bagno di Diana con Atteone con molte figure ambedue con cornice intagliate, et indorate. [pezzi:] n° 2 [prezzo] Onze 196 [nell'interlinea:] in folio 25

Doc. 7.4: 1689, Antonio Ruffo, inventario *post mortem*.
Soprintendenza Archivistica della Sicilia - Archivio di Stato di Palermo, *Archivio dei principi di Spadafora*, busta 847, «Messina: eredità del principe della Scaletta Antonio Ruffo», 1688-1689, cc. 142*r*-191*r*[108].
Die primo aprilis duodecimae indictionis 1689
[cc. 143*v*-144*r*] Super undecimo capitulo dixit scire qualiter quelli pezzi di quadri descritti nell'invenatrio fatto per detto illustre don Placido per la morte del detto illustre quondam don Antonio in quali s'asserisce essere inclusi quelli pezzi numero cento di quadri donati tra' l'altri beni propter nuptias dal detto quondam illustre don Antonio allo detto illustre don Placido per donatione propter nuptias stipulata nelli capitoli matrimoniali firmati nell'anno 1673 tra' detto illustre don Placido con detta illustre donna Dorotea Corvino, per capitulo separato del tenor seguente. Item cento pezzi di quadri di celebi pittori con loro cornici addorati, e parte d'ebbano, e d'osso di tartuca giusta la forma che sono registrati nel libro dell'inventario di robba di casa quali pezzi di quadri come sopra sono, e sono la maggior parte originali delli pittori più famosi d'Europa, havendo il detto quondam don Antonio per comprare l'infrascritti quadri annotati nel detto inventario […].
[cc. 144*v*-145*r*] 3 [quadri]. Di più tre quadri, cioè dui grandi di palmi 8 [et] 10 uno con la favola di Galatea e' l'altro con il Bagno di Diana, ed Attione, e' molte figure tutte alla grandezza del naturale originali di mano di Artemisia Gentile unitamente alla somma di onze seicento settanta, e più tosto più che meno di dette [onze] 670.
E l'altro di palmi 6 [et] 8 in circa coll'Istoria di Sifonosba, che sta in atto di prendere il veleno pure originale di mano di detto Artemisio [*sic*] Gentile alla somma di onze trecento trenta, e più tosto più che meno dico [onze] 330.
[c. 157*r*] Io Placido Vito confermo come sopra.
[c. 157*r*] Die decimo octavo aprilis duodecime indictionis 1689
[c. 158*r*] 2 [quadri]. Di più due quadri di palmi otto e dieci l'uno di figure grandi al naturale cioè uno con la favola di Galatea, e l'altro del Bagno di Diana con molte figure ed'Atteme [*sic*] originali depinti di mano d'Artemisia Gentile. Il prezzo delle quali al fermo giuditio, ed indubitato parere di esso testimonio ascendea, e potea ascender alla somma di onze seicento settanta, e più tosto più che meno di [onze] 670
[c. 163*v*] 1 [quadro]. Di più altro quadro di palmi sei ed'otto in circa coll'Istoria di Sifonisba che stà in atto di pigliare il veleno originale mano di Artemisia Gentile. Il prezzo del quale al fermo giuditio, ed'indubitato parere di esso testimonio ascendea, e po-

tea ascendere alla somma di onze trecento tenta, e a più tosto più che meno di [onze] 330
[c. 175*r*] Io Micheli Milana confermo come sopra.
[c. 175*r*] Die vigesimo aprilis duodecimae indictionis 1689
[c. 177*r*] 3 [quadri]. Di più tre quadri cioè due grandi di palmi 8 [et] 10 l'uno con figure grandi quanto il naturale, uno con la favola di Galatea, e l'altro con il Bagno di Diana con Attione e molte figure originali d'Artemisia Gentile alla somma di onze seicento sessanta e più tosto più che meno dico [onze] 660
E l'altro di palmi 6 e 8 in circa coll'Istoria di Sifonisba che piglia il veleno alla somma di onze trecento trenta, e più tosto più che meno dico [onze] 330[109].

Doc. 7.5: 1783, inventario dei quadri recuperati da Giovanni Ruffo dopo il terremoto del 5 febbraio (ultima collocazione nota: raccolta privata messinese)[110].
Nota di quadri vincolati in primogenitura, ricuperati da don Giovanni Ruffo principe della Scaletta dalle rovine del palazzo caduto in Messina coll'orribile terremoto dei 5 febraro 1783 […]. Restando solamente li seguenti che si conservano nel casino della Scaletta […].
[…]
Nella cantina
Due quadri grandi rovinati intieramente dal terremoto, cioè: uno col Bagno di Diana, mano di Artemisia Gentileschi, [e un] […] altro con [Maddalena], mano del cavalier Massimo Stanzione napolitano.

8. 1666-1814, Giangirolamo II Acquaviva d'Aragona conte di Conversano ed eredi

Antica famiglia feudale, proveniente probabilmente dal Nord Europa. In un documento del XIII secolo viene menzionata «tra i primi feudatari del regno», con possedimenti in Abruzzo; mentre nel XV secolo, grazie all'unione tra Giulio Antonio e Caterina Orsini del Balzo, figlia del principe di Taranto, che portò in dote la contea di Conversano, iniziò l'espansione in Puglia. Più volte confiscati e dissequestrati, nel XVII secolo i feudi acquaviviani abruzzesi e pugliesi vennero definitivamente divisi. Nel 1616, dopo la prematura scomparsa del padre, la terra di Conversano passò al sedicenne Giangirolamo.
Giangirolamo (o anche Giovanni Girolamo) II Acquaviva d'Aragona nacque probabilmente nel 1600 da Giulio, governatore di

Terra d'Otranto, e da Caterina, figlia ed erede di Belisario Acquaviva. Nel 1622 sposò Isabella Filomarino (figlia di Scipione, fratello dell'arcivescovo di Napoli; i suoi fratelli ereditarono il patrimonio di Ascanio Filomarino, su di lui, *infra*, scheda 14), con la quale visse nella dimora di Conversano, in Puglia.
Si distinse fin da giovanissimo per meriti militari, difendendo Manfredonia dai Turchi e intervenendo nel ducato di Milano negli scontri tra la fazione filofrancese e quella filospagnola. Durante la rivolta napoletana del 1647-1648, partecipò alla repressione difendendo il viceré; poi proseguì l'azione soffocando le rivolte nei feudi pugliesi.
Nei suoi feudi esercitò un potere assoluto, dispotico e violento. A causa della sua indole, si scontrò con l'Università di Nardò ma anche con i viceré di Napoli. Il suo atteggiamento ostile ma anche alcune illegalità, nonché alcuni episodi in cui si schierò con i Francesi, lo portarono a trascorrere brevi periodi di prigionia. Quando nel 1651, il viceré conte d'Oñate ne ordinò di nuovo l'arresto, Gangirolamo fuggì a Madrid, dove restò fino alla morte (1665). Durante la sua assenza, fu la moglie Isabella a gestire il patrimonio.
Contrariamente a quanto accadeva a quel tempo, Giangirolamo decise di non vivere a Napoli ma di trasformare il castello di Conversano in dimora signorile, processo già avviato dal padre Giulio. Per tale progetto si affidò al pittore napoletano, ma trapiantato a Lecce, Paolo Finoglio, che oltre a essere artista di corte, fu anche suo agente, potendo contare su contatti diretti col mercato artistico napoletano. In tale veste, quest'ultimo curò la decorazione pittorica del palazzo; l'arredamento del quale è noto attraverso l'inventario del 1666, che, pur mostrandoci la ricchezza decorativa degli ambienti, è carente sugli autori[111].
L'inventario descrive i quadri della residenza di Conversano e di quelle di Napoli («dietro lo monasterio della Concezione de' Cappuccini») e di Nardò, concessi per via ereditaria all'omonimo nipote. L'elenco, povero di nomi e privo di misure e valutazioni economiche, suggerisce una situazione ereditaria senza fratture, che, quindi, verosimilmente non necessitava di particolare attenzione descrittiva del patrimonio[112].
Nell'anticamera, oltre alla serie dei dodici ritratti di imperatori in dialogo con l'albero genealogico della famiglia, troviamo opere a tema religioso e profano, spesso anonimi. Gli autori citati, invece, sono Artemisia Gentileschi (autrice di una *Caritas romana* e di una *Madonna*), Battistello Caracciolo, Albrecht Dürer. La galleria, oltra al ciclo della *Gerusalemme liberata* di Paolo Finoglio, era decora-

ta con storie mitologiche. Solo due le opere di cui viene citato l'autore: una *Venere* di Massimo Stanzione e un *Bacco* ritenuto di Raffaello. Completavano l'arredamento paesaggi, scene di caccia e battaglie[113]. Alcune attribuzioni mostrano anche un certo interesse per la pittura di area veneta[114]. Seguono altri ambienti, nel secondo dei quali si trova una *Bethsabea* (senza autore né misure), che potrebbe essere la stessa descritta anche in un inventario del 1814 con l'attribuzione a Finoglio («Bersabea, e Davide di palmi 12 in 8, di Finoglio») e ceduta in una vendita del 1939[115].
La dispersione sistematica della collezione Acquaviva si compì tra XIX e XX secolo. Nell'Archivio Carignani-Avati di Alberobello si conserva un documento con l'inventario dei quadri che nel 1814 si trovavano ancora nel palazzo di Conversano. Anche se le descrizioni sono molto generiche e solo in alcuni casi vengono citati gli autori, la comparazione con l'inventario del 1666 può fornire utili informazioni sullo stato della raccolta agli inizi dell'Ottocento. Tra le opere citate anche una «Carità di palmi 3, buona mano», che potrebbe far pensare alla tela di Artemisia descritta nel primo inventario (dove però non sono specificate le misure); tuttavia, in questo caso mal si accorderebbe con l'identificazione nel quadro di collezione privata esposto nella mostra del 2018. Al punto successivo un gruppo di quattro Madonne, anch'esse di «buona mano»[116]. Altri elenchi conservati nell'Archivio del Castello Marchione di Conversano, che riguardano il trasferimento di alcuni quadri a Napoli nel XIX secolo, purtroppo sono privi di attribuzione: in due distinte note al punto 18 è descritta una «Carità romana» e al punto 40 una «Venere alla toletta», senza autore e senza misure, che, anche nell'errato riconoscimento di uno dei soggetti (nella fattispecie «Venere alla toletta» anziché *Bethsabea al bagno*), potrebbero essere riconducibili a due delle opere di Artemisia[117].

Doc. 8.1: 1666, Giangirolamo II Acquaviva d'Aragona, inventario *post mortem*.
ASNA, *Archivi dei notai del XVII secolo*, Giovanni Battista Dell'Aversana, scheda 295, protocollo 40, 9 luglio 1666, «Adhitio hereditatis etc. excellentissimi domini [barrato: comitis] don Ioannis Hieronimi Acquavivi de Aragona comiti Conversani», cc. 578*r*-637*r*[118].
Inventario delli beni remasti nell'heredità del quondam eccellentissimo don Giovanni Geronimo [*sic*] Acquaviva d'Aragonia conte di Conversano, quale si fa per l'eccellentissimo signor don Giovanni Geronimo Acquaviva d'Aragonia conte di Conversano nepote et herede del detto quondam signor conte Giovanni Geroni-

mo con il beneficio della legge et inventario, la potestà di giungere, e marcare.
[c. 604*r*, anticamera della galleria:] La Carità d'Armitia Gentilesca con cornice indorata
[c. 604*v*] Un altro [quadro] con la Madonna d'Artimisia Gentilescha con cornice indorata
[c. 609 *v*, quadri, che stanno nella seconda camera di detto quarto:] Un altro con Bersabea con cornice negra, e astragallo indorata.

Doc. 8.2: 1814, Giangirolamo Acquaviva, XXVII conte di Conversano, inventario di quadri proposti in vendita[119].
Archivio Carignani-Avati di Alberobello (XV-XX secc.), busta 16, fascicolo 3, 1814, «Inventario de' quadri che esistono nel palazzo di Conversano», cc. n.nn.
[cc. n.nn.] Inventario de' quadri che esistono nel palazzo in Conversano
Galleria
[…]
Bersabea, e Davide di palmi 12 in 8, di Finoglio
[…]
Camera dell'arcovo
[…]
[numero di quadri:] 1, La Carità di palmi 3, buona mano
[numero di quadri:] 4, Madonne di palmi 3 in 4, di buona mano.

Doc. 8.3: s.d. [XIX secolo]: nota di quadri trasportati a Napoli[120].
Castello Marchione Conversano, *Archivio Acquaviva d'Aragona*, busta 1/B, fascicolo 14, cc. n.nn. (2 fogli).
Nota de' quadri che si sono trasportati in Napoli
16 e 17. Due [quadri] di Davide
18. La Carità Romana
40. Venere alla toletta.

9. 1667, Berardino Belprato dei conti di Anversa

Famiglia di origine spagnola, i Belprato giunsero a Napoli al seguito di Alfonso I d'Aragona.
Il primo conte d'Anversa (oggi: Anversa degli Abruzzi) fu Giovanni Vincenzo, che sposò Costanza della Tolfa con la quale ebbe tre figli: Giovanni Berardino, Pompeo e Delia. L'erede Giovanni Berardino († 1573), secondo conte di Anversa, si coniugò con Virginia Orsini. I figli Carlo e Costanza contrassero matrimoni di un

certo rilievo. Carlo, terzo conte d'Anversa, sposò la nipote del viceré Carlo di Lannoi; mentre la sorella Costanza si unì a Giovan Battista Manso, fondatore dell'Accademia napoletana degli Oziosi. I citati Giovanni Vincenzo e Giovanni Berardino, rispettivamente nonno e zio paterni del nostro Berardino (o Bernardino), furono letterati. Berardino, quindi, era figlio del citato Pompeo e di Ippolita Marchese (figlia di Fabio, noto giureconsulto; matrimonio contratto nel 1598). Nei *Discorsi* di Carlo De Lellis, viene descritto come uomo «d'ingegno e meraviglia elevato, e di prudenza incomparabile, applicatosi alle lettere, e riuscito valentissimo dottore di legge, per lo che have esercitato più volte l'officio del giudicato criminale di Vicaria». In effetti, documenti e fonti confermano che rivestì diverse cariche pubbliche[121].

Nel suo testamento, aperto nel 1666, nominò erede universale Giuseppe Marchese, principe di San Vito, suo cugino materno, a condizione, però, che questi accettasse di utilizzare il cognome Belprato, specificando inoltre che Giuseppe sarebbe stato solo usufruttuario dei beni, che, alla sua morte, dovevano essere ceduti al primo figlio maschio, istituendo quindi il diritto di primogenitura (con annesso vincolo fedecommissario) nella discendenza di Giuseppe stesso e, in seconda istanza, in quella del di lui fratello Fabio. Infine, estinguendosi ogni discendenza maschile e femminile indicata nel testamento, i beni sarebbero stati consegnati al Pio Monte della Misericordia.

Quindi, Berardino, con il suo testamento, espresse la legittima volontà che «in nessun futuro tempo [e] per qualsivoglia causa» si potessero «alienare, vendere, permutare, hipotecare» i beni della sua eredità, ma che «si conservino perpetuamente, et in infinito a titolo di perpetuo maiorato». Quanto appena dichiarato, però, non valeva per gli argenti e per quanto presente nella galleria, che a tempo debito («con oportunità di tempo, e comodità») si dovevano vendere al «maggior prezzo», disponendo che il ricavato fosse adoperato «a beneficio delli chiamati in detto maiorato»[122].

Poco più di due mesi dopo, su disposizione dell'erede, si procedé all'inventario dei beni. La «nota» dei quadri risulta divisa in due parti: quelli «che stanno in galleria» e quelli «fuor di galleria». In entrambi gli elenchi, le descrizioni sono molto generiche e senza misure; nel secondo non sono presenti neanche gli autori. Nel primo gruppo troviamo opere di Giovanni Bernardino Azzolino, Bassano, Luca Cambiaso («Cangiaso»), Filippo Ceppaluni («Muto»), Scipione Compagno, Giovanni Battista Paggi, Simone Papa, ma anche Paolo Caliari detto il Veronese. Nella galleria, tra i quadri

destinati alla vendita, anche la *Galatea* e il *Giuseppe Giusto* «di Gentileschi»[123]. Essi vengono tradizionalmente riferiti ad Artemisia per un pagamento che Berardino eseguì nel 1643[124].

Doc. 9.1: 1667, Berardino Belprato, inventario *post mortem*.
ASNA, *Archivi dei notai del XVII secolo*, Agostino Cioffi, scheda 431, protocollo 40, 3 febbraio 1667, «Adhitio hereditatis quondam domini don Berardini Belprato pro illustrissimo domino don Ioseph Belprato marchesio principe Sancti Viti», cc. 37*r*-28*r* (gli allegati, compreso l'inventario, non sono numerati)[125].
Inventario di beni, et effetti, mobili, e stabili, crediti, nomi di debitori, et altro remasti nell'heredità del quondam signor don Berardino Belprato de conti d'Anversa fatto da me don Gioseppe Belprato Marchese principe di Santo Vito suo herede ex testamento
Nota de quadri, che stanno in Galleria
[c. n.n., ma c. 2*v* dell'allegato] La Galatea di Gentileschi con cornice
[c. n.n., ma c. 3*r* dell'allegato] Gioseppe Giusto di Gentileschi con cornice.

10. 1677-1743, Giovanni Andrea Lumaga ed eredi

Mercanti e banchieri, i Lumaga vantavano un'antica origine francese.
Marc'Antonio († 1619) visse con la famiglia nell'alta Lombardia, continuando però a mantenere rapporti commerciali con il centro Europa. I suoi figli, pur ricevendo, alla morte del padre, un attestato di nobiltà, ebbero il permesso di continuare l'attività commerciale e finanziaria. Gli affari italiani furono affidati all'omonimo figlio Marco Antonio († 1655, Milano) che, insieme al fratello Carlo († 1650, Parigi), trattò anche opere d'arte, come agente di facoltosi acquirenti; mentre, a partire dal quinto decennio del secolo, Francesco intensificò la sua presenza a Napoli, risiedendovi per guidare gli affari di famiglia in qualità di rappresentante del fratello Giovanni Andrea († 1637, Parigi); occasione che rappresentò anche un'opportunità per avere contatti diretti con artisti napoletani o per acquistare blocchi di opere da vendite di eredità o come risarcimento crediti.
Da Ottavio, altro fratello, ebbe origine il ramo veneziano. Nel 1639, suo figlio Giovanni Andrea (1607 ca. - 1672, Venezia) sposò Lucrezia Bonamin († 1709), figlia di un ricco mercante. I coniugi vissero in una casa in affitto a Santa Marina. Nel 1648, Giovanni Andrea si trasferì a Napoli, ma nel 1650 lo troviamo di nuovo a

Venezia per gestire le implicazioni economiche derivate dal fallimento di due prestatori napoletani. L'attività successiva è quindi rivolta al recupero dei crediti: dal 1651, a Napoli operava per suo conto Carlo Invitti; mentre, a partire dal 1665, anche Camillo, figlio di un fratello, fungeva da procuratore dello zio nella capitale del Viceregno spagnolo.
Giovanni Andrea ebbe diversi figli, tra cui Giovanni Battista (1651-1727) e Antonio Maria (1663-1743, Napoli). Alla sua morte, l'attività passò al primo, che dal 1677 risiedé spesso a Napoli per seguire gli affari di famiglia; successivamente, però, sarà il figlio minore Antonio Maria a prendere la direzione degli affari napoletani, trasferendovisi e impegnandosi particolarmente nel recuperare i crediti della società, anche attraverso la vendita di alcuni quadri[126].
Il primo inventario noto della famiglia Lumaga, dove compare un notevole numero di pittori napoletani, è del 1677, allorché Lucrezia Bonamin, giacché vedova di Giovanni Andrea, si rivolse alla competente magistratura veneziana per riscattare la propria dote. Lucrezia, infatti, secondo la legge, poteva prendere possesso dei beni dichiarati nei limiti del valore della dote stessa. Nella lista, quindi, vennero descritti i quadri che decoravano la dimora veneziana; a questo elenco, comprensivo del valore dei beni, se ne aggiunse un secondo a breve distanza, dove furono dichiarati anche i mobili della villa di Sambughè (in provincia di Treviso)[127].
L'inventario dei dipinti «restituisce un profilo insolito rispetto alle collezioni della Venezia di allora», ospitando un nutrito gruppo di autori napoletani e romani come Carlo Saraceni, Battistello Caracciolo, Giovanni Baglione, Jusepe de Ribera, Giovanni Antonio Galli detto Spadarino, Artemisia Gentileschi, Aniello Falcone, Bernardo Cavallino, Massimo Stanzione, Giovanni Battista Recco, Andrea Vaccaro, Viviano Codazzi, Micco Spadaro, Mattia Preti, Luca Giordano, Giacomo Farelli. Oltre a pittori veneziani del tardo manierismo e diversi fiamminghi. Naturalmente, il possesso di quasi quattrocento quadri non presuppone necessariamente acquisizioni costanti nel tempo, ma poteva essere il frutto di acquisti in blocco da collezioni alienate. Ad esempio, dalla descrizione che Giulio Cesare Capaccio fa della quadreria di Gaspar Roomer, è stato possibile ritenere che diversi pezzi di quella raccolta potrebbero essere stati acquistati dai Lumaga, probabilmente già prima della morte del mercante fiammingo[128].
Lucrezia non riuscì a vendere la quadreria al prezzo che desiderava; pertanto, nel 1690 si accordò con i figli per restituirla integralmente, anche con la stessa valutazione (cioè 7199 ducati venezia-

ni), mentre loro si impegnarono a corrisponderle un interesse annuo su quel capitale[129].
Quindi, a seguito di tale circostanza, le opere vennero divise tra gli eredi di Giovanni Andrea, i figli Ottavio, Giovanni Battista, Giovanni Domenico e Antonio Maria. Quest'ultimo trasferì la sua parte di quadri nella dimora napoletana, sita «in loco ubi dicitur nella calata di Santa Maria d'Ogni Bene», dove visse con la sua famiglia, composta dalla moglie Anna Amodio e i figli Girolamo e Lucrezia. Antonio Maria rimase sempre cittadino veneziano «commorante» in Napoli e come altri connazionali chiese di essere sepolto nella chiesa di Sant'Anna dei Lombardi.
Tra i quadri trasferiti a Napoli da Antonio Maria alla fine del Seicento compare la *Giuditta* di Artemisia Gentileschi. Infatti, questa, come altre opere, ricompare negli inventari redatti a favore degli eredi.
Nel 1743, alla morte di Antonio Maria entrambi i figli furono dichiarati «eredi usufruttuarii» dei suoi beni, stabilendo in perpetuo che in «mancanza d'una linea, s'immettino, e debbano succedere li discendenti dell'altra linea», specificando di preferire i maschi alle femmine («le quali non possono succedere se non in mancanza di linea mascolina»). Nel testamento, inoltre, dispose che «li quadri, il scrittorio, li cavalli, e carrozze, e guarnimenti da me descritti in nota à parte, e sigillata […] debba vendersi col maggior vantaggio» e che il denaro ricavato dalla vendita venisse depositato in un banco pubblico per soddisfare i debiti e i legati testamentari, per non gravare sui suoi eredi; aggiungendo più avanti che «del detto mio mobile, oro, argento, ed altro, che resterà in detta mia eredità (oltre di quello, che come di sopra hò disposto, che si debbia vendere) voglio, che amichevolmente senza strepito di giudizio se ne faccino tre parti eguali» a favore della moglie e dei due figli, disponendone liberamente[130].
Tra i quadri destinati alla vendita era compresa la «Giuditta trionfante con la testa di Oloferne» di Artemisia Gentileschi. Alla descrizione del soggetto segue la precisazione «dicono esser ben antico», che rimanda evidentemente all'opera già in possesso di Giovanni Andrea oltre mezzo secolo prima[131].

Doc. 10.1, 1677, Giovanni Andrea Lumaga, inventario *post mortem*. Archivio di Stato di Venezia (d'ora in poi ASVe), *Giudici del Proprio, Mobili*, busta 264, cc. 111*r* - 130*r*, 7 gennaio 1677 [1676 *more veneto*], Lugretia Bonamin relitta quondam Giovanni Andrea Lumaga[132].

Giudita che ha tagliato il capo ad Holloferne, e datolo alla vechia quale lo assiuga figura più grande del naturale della signora Artemisia Gentileschi.

Doc. 10.2, 1690, Lucrezia Bonamin, inventario dei quadri che restituisce ai figli
ASVe, *Sezione notarile*, *Atti*, registro 1200, *notaio Cristoforo Brombilla*, protocollo anno 1690, 21 agosto 1690, c. 375*v*[133].
[pezzi:] 1. Iudit d'Artemisia Gentileschi. Ducati [veneziani] 50

Doc. 10.3, 1743, Antonio Maria Lumaga, inventario *post mortem*, eseguito per la vendita dei beni del defunto.
ASNa, *Archivi dei notai del xviii secolo*, Giovanni Coccorese, scheda 838, protocollo 10, 13 giugno 1743, «Apertura testamenti quondam Antonoii Marie Lumaga», cc. 162*v*-165*r*.
[allegato con cc. n.nn.] Nota di robe, che voglio, e comando, che seguita la mia morte si debbano vendere come hò ordiato nel mio testamento […]
[…]
[pezzi] 1, Giuditta in piedi di Artemisia Gentileschi.

Doc. 10.4, 1743, come sopra.
ASNa, *Archivi dei notai del xviii secolo*, Francesco Manduca, scheda 273, protocollo 17, 13 giugno 1743, «Acceptio testamenti pro domino Hiieronimo et domina Lucrezia Lumaga», cc. 198*r*-199*v*.
[dopo c. 198*v*, cc. n.nn. ma cartulazione a matita con numeri romani; copia del testamento di Antonio Maria Lumaga]:
[xxi*r*] Per ciò voglio, ordino, e comando, che si vendino le infrascritte gioie, ed altro cioè
[xxi*r*; pezzi:] 1, Giuditta in piedi di Artemisia Gentileschi.

Doc. 10.5, 1743, come sopra.
ASNa, *Archivi dei notai del xviii secolo*, Francesco Manduca, scheda 273, protocollo 17, 4 luglio 1743, «Inventarium quondam domini Antonii Mariae Lumaga», cc. 221*v*-225*r*[134].
Inventario, seù nota delle robbe remaste nell'eredità del quondam domino Antonio Maria Lumaga
[allegato con cc. n.nn., ma c. 4*r*; prima anticamera:] Antico. Un quadro di Artemisia Gentileschi rappresentante la Giuditta trionfante con la testa d'Oloferne di palmi 11 e 10 con sua cornice indorata, dicono esser bene antico.

11. 1672, Davide Imperiale

La famiglia Imperiale ha origini genovesi. A Napoli, i cittadini della Superba si stabilirono nell'area di Santa Marta e intorno alla chiesa di San Giorgio dei Genovesi, all'epoca denominata anche «Genova nuova». Specializzati nel settore della finanza pubblica, nel corso dell'età moderna, alle attività commerciali e finanziarie affiancarono incarichi amministrativi e diplomatici. Dopo un periodo di crisi, nella prima metà del Seicento, sotto il consolato di Cornelio Spinola, la nazione genovese visse un periodo di benessere e diverse famiglie acquistarono feudi e titoli, espandendo la loro presenza in tutte le province meridionali[135].

I possedimenti della famiglia Imperiale (o Imperiali, come si chiameranno successivamente) nel Regno di Napoli furono una concessione di Filippo II per la fedeltà e il valore dimostrato dal capostipite David nella battaglia di Lepanto; tuttavia, ad attirare i ricchi finanzieri genovesi non erano tanto i territori ma la possibilità di ottenere titoli nobiliari. Nel 1572, quindi, gli Imperiale acquisirono il marchesato di Oria e le terre di Francavilla e Casalnuovo (un vasto territorio tra Taranto e Brindisi), compresi una serie di privilegi[136]. Alla morte di Davide († 1575), il titolo di marchese passò al primogenito Michele († 1616), mentre ai figli maschi secondogeniti andò la quota minoritaria dell'eredità. Del ramo cadetto dei marchesi di Oria, faceva parte Andrea († 1641), che sposò Maria Spinola. Dal loro matrimonio nacquero Davide, Francesco Maria, Giuseppe, Maria Caterina e Settimia[137].

Su Davide Imperiale abbiamo poche notizie biografiche: era mercante, uomo d'affari e agente per conto di altri genovesi[138], ma finora non sono emersi contratti o movimenti bancari utili a tracciare anche un generico profilo sociale e culturale. Dal suo testamento si apprende che morì senza figli e che nominò erede la sorella Maria Caterina, marchesa di Petra, anch'ella sposata con un genovese.

Nell'inventario sono presenti oltre cento quadri, elencati in sole due pagine. In alcuni casi, le descrizioni sono cumulative come, ad esempio, le settantanove «teste d'huomini, e donne illustri» o come i nove *Paesaggi* «fatti in Fiandra». L'elenco è anche privo di riferimenti topografici sulla disposizione delle opere. Nonostante ciò, la citazione degli autori dei quadri consente di considerare la raccolta caratterizzata da alcune scuole italiane e straniere. Tra gli artisti citati troviamo i napoletani Domenico Gargiulo e Antonio De Bellis; i genovesi Luca Cambiaso, Giovanni Battista Paggi, Pellegrino Piola, Cesare Corte e probabilmente Giovanni Andrea De Ferrari; il

bolognese Pier Francesco Battistelli. I veneti sono rappresentati dai Bassano; mentre tra i fiamminghi spicca Antoon Van Dyck con un doppio ritratto di famiglia. In questa raccolta, Artemisia Gentileschi è presente con ben tre opere: una *Maddalena*, una *Lucrezia* e due «teste», una di *Cristo* e l'altra della *Vergine*[139].

Doc. 11.1: 1672, Davide Imperiale, inventario *post mortem*.
ASNA, *Archivi dei notai del XVII secolo*, Domenico Cardamone, scheda 1221, protocollo 32, 20 giugno 1672, «Adhitio hereditatis quondam domini Davidis Imperialis cum beneficio legis, et inventarii», cc. 30*r*-39*v*[140].
Inventario delli beni et robbe remaste nell'heredità del quondam signor David Imperiale.
[c. 34*r*] Una Madalena d'Artemisia Gentileschi alta cinque larga quattro
Una Lucretia della medesima [Artemisia Gentileschi] grande come la sudetta [alta palmi cinque larga quattro]
Due Teste, una di Nostro Signore giovine, l'altra di Nostra Signora della medesima Artemisia.

12. 1680, Santi Maria Cella

Fin dal XIV secolo, i Fiorentini rappresentavano la più numerosa presenza straniera a Napoli, definita da Mario Del Treppo «la prima élite internazionale operante a Napoli»[141].
Stabilitosi nella capitale del Viceregno spagnolo prima della peste del 1656, Santi Maria Cella proveniva dal Granducato di Toscana e come gli altri concittadini fiorentini fissò la propria residenza principale nella zona di Santa Marta, in un'area che andava dalla chiesa di San Giovanni dei Fiorentini alla strada dell'Incoronata (oggi via Medina)[142].
Mercante e agente finanziario, accumulò ricchezze prestando denaro, operando come cambiatore e facendo affari con grandi mercanti lombardi. Inoltre, rivestì la carica di residente del Granducato di Toscana e, grazie probabilmente all'approfondita conoscenza del mercato artistico napoletano e ai suoi contatti, ricoprì anche il ruolo di agente, come si evince ad esempio dalla corrispondenza di Santi e Giovanni Pietro Cella con Apollonio Bassetti, segretario del granduca Cosimo III, per l'acquisto in Napoli di alcuni quadri dell'eredità del defunto mercante fiammingo Gaspar de Romer[143].
Sposò la nobile Maria de Cespedes, duchessa di Frisa, di origine spagnola e sorella del cappellano maggiore. Alla sua morte (1680), la vedova venne dichiarata tutrice dei due figli maschi Giovanni Battista e Nicola, eredi universali del patrimonio paterno. Le fi-

glie, invece, avrebbero ricevuto una dote dai fratelli[144]. A tutela degli interessi di Giovanni Battista e Nicola, si chiese di procedere all'inventario dei beni ereditati.
Nella lista, che parte dalla «sala grande», sono elencati stanza per stanza quadri, mobili e tappezzerie. Rispetto ad altri inventari, si nota una maggiore cura nell'identificazione degli autori. Anche per questo motivo, si caratterizza per una grande varietà di nomi di diverse scuole e provenienza. Si trovano esposti insieme soggetti sacri e profani di autori prevalentemente napoletani, toscani, lombardi e fiamminghi. Tra quelli napoletani o che hanno soggiornato a Napoli (tra antichi e coevi), troviamo autori come Polidoro da Caravaggio, Marco Pino, «il palermitano» (Giovanni Bernardino Azzolino), «Agostiniello» (Agostino Beltrano), Giovanni Do, Gian Giacomo Manecchia, Salvator Rosa, Francesco De Maria, Mattia Preti, Giacomo Farelli, Luca Giordano e i Recco. In particolare, in un ambiente denominato «galleria grande», il primo dell'elenco è il quadro raffigurante *Diana e Atteone* con «altre figure ignude» di Artemisia Gentileschi. Accanto, un *Tarquinio e Lucrezia* copia da Tiziano, quattro nature morte di Recco, altri quattro quadri con «le 4 donne caste» di Beltrano, undici quadretti con «boschereccie» e una *Maddalena* (questi ultimi anonimi). L'ambiente era ulteriormente impreziosito da specchi, mobili in legno pregiato (ebano e granatiglio) e da dieci statue di mori in legno dipinto e profilature d'oro[145].

Doc. 12.1: 1680, Santi Maria Cella, inventario *post mortem*.
ASNA, *Archivi dei notai del XVII secolo*, Carlo Celso Di Giorgio, scheda 358, protocollo 34, 13 aprile 1680, «Adhitio hereditatis pro heredibus quondam Sancti Marie Celle», cc. 145*r*-146*v*[146].
Inventario delle robbe ritrovate nella casa del quondam Santi Maria Cella tanto di mobili, quanto d'immobili, debiti, e crediti etc.
[allegato con cc. n.nn., cartulazione moderna a matita, c. 4*r*, nella galleria grande:] Un quadro grande di palmi 13 [e] 8 dipintovi Diana, et Ateone con altre figure ignude cornice indorata, originale d'Artemisia.

13. 1682-1716, Francesco di Palma duca di Sant'Elia ed eredi

Famiglia originaria della Normandia. Nel XII secolo assunse il toponimico di Palma dai domini ottenuti in Terra di Lavoro «per mercede di servigii militari». Inoltre, nel secolo successivo, Roberto II conte d'Artois (nipote di Carlo d'Angiò) riconobbe loro la

consanguineità e il diritto d'inquartare le armi d'Artois con le proprie. Quattro secoli dopo, nel 1697, tale concessione fu riconosciuta dall'imperatore Leopoldo I. Probabilmente, è per tale motivo che nella documentazione consultata diviene più frequente l'utilizzo del cognome completo: di Palma d'Artois[147].

Nel 1531, l'omonimo antenato Francesco conseguì la cittadinanza napoletana. Suo figlio Ferdinando (detto Ferrante) generò Marc'Antonio, primo duca di Sant'Elia. Prima di morire, Ferrante senior (1606) istituì un monte a favore dei soli primogeniti maschi per il «mantenimento del decoro della Casa».

Dopo Marc'Antonio, il titolo e i beni passarono prima al figlio Ferrante e successivamente al nipote Francesco, «aggiato de' beni di fortuna, gentilissimo cavaliere». Francesco sposò una Pignatelli, con la quale ebbe due figli maschi[148]. Al momento della successione (1683), suo figlio ed erede Marco Antonio chiese di procedere all'inventario dei beni paterni. Esso comprendeva anche la lista dei mobili della casa napoletana, dove, a fronte di un considerevole numero di quadri, gli unici autori identificati sono Micco Spadaro e Domenico Mascia di Sant'Elia (quest'ultimo dipingeva prevalentemente su cristallo). Tra le opere anonime, però, si segnala la presenza di «Sette quadri d'angioli con li misterii della passione con cornici mischie, e stragallo, e frondi d'oro», che potrebbero essere gli stessi descritti anche nel successivo inventario del 1716, con l'attribuzione ad Artemisia Gentileschi[149].

Marco Antonio sposò Vittoria Capano, con la quale ebbe diversi figli; la maggior parte di questi seguì la vocazione religiosa. Nel 1701, con specifico istrumento notarile, Marco Antonio rinunciò al suo titolo e ai suoi beni a favore del primogenito Francesco, che subentrò anche nel «governo e usufrutto» del monte istituito dal suo avo un secolo prima.

All'epoca, nella capitale del Viceregno, la famiglia di Palma aveva due palazzi, uno «piccolo», dove andò a vivere Marc'Antonio, e uno «grande», dove risiedeva Francesco (probabilmente il «palazzo grande del borgo de Vergini» citato in un documento successivo), il quale a seguito della «refutatio» paterna, avrebbe dovuto prendersi cura dei genitori e dei numerosi fratelli, facendoli vivere in modo dignitoso[150]. Nel 1716, dopo aver perfezionato il maggiorascato istituito dal bisavolo e aver indicato il suo successore, Francesco rinunciò anch'egli a tutti i beni per poi entrare nella Compagnia di Gesù. A lui subentrò quindi il fratello Giuseppe, già cavaliere dell'Ordine di Malta, che accettò beni mobili e stabili, crediti e debiti della famiglia. All'atto notarile venne allegata anche una «nota

de' quadri», questa volta più dettagliata di quella del 1682, riportando autori e stime delle opere. Al primo punto, figurano otto quadri della stessa misura (palmi 4 × 3 in circa): un *Ecce Homo* e sette con angeli che reggono i simboli della passione, tutti attribuiti ad Artemisia e valutati complessivamente 80 ducati. Sono, inoltre, presenti, opere di antichi maestri, pittori seicenteschi e coevi. Molte le scuole e le maniere rappresentate: da quella veneziana, con i presunti Giorgione, Tiziano, Tintoretto e Palma ma anche i Bassano, a quella romana, con Giuseppe Cesare d'Arpino e Giovanni Baglione, passando per quelle fiorentina, emiliana e lombarda. Tra gli autori napoletani o operanti a Napoli, sono descritte opere di Polidoro da Caravaggio, Cesare Fracanzano, Girolamo D'Arena, Giuseppe Piscopo, Bernardo Cavallino, Onofrio Palumbo, Massimo Stanzione, Pietro Pesce, Luca Forte, Salvator Rosa, Domenico Gargiulo, Giovanni Battista Ruoppolo, Luca Giordano, Nicola Massaro, Gaetano Martorelli ed altri ancora. Per l'apprezzo dei quadri si affidarono ai pittori Antonio De Simone e Onofrio Avellino[151].
Infine, Giuseppe sposò in seconde nozze la vedova di Luigi Caracciolo, dalla quale ebbe una figlia femmina, Maria Vittoria, che a sua volta si maritò con Francesco Giudice Caracciolo. Per tale motivo l'archivio della famiglia di Palma è confluito in quello della famiglia Giudice Caracciolo, che oggi si conserva nell'Archivio di Stato di Napoli.

Doc. 13.1, 1683, Francesco di Palma, inventario *post mortem*.
ASNA, *Archivi dei notai del XVII secolo*, Giovanni Antonio De Blasio, scheda 460, protocollo 24, 10 ottobre 1683, «Aditio [*sic*] hereditatis quondam domini don Francisci de Palma ducis Sancti Elie, cc. 526*r*-527*v*[152].
[cc. n.nn. dopo c. 526; carte in origine non numerate: c. 3*r*]
[*signum crucis*] 1682: lista delli mobili rimasti nell'heredità del quondam signor don Francesco di Palma duca di Santo Elia nella casa in Napoli videlicet
[*ab origine* allegato con cc. n.nn., cartulazione moderna a matita c. 6*r*] Sette quadri d'angioli con li misterii della passione con cornici mischie, e stragallo e frondi d'oro.

Doc. 13.2, 1716, Francesco di Palma (nipote del precedente), rinuncia all'eredità[153].
ASNA, *Archivi dei notai del XVII secolo*, Nicola Coccorese, scheda 761, protocollo 15, 16 luglio 1716, «Abdicazione, rifiuta, e donazione per il signor don Gioseppe Palma de Artois | Promessa per il signor duca di Sant'Elia don Francesco Palma de Artois, e signori

don Donato, don Domenico, e padre don Ferrante Palma de Artois fratelli», cc. 336*v*-380*v*.
[dopo c. 366*v*, allegato, cc. n.nn.] Nota de' quadri apprezzati oggi li diece maggio 1716
Otto quadri di palmi 4, e 3 in circa con figure uno di Ecce Homo, e gli altri sette con angioli che ogni uno tiene qualche mistero della passione, con cornici mischie con uno stragallo e frondi indorate di mano d'Artemisia Gentileschi [ducati] 80.

Doc. 13.3, 1716, Francesco di Palma, rinuncia all'eredità.
ASNA, *Archivio Giudice Caracciolo*, Palma d'Artois, busta 105, fascicolo 11, «Istrumento di rifiuta di tutto lo stado fatta dal duca Francesco oggi gesuita à beneficio dell'odierno duca di Sant'Elia don Giuseppe di Palma, 1716», [segnatura antica:] Scanzia 29, fasc. primo n. 11, cc. 1*r*-50*v*[154].
[c. 26*v*] Nota de' quadri apprezzati oggi li diece maggio 1716
Otto quadri di palmi 4; e 3 in circa con figure uno di Ecce Homo, e gl'altri sette con angioli, che ogn'uno tiene qualche Mistero della passione, con cornici mischie con uno stragallo, e frondi indorate di mano d'Artemisia Gentileschi [ducati] 80.

14. 1685-1700, eredi del cardinale Ascanio Filomarino

Tra le più antiche famiglie nobili del regno di Napoli.
Le prime notizie su raccolte di manufatti artistici afferenti ai Filomarino sono del XVI secolo. Attraverso una «nota di diverse galanterie», infatti, si conosce la descrizione di manufatti artistici e curiosità appartenuti a Giovanni Battista Filomarino della Rocca († 1578), che acquistò i pezzi della sua collezione attingendo anche dal mercato romano. In pochi anni, il patrimonio passò dal primogenito Tommaso († 1630) al fratello Marcantonio († 1634). Quest'ultimo, nutrendo un profondo interesse per gli artisti coevi, incrementò la raccolta di dipinti. Per il numero considerevole di opere di Simon Vouet, Marcantonio può essere considerato il principale collezionista del pittore francese nella Napoli del primo Seicento e, tra i napoletani, risulta essere anche uno dei più informati sulle novità artistiche romane[155]. Sempre a questo ramo si riferiva anche Carlo Celano, nella terza giornata delle *Notizie*, descrivendo la «galeria […] ricca de 200 pezzi de quadri» del palazzo nell'odierna via Benedetto Croce[156].
Ascanio nacque a Chianche (provincia di Avellino) nel 1584 da Claudio Filomarino (del ramo di Rocca d'Aspide; † 1611) e Porzia Ricca (proveniente da una famiglia di mercanti). L'origine non

nobiliare della parte materna avrebbe condizionato la sua carriera e quella dei fratelli, che scelsero quasi tutti la via ecclesiastica. Al primogenito Ascanio, seguirono Scipione, Ferrante (detto Gennaro), Alfonso e Francesco Maria (al secolo Marcantonio) e alcune figlie femmine. Scipione († 1647) fu l'unico dei fratelli a intraprendere la vita militare. Si sposò con Agnese Filomarino, da cui ebbe diversi figli, tra cui Ascanio, Alfonso e Isabella (quest'ultima sposò Giangirolamo II Acquaviva; su di lui, *supra*, scheda 8), dando così continuità alla famiglia e al patrimonio accumulato dal fratello cardinale. Tale patrimonio, infatti, come si vedrà più avanti, passerà dai suoi figli ai nipoti.

Trasferitosi a Napoli, Ascanio si dedicò agli studi giuridici, ma probabilmente la delusione per un mancato incarico amministrativo lo convinse a trasferirsi a Roma, dove intraprese la carriera ecclesiastica. Durante gli anni romani, però, continuò a mantenere rapporti con la famiglia e a stringere alleanze politiche ed economiche con esponenti di rilevo della capitale del Viceregno.

Nell'Urbe avviò un fondamentale sodalizio con il cardinale Maffeo Barberini, futuro papa Urbano VIII, che lo ricompensò con la carica di cameriere segreto e con numerose rendite. Fu anche maestro di camera del cardinal nepote Francesco, con il quale ebbe un rapporto privilegiato, ma ciononostante conflittuale. In quegli anni, svolse alcuni importanti incarichi diplomatici in Francia e in Spagna, stabilendo un legame personale con Cassiano Dal Pozzo, che potrebbe essere stato il suo primo mentore per la scelta dei quadri da acquistare. Ebbe così inizio la sua ascesa curiale e politica[157]. Nello stesso periodo, è documentato il suo interesse per il mercato artistico. Se in un primo tempo, si impegnò a cercare dipinti per il citato Marcantonio, nel giugno 1627 sono documentati i primi pagamenti per opere destinate alla sua collezione. Grazie al ruolo ricoperto alla corte dei Barberini, infatti, Ascanio ebbe l'occasione di frequentare alcuni maestri attivi a Roma nella prima metà del secolo e trattare direttamente con loro il prezzo delle opere: tra questi Simon Vouet, Valentin de Boulogne e Nicolas Poussin. Il confronto con i pittori preferiti dai Barberini, ha dimostrato che, nelle sue scelte, era influenzato proprio dal gusto della corte papale[158]. Inoltre, nel 1628, a seguito della morte del cardinale Francesco del Monte, protettore e mecenate di Michelangelo Merisi, Ascanio si accaparrò un *San Francesco* del Caravaggio (ancora di proprietà dei Filomarino nel 1685)[159].

Nel 1641, Urbano VIII insignì Ascanio della porpora cardinalizia, affidandogli l'arcidiocesi di Napoli. Quindi, quest'ultimo lasciò Roma e

si trasferì nella capitale del Viceregno, dove non mancarono periodi di tensione con i viceré spagnoli e con la nobiltà in difesa delle prerogative ecclesiastiche, dimostrando grande autorevolezza, anche senza trascurare gli interessi della sua famiglia. Inoltre, durante i moti napoletani del 1647-1648, fu tra gli interlocutori privilegiati del popolo e soprattutto garante dei patti stipulati nel 1647[160].
Ascanio morì a Napoli nel 1666, disponendo un vincolo fedecommissario sul suo patrimonio, che, quindi, passò all'omonimo nipote, primogenito del defunto fratello Scipione, duca della Torre. Morto anche il nipote Ascanio, nel 1685 i beni del cardinale toccarono al fratello minore Alfonso[161]. Dalla documentazione prodotta durante i successivi passaggi ereditari, si apprende che quest'ultimo morì nel 1699, lasciando la moglie Camilla e un altro fratello, l'abate Gennaro, tutori degli eredi maschi. Il primogenito Scipione, però, morì pochi giorni dopo il padre. Di conseguenza, le responsabilità della primogenitura ricaddero sul secondogenito Ascanio (mentre gli altri cinque figli maschi ottennero una rendita annua di 400 ducati)[162]. Pur in mancanza di documenti, è possibile supporre che successivamente, alla scomparsa di quest'ultimo (1742), il patrimonio passò al figlio Pasquale e poi al nipote Ascanio, gentiluomo di camera.
Alla fine del secolo, Ascanio venne ucciso insieme al fratello Clemente durante la rivoluzione del 1799, quando – secondo il racconto di Bernardo Candida Gonzaga – «una turba di popolani corse al palazzo del Filomarino, ne saccheggiò la casa devastando una bellissima biblioteca, una magnifica raccolta di macchine fisiche, di incisioni, di stampe, ed un prezioso gabinetto di storia naturale»[163]. Oggi si ritiene che alcuni quadri potrebbero essersi salvati poiché già precedentemente venduti[164].
La decorazione interna del palazzo in largo San Giovanni Maggiore (acquistato nel 1645 e citato dal canonico Carlo Celano, colpito dalle «pretiosissime dipinture» di noti maestri antichi e moderni) è nota attraverso due inventari: quello redatto alla morte dell'omonimo nipote Ascanio Filomarino duca della Torre (1685) e quello compilato in seguito alla dipartita del fratello ed erede Alfonso, allorché, morto anche il primogenito, il patrimonio passò a un altro Ascanio (1700). È verosimile che entrambi siano derivati da un precedente e dettagliato elenco stilato alla morte del cardinale e che non si siano arricchiti di ulteriori acquisti: i mobili, infatti, sono gli stessi e sono disposti nelle stesse camere nell'uno e nell'altro inventario[165].
Gli inventari del 1685 e del 1700 riportano la descrizione topografica degli arredi e degli argenti. La parte più prestigiosa della collezione

si trovava nella seconda e nella terza camera dell'appartamento grande: qui, accanto a un nucleo antico di opere attribuite a Tiziano, Giorgione, Raffaello, erano esposte opere di Annibale Carracci, Caravaggio, Lanfranco, Domenichino, Albani, Poussin, Reni, Cavalier d'Arpino, Vouet e Artemisia Gentileschi; mentre, rispetto alle altre quadrerie del tempo, pochi sono i pittori napoletani presenti, perdipiù con un numero limitato di opere. Si tratta di Battistello Caracciolo, Andrea Vaccaro, Mattia Preti e Luca Giordano; unica eccezione il gruppo di otto dipinti dei Fracanzano, dei quali Filomarino era stato protettore. Pur non mancando opere anonime, nel complesso si può affermare che si trattava di una quadreria «romana», verosimilmente influenzata anche dai consigli che l'amico Giulio Mancini aveva impresso nelle sue *Considerazioni sulla pittura*[166].
Il quadro di Artemisia, che raffigurava un *San Giovanni Battista*, potrebbe essere lo stesso dipinto nominato in una lettera a Cassiano Dal Pozzo nel 1637. Esso inoltre venne citato in nota ai versi di una canzone di Baccio Dal Borgo: nel punto in cui recita «Ma onor del sesso, più ch'ogn'altro degna | di plauso altrui si rese | Artemisia *Gentile* [in apice: 42] | che trattò il grande al par del molle stile». Nella relativa nota 42, si legge: «ne è celebratissimo il quadro della galleria Filomarino in Napoli, rappresentante S. Giovan Battista nel deserto addormentato»[167].

Doc. 14.1, 1685, Ascanio Filomarino duca della Torre, inventario *post mortem*.
ASNA, *Archivi dei notai del XVII secolo,* Dionisio D'Alterio, scheda 320, protocollo 9, 14 aprile 1685, «Adhitio hereditatis quondam ducis Turris», incartamento n. 55, cc. n.nn. [ma numerazione a matita: cc. 977*r*-1010*v*][168]:
Inventario de beni rimasti nell'eredità del quondam signor don Ascanio Filomarino duca della Torre.
[c. 982*v*; nella seconda camera:] Un altro quadro dell'istessa misura [tre e quattro] di San Giovanni Battista di Artemisia Gentileschi coll'istessa cornice [d'oro liscia intagliata].

Doc. 14.2, 1700, Alfonso Filomarino duca della Torre, inventario *post mortem*.
ASNA, *Archivi dei notai del XVII secolo,* Giuseppe Ragucci, scheda 508, protocollo 63, 23 marzo 1700, «Adhitio hereditatis quondam ducis Turris», cc. 182*v*-220*v*[169]:
Inventario d'averi, e pesi dell'eredità del quondam illustre signore don Alfonso Filomarino duca della Torre

[c. 186*v*; nella seconda camera:] Un altro quadro dell'istessa misura [di palmi 3 e 4 circa] di San Giovanni Battista di Artemisia Gentileschi con l'istessa cornice [d'oro liscia intagliata].

15. 1688, Jan e Ferdinando Vandeneynden

La famiglia Vandeneynden era originaria di Anversa. Nel secondo decennio del XVII secolo, a circa vent'anni, Jan era già a Napoli, dove esercitava la professione di «negoziante di raggione». Sposò Elisabetta, anch'ella di origine fiamminga, dalla quale ebbe un figlio, a cui diede lo stesso nome del fratello maggiore Ferdinand. Quest'ultimo, in punto di morte (1630), gli lasciò tutti i suoi beni. Jan, quindi, investì il denaro del fratello nei suoi affari, associandosi anche con Gaspar de Roomer[170].
Jan si integrò nella società napoletana del tempo e inseguì un'ascesa sociale per sé e i suoi figli attraverso un'abile politica matrimoniale, potendo contare su una dotazione economica considerevole. Quindi, mentre le figlie andarono in moglie a esponenti della borghesia amministrativa o della piccola nobiltà, Ferdinando sposò Olimpia Piccolomini. Per l'erede maschio, inoltre, Jan acquistò il feudo di Castelnuovo. Per completare e dare maggiore visibilità alla posizione sociale raggiunta, la famiglia acquistò il prestigioso palazzo fatto erigere dalla famiglia Zevallos in via Toledo[171].
Jan morì nel 1671, lasciando erede del suo patrimonio Ferdinando, il quale però si spense tre anni dopo. Non essendoci altri eredi maschi, i beni andarono alle tre figlie, all'epoca ancora minori e quindi sotto tutela materna. Nel 1688, il patrimonio, compresa la grande raccolta di dipinti, venne definitivamente diviso tra le tre donne. Attraverso i matrimoni di due di esse, le loro parti confluirono in altrettante famiglie aristocratiche: Giovanna convolò a nozze con Giuliano Colonna; mentre Elisabetta sposò Carlo Carafa. Una terza parte, quella che spettava a Caterina, non poté essere acquisita dall'erede e venne incamerata dalle sorelle. Quindi, nel 1688, per procedere alla stima dei quadri, venne contattato Luca Giordano, il quale redasse un elenco, in tre parti, di oltre quattrocento opere complessive, descrivendo i soggetti, individuando gli artefici e determinando il valore economico di ogni pezzo[172]. Nonostante le numerose opere anonime, è possibile affermare che la quadreria rifletteva le tendenze figurative sviluppatesi nel Viceregno tra gli anni Trenta e Sessanta del secolo. Troviamo così, accanto a numerosi esemplari di pittura fiamminga,

classici del Cinquecento veneziano, esponenti della corrente neoveneta e opere del classicismo emiliano[173]. L'inventario del 1688, però, descriveva una raccolta ibrida. Infatti, la quadreria, così come si era formata, rappresentava probabilmente sia il gusto dei Vandeneynden, padre e figlio, sia quello dell'amico e socio Gaspar, che lasciò un cospicuo numero di pezzi a Ferdinando. Essa, inoltre, potrebbe rispecchiare in parte anche le dinamiche del mercato, con la possibilità di acquistare stock di bottega e gruppi di opere da altre quadrerie, spesso smembrate per sanare i debiti dei proprietari. Senza sottovalutare che, nella loro attività commerciale, i Vandeneynden trattarono anche manufatti artistici, per cui, insieme ad altri mercanti fiamminghi, ebbero un ruolo attivo nella circolazione di quadri da e verso il Viceregno[174].
In quello stesso anno, con la divisione in tre blocchi di pari valore economico, cominciò la dispersione della raccolta. La seconda porzione, quella che conteneva una tela raffigurante *Giuditta e Oloferne* attribuita a Orazio Gentileschi, andò alla citata Giovanna e, di conseguenza, seguì le sorti della collezione Colonna di Stigliano[175].
La ragione per cui in questo contesto si è scelto di trattare anche la raccolta Vandeneynden sta nella circostanza che, fino ad oggi, la critica aveva dubitato dell'attribuzione a Orazio, riconducendola per analogia tematica alla produzione della figlia Artemisia. Al presente, invece, nel catalogo della mostra *Artemisia Gentileschi a Napoli*, è stata restituita al padre[176].

Doc. 15.1: 1688, Ferdinando Vandeneynden, inventario *post mortem*.
ASNA, *Archivi dei notai del XVII secolo*, Francesco Nicola dell'Aversana, scheda 482, prot. 28, 29 dicembre 1688, «Divisio inter dominam Ioannam, dominam Elisabettam et dominam Catherinam Vandeneinden», cc. 624*v*-667*r*[177]:
[allegato dopo la c. 624*v*, cc. n.nn.: apprezzo II dei quadri di Luca Giordano] Un quadro di palmi 5 e 7 con cornice indorata, la Gioditta che taglia la testa ad Oliferno, mano d'Oratio Gentilesco, ducati 100.

16. 1690, Giovanni Battista Capece Piscicelli

Famiglia nobile del seggio di Capuana, aggregata a quella dei Capece. Poche le notizie biografiche reperite su Giovanni Battista Capece Piscicelli, che coprì la carica di governatore dell'Annun-

ziata nel 1674. Sposò Ippolita Caracciolo († 1695), dalla quale ebbe quattro figli maschi. Visse con la famiglia nella «casa palatiata» ai Santi Apostoli (nei documenti indicata anche come «casa grande»). Per breve tempo, fino alla morte, sopraggiunta nel 1690, Giovanni Battista beneficiò del maggiorascato istituito dal nipote Mario (figlio del fratello), che a sua volta, per una serie di vicende ereditarie, era stato titolare di un più antico maggiorascato istituito da Fabio Ricca nel 1580[178].

Nel suo testamento risultano eredi universali e particolari i figli Nicola, Cristoforo, Francesco e Domenico, i quali accettarono l'eredità con il beneficio d'inventario. L'elenco dei beni comprendeva anche la lista dei quadri, nella quale, nonostante le descrizioni sommarie, è riportato quasi sempre l'autore delle opere.

Nei pochi ambienti descritti (tutti genericamente denominati «camera»), troviamo poco meno di un centinaio di quadri. Alcuni autori risultano già scomparsi entro la fine del sesto decennio del XVII secolo, complice in alcuni casi anche l'epidemia di peste del 1656: Jusepe de Ribera, Battistello Caracciolo, Giovanni Ricca, Agostino Beltrano («Agostiniello»), Aniello Falcone, Massimo Stanzione e Artemisia Gentileschi. Altri più di recente: Viviano Codazzi, Luca Forte, Micco Spadaro, Andrea de Lione. Gli unici ancora in vita nell'anno di morte di Giovanni Battista erano Giovanni Battista Ruoppolo e Luca Giordano[179].

È probabile che le opere più antiche facessero parte del patrimonio giuntogli per via ereditaria grazie al citato maggiorascato; tuttavia, anche in mancanza di documentazione, non possiamo escludere che Giovanni Battista o qualcuno prima di lui avesse approfittato dello smembramento di collezioni più recenti, come farebbe propendere la presenza di un «Giuseppe Giusto» di Artemisia Gentileschi, forse lo stesso precedentemente descritto nella collezione di Berardino Belprato[180].

Doc. 16.1: 1690, Giovanni Battista Capece Piscicelli, inventario *post mortem*.

ASNA, *Archivi dei notai del XVII secolo*, Nicola Antonio Collocola, scheda 550, protocollo 20, 2 settembre 1690, «Adhitio hereditatis quondam domini Ioannis Baptiste Capicii Piscicelli», cc. 760*v*-763*r*[181].

Inventari delli beni remasti nell'heredità del quondam Giovanni Battista Capece Piscicelli

[*ab origine* allegato con cc. n.nn.; cartulazione a matita: c. IV*r*; nell'altra camera] Uno quadro di Giuseppe Giusto grande con cornice liscia indorata, mano di Artemisia.

17. 1694-1837, Alvaro Della Quadra ed eredi

Dal matrimonio, celebrato nel 1621, tra Antonio della Quadra e Fulvia Carafa di San Lorenzo nacque Alvaro (1622-1694), definito da Carlo De Lellis «uno de' più famosi avvocati de' nostri regii tribunali». In effetti, la sua fama lo portò a rivestire ruoli di primo piano nelle principali istituzioni del Viceregno, dalla Regia Camera della Sommaria, di cui fu presidente, al Sacro Regio Consiglio[182]; tuttavia, il ritratto tracciato da Francesco D'Andrea (su di lui, *infra*, scheda 23) ne fa un esempio negativo per la professione di avvocato.
D'Andrea, che doveva conoscerlo bene, essendo stati «molto amici» e «condiscepoli» negli anni della formazione giuridica, lo descrive come «povero di fortuna», tanto da dover prendere in affitto «due camerette» in una casa «assai mediocre», aggiungendo che «per mancamento di denari trascurò di dottorarsi». La sua sorte si risollevò dopo le rivolte degli anni Quaranta, quando alcuni parenti divennero suoi assistiti. In quelle occasioni mostrò «tale abilità nel consultare le cautele de contratti che benché non avesse che mediocre dottrina et in tutto sfornito d'ogni altra sorte di letteratura» in breve tempo raggiunse lo «stato di grand'avvocato». Tale fama gli consentì di avere come clientela «i maggiori signori del regno» e di andare ad abitare nel «nobilissimo» palazzo dei Pinelli, duchi di Acerenza. Cercò per lungo tempo una donna che potesse soddisfare la sua ambizione e la trovò nella ricca vedova del duca di Limatola. Quindi, nel 1675 sposò Vincenza (1646-1717), vedova di Giuseppe Gambacorta, accogliendo nella sua casa anche il figlio Francesco. Dopo il matrimonio, la famiglia si trasferì nel palazzo del principe di San Severo, «vivendo con splendore eguale al posto nel quale s'era messo»[183].
Non avendo avuto figli propri, alla sua morte (1694), come da disposizioni testamentarie, furono nominati eredi prima la moglie e, dopo la di lei scomparsa, Francesco Gambacorta duca di Limatola. Per non disperdere il patrimonio, Alvaro istituì un maggiorascato a favore dei primogeniti discendenti da Francesco, disponendo, inoltre, che, in caso di estinzione del ramo dei duchi di Limatola, ne avrebbero beneficiato i Carafa di San Lorenzo.
Tra le principali condizioni per accedere all'eredità era l'assunzione del nome e del cognome del defunto Alvaro della Quadra e sposare donne di famiglie da lui preventivamente indicate. Il vincolo fedecommissario, infine, obbligava gli eredi a non alienare i beni trasmessi[184].
Alvaro morì nel 1694, ma Francesco poté ottenere il patrimonio solo nel 1714, alla scomparsa della madre. In quell'occasione, ven-

ne redatto un inventario nel quale è presente una «Santissima Annunziata» di Artemisia Gentileschi, che non comparirà o cambierà attribuzione negli inventari successivi[185]. Nello stesso elenco, figurano anche un'«Istoria de' Lot con le figlie» e un'«Istoria de primigeni d'Egitto che muorono» attribuiti al cavalier Giannone (ma che nei successivi elenchi troveremo assegnati ad Artemisia). Gli altri pittori citati sono Luigi Rodriguez («Luise Siciliano»), Agostino Beltrano, Massimo Stanzione, Monsù Desiderio, Micco Spadaro e Viviano Codazzi, Antonio De Bellis e Antonio de Michele, Francesco Fracanzano, Bartolomeo Passante, Giacinto De Popoli, Battistello Caracciolo, Domenico De Marino ed altri.
Francesco mancò nel 1725, senza figli legittimi, quindi i beni passarono al ramo dei Carafa di San Lorenzo.
Vent'anni dopo, nel 1745, il titolo di principe di San Lorenzo apparteneva a Pier Nicola (1730-1786), che, come stabilito dal suo avo, assunse il nome di Alvaro della Quadra. Nel 1749, questi sposò Serafina Caracciolo, figlia del principe di Torchiarolo. Nel 1786, il titolo passò al primogenito Luigi (1750-1803). In occasione della successione venne redatto l'inventario dei beni che facevano parte del fedecommesso del primo Alvaro della Quadra.
L'elenco dei dipinti comprendeva artisti della prima metà del XVII secolo, che potrebbero essere stati acquistati, in parte, dal capostipite Antonio della Quadra direttamente dagli autori e, in parte (o del tutto), proprio da Alvaro per suggellare la sua scalata sociale con una quadreria degna dello status raggiunto. Rispetto al precedente inventario, comparvero nuove opere, mentre per altre vennero modificate le attribuzioni. Come in parte già anticipato, per esempio, ad Artemisia Gentileschi vennero assegnati: una «tela […] di palmi dieci, per dodici, rappresentante David con Abigail e diverse figure»; il «Lot colle sue figlie di palmi sei ed otto per traverso» e il «quadro grande sopra tela […] di palmi dodici per nove in circa rappresentante la Morte de' primogeniti d'Egitto», entrambi precedentemente dati al cavalier Giannone. L'«Annunziata» (6 palmi × 8), invece, passò dall'attribuzione ad Artemisia a quella ad Agostino Beltrano[186].
Infine, il confronto con altri due inventari, redatti dopo la morte di Pier Nicola (allegati a istrumenti del 1786 e del 1787) mostra che, a distanza di sessant'anni, i quadri vincolati da Alvaro erano ancora presenti, mentre poche furono le acquisizioni successive. Alla stessa conclusione porta l'analisi dell'inventario *post mortem* del nipote Pietro (1789-1837) e di quelli successivi (1856 e 1857)[187].

Nel 1776, in occasione del matrimonio dell'altro figlio maschio Domenico Antonio (1756-1782) con Anna Maria Galluccio († 1824), Pier Nicola commissionò lavori per uno dei palazzi in via dei Tribunali, preparandolo ad accogliere gli sposi. In quell'occasione assegnò al figlio anche argenti e mobili. Se ne ha notizia da un inventario del 1784, allegato agli atti della controversia tra Anna Maria e il suocero, che coinvolse anche le figlie della coppia (Serafina, Maria Rosa, e Beatrice), nonché le nipoti (Luisa e Concetta Coppola, figlie di Maria Rosa). Infatti, morto Domenico Antonio, Pier Nicola rivendicò i beni concessi alla coppia qualche anno prima. Tra questi anche un quadro raffigurante la «Scala di Giacobe» attribuito ad Artemisia Gentileschi (7 palmi × 8)[188].

Doc. 17.1: s.d. [ma 1694 ca.], Alvaro della Quadra, inventario *post mortem*.
ASNA, *Archivio Carafa di Castel San Lorenzo, Carte*, busta 4, fascicolo 5, Quadri, s.d. [ma 1694 ca.] cc. n.nn.
Nota de' quadri del principe [Carafa] di San Lorenzo
[c. n.n.] Un quadro con cornice dorata con l'efficie dell'Annunziata. Originale di Artemizia Gentilesca [aggiunto a fine riga:] !

Doc. 17.2, s.d. [ma 1714 ca.], Alvaro della Quadra, inventario *post mortem*. Beni consegnati all'erede Alvaro della Quadra [già Francesco Gambacorta duca di Limatola]
ASNA, *Archivio Carafa di Castel San Lorenzo, Carte*, busta 4, fascicolo 4, «Inventario de' mobili consegnati all'illustre don Alvaro della Quadra Carafa erede fidecommissario dell'olim regio consigliere don Alvaro della Quadra», [segnatura antica:] Fascicolo 6° n. 28, s.d. [ma 1714 ca.; redatto sulla base inventario del 1694], cc. 1*r*-3*v* (*ab origine* cc. n.nn., con cartulazione moderna)[189].
Inventario delle robbe mobili che si consegnano all'illustre don Alvaro della Quadra Carafa erede fidecommissario dell'olim Regio Consigliere don Alvaro della Quadra, le medesime furono descritte nell'inventario fattosi per parte della quondam illustre duchessa di Limatola donna Vincenza Gambacorta erede fù de' detto olim Regio Consigliere. L'istesse sequestrate, ed inventariate d'ordine della Regia Camera per morte dell'illustre duca di Limatola don Alvaro della Quadra Gambacorta senza legami successori in feudalibus erede fù della sodetta quondam Donna Vincenza sua madre, e sono l'infrascritte ciò è […]
[1*r*] Un quadro con cornice in dorata con l'effigie della Santissima Annunziata, originale d'Artemizia Gentilesca

Doc. 17.3, 1784, Anna Maria e Beatrice Galluccio, inventario dei beni.
ASNA, *Archivio Carafa di Castel San Lorenzo, Carte*, busta 4, fascicolo 4, [sul retro del fascicolo:] «Inventario delle robbe consegnate alla signora principessina di San Lorenzo Galluccio donna Beatrice Carafa in varie volte rilevato dal processo degli atti originali delle controversie insorte tra la medesima ed il di lei suocero illustre principe di San Lorenzo don Alvaro della Quadra Carafa. Delegato il regio consigliere signor don Carlo Patrizio. Attuario Assunto Francesco Daniele, Incartamento per la restituzione degli argenti, e mobili da farsi alla casa di San Lorenzo dagli eredi della duchessa di Seminara, o sia dalle sue figlie donna Luisa, e donna Concetta Coppola», cc. n.nn.
Nota di quello che si manda alla signora principessina di San Lorenzo, 12 gennaio 1784
[c. n.n.] Quadro di palmi 7 e 8 rappresentante la Scala di Giacobe di Artemisia con cornice come sopra [indorata a mistura a modello di Rosa]. [Quantità:] 1
[…]
Nota di altre robbe consegnategli li 12 gennaro 1784. Prov. Fol. 214
[c. n.n.] Quadro di palmi 7 e 8 rappresentante la Scala di Giacob di Alitemisia con cornice come sopra [indorata a mistura a modello di Rosa]

Doc. 17.4, 1786, Alvaro della Quadra [ovvero Pier Nicola Carafa di San Lorenzo], inventario *post mortem*.
ASNA, *Archivi dei notai del XIX secolo,* Francesco Antonio Letizia, scheda 442, protocollo 8, 14, novembre 1786, «Aditio [*sic*] hereditatis quondam illustris principis Laurentii domini Alvari della Quadra Carafa», cc. 311*r*-316*v*
[allegato, cc. n.nn.] Beni mobili
[c. n.n.; seconda anticamera:] Un altro rappresentante Lot colle sue figlie di palmi sei, ed otto per traverso, d'Artemisia Gentilesca con cornice come sopra [al modello di Rosa indorato a misura]
[…]
[c. n.n., seconda anticamera (dopo altra anticamera dell'appartamento, n.d.r.):] Un quadro sopra tela con sua cornice dorata di palmi dieci per dodici rappresentante Davidde con Abigal con diverse figure di Artemisia [*sic*]
[c. n.n., Camera della cappella:] Un quadro grande sopra tela con sua cornice dorata, di palmi dodici per nove in circa rappresentante la Morte de' primogeniti d'Egitto di Artemisia.

Doc. 17.4bis, 1786, come sopra.
ASNA, *Archivio Carafa di Castel San Lorenzo, Carte*, busta 4, fascicolo 8, «Inventario fatto dopo la morte de don Alvaro della Quadra Carafa per mano del notar Francescoantonio Letizia», 14 novembre 1786, cc. n.nn.[190].
Beni mobili
[c. n.n.; seconda anticamera:] Un altro rappresentante Lot colle sue figlie di palmi sei, ed otto per traverso, d'Artemisia Gentilesca con cornice come sopra [al modello di Rosa indorato a misura]
[…]
[c. n.n., seconda anticamera (dopo altra anticamera dell'appartamento, n.d.r.):] Un quadro sopra tela con sua cornice dorata di palmi dieci per dodici rappresentante Davidde con Abigal con diverse figure di Artemisia
[c. n.n., camera della cappella:] Un quadro grande sopra tela con sua cornice dorata di palmi dodici per nove in circa rappresentante la Morte de' primogeniti d'Egitto di Artemisia.

Doc. 17.5, 1787, Alvaro della Quadra [ovvero Luigi Carafa di San Lorenzo], inventario dei beni
ASNA, *Archivio Carafa di Castel San Lorenzo, Carte*, busta 4, fascicolo 5, Quadri, cc. n.nn., 24 settembre 1787,
Inventario de mobili esistenti nella metà del quarto nobile di Sua Eccellenza il signor Principe di San Lorenzo, descrittosi oggi li 24 settembre 1787, consegnati a don Giuseppe De Chiara.
[c. n.n., Seconda anticamera:] Un quadro sopra tela con sua cornice dorata di palmi dieci per dodeci rappresentante Davide con Abigail con diverse figure d'Artemisia.
[…]
[c. n.n., A diedro camera al detto quarto:] Un quadro rappresentante Lotto con i suoi figli di palmi 6 [×] 8 per traverso d'Artemisia Gentilescha con cornice indorata in mistura.
[…]
[c. n.n., camera della Cappella:] Un quadro grande sopra tela con cornice indorata di palmi 12 et 9 rappresentante la Morte de primi geniti di Egitto, d'Arte Misia.

Doc. 17.6, 1837, Alvaro della Quadra [ovvero Pietro Carafa di San Lorenzo], inventario *post mortem*.
ASNA, *Archivio Carafa di Castel San Lorenzo, Carte*, busta 4, fascicolo 17, 22 luglio – 13 settembre 1837, «1837. Inventario della eredità del fu principe di San Lorenzo don Pietro Alvaro della Quadra Carafa», cc. 1*r*-154*v*[191].

[c. 45*r*; al numero:] 124. Un quadro dipinto ad oglio sopra a tela senza cornice di palmi 5 e un quarto per otto rappresentante la Scala di Giacobbe
[c. 87*v*; al numero:] 429. Lot colla figlia di palmi 6 per otto, con cornice, valutato ducati 2 e grana 40
[c. 88*r*; al numero:] 431. Uccisione de' primogenituri di Egitto di palmi 9 e 12 con cornici, valutato ducati 6
[c. 88*v*; al numero:] 444. Davide, ed Abigail di palmi 10 per 12, con cornice, valutato ducati otto.

18. 1699, Carlo de Cárdenas, conte di Acerra e marchese di Laino

La famiglia de Cárdenas, originaria della Spagna, giunse a Napoli al seguito di Alfonso d'Aragona[192].
Nobile del seggio di Nido, Carlo era figlio di Alfonso, reggente della Gran corte della Vicaria, «ornato di buone lettere e versatissimo nelle scienze giuridiche».
Durante le rivolte del 1647-1648, Alfonso fu costretto a rifugiarsi lontano dalla capitale e dai suoi feudi poiché da una parte fu inviso al popolo napoletano per aver sostenuto provvedimenti a favore dell'aumento delle imposte e dall'altra perché «in lite con gli Acerrani» per questioni relative agli usi civici. Nel 1625, in occasione del matrimonio con Isabella Spinelli, ottenne in dono dal padre la città di Acerra con il titolo di conte e il feudo di Laino con il titolo di marchese. Nel 1649, sposò in seconde nozze Faustina Carafa dei principi di Colobrano, dalla quale ebbe Carlo ed Eleonora[193]. Di un ramo collaterale faceva parte tale Giovanni, discendente di Bernardino de Cárdenas, signore di Pisticci, e Fulvia Caracciolo (citati in relazione alla commissione di una *Santa Elisabetta* di Artemisia)[194]. Bernardino, noto alle fonti per aver partecipato alla battaglia di Lepanto (dove trovò la morte nel 1571), era zio paterno di Alfonso[195]. Non sono noti, invece, rapporti di parentela tra il ramo oggetto di questo contributo e Martín de León y Cárdenas, vescovo di Pozzuoli dal 1631, che affidò la decorazione pittorica della cattedrale di Pozzuoli a Giovanni Lanfranco, Paolo Finoglio, Masimo Stanzione e Artemisia Gentileschi[196].
Alfonso morì nel 1664, lasciando erede universale il primogenito Carlo, che, essendo ancora minore, fu affidato alla tutela della madre, la quale poté continuare a beneficiare, vita natural durante (a condizione di rispettare lo stato vedovile), dei beni del defunto marito, compresi argenti, gioie e quadri (purtroppo di questi beni non è stato ritrovato un inventario)[197].

Carlo, al quale venne riconosciuta la dignità del grandato di Spagna, sposò nel 1674 Francesca Spinelli dei principi di Scalea. I coniugi ebbero diversi figli, tra i quali gli eredi Alfonso (1680-1742), che gli succedette nei titoli e nei beni burgensatici, Troiano, Pietro e Luigi, ancora tutti minori all'apertura del testamento paterno nel 1694. I citati fratelli, dividendo la restante eredità, avrebbero dovuto provvedere alle doti delle sorelle. A Carlo venne dedicato anche un poema in versi, dal titolo *Halieutica*, del padre gesuita Nicola Partenio Giannettasio[198].

Il primogenito Alfonso nacque nel castello di Pisticci nel 1680; quindi, alla morte del padre Carlo (1694), era ancora minore. Raggiunta la maggiore età, nel 1699, fece redigere l'inventario dei beni paterni ereditati. Nella documentazione, una parte considerevole è occupata dai quadri: oltre cinquecento nella sola residenza di Barra.

Anche se molti dipinti mancano degli autori, quelli citati restituiscono comunque un quadro interessante della varietà di pittori e soggetti posseduti da Carlo. È tuttavia molto probabile che la quadreria cominciò a formarsi col padre Alfonso e che Carlo avesse contribuito ben poco ad arricchirla con artisti contemporanei. Il nucleo più antico è costituito da opere di maestri toscani, veneti e meridionali (di nascita o di adozione): Vasari, Marco Pino, Cavalier d'Arpino («Giuseppino d'Arpino»), Antonio Solario («Zingaro»), Girolamo Imparato, Francesco Curia, Polidoro da Caravaggio («Polidoro»), «Francesco Santafede»[199], Luca Cambiaso, Tiziano, Tintoretto (padre e figlio), i Bassano, Veronese («Paolo da Verona»). Tra i maestri del secolo successivo: Caravaggio, Guercino, Ribera, Micco Spadaro, Battistello Caracciolo, Francesco Fracanzano, Vaccaro, Viviano Codazzi, Aniello Falcone, Andrea De Lione («Andrea Di Leone»), Luigi Rodriguez («Luigi Siciliano»), «Episcopo», Giuseppe Di Guido, Onofrio Palumbo, Giuseppe Piscopo, Giovanni Bernardino Azzolino, Ambrosiello Russo, Giovanni Balducci, «Bisaccione» (il genovese Lazzaro Tavarone?) e Artemisia Gentileschi. Altri maestri sono presenti attraverso copie o come «scuola di»: Giulio Romano, Fabrizio Santafede, Raffaello, Andrea Del Sarto, Correggio, Tiziano, Caravaggio, Carracci, Luca van Leyden («Luca d'Olanda»). Altrettanto numerose erano le opere di artisti fiamminghi: Monsù Desiderio, Hendrick De Somer («Enrico Fiammingo»), Matthias Stomer, Niccolò De Simone e soprattutto Cornelio Brusco (con un nucleo di almeno 16 opere). L'unico contemporaneo potrebbe essere «Monsù Bison», identificato da Labrot con Jean-

Baptiste Dubuisson, di cui Carlo possedeva otto quadri con *Fiori*[200].
Il quadro attribuito ad Artemisia Gentileschi raffigurava un episodio del mito di Ercole, la cui iconografia prevede l'eroe greco che fila la lana indossando gli abiti femminili di Onfale, regina della Lidia, che a sua volta veste la pelle del leone nemeo[201]. Il soggetto, che colpisce per lo scambio di ruoli uomo/donna, era presente anche in altre quadrerie napoletane con attribuzione a Luca Giordano, Paolo De Matteis, Giacinto De Popoli[202]. La stessa Artemisia aveva trattato il tema anche su commissione del conte di Oñate per il Salón Nuoevo dell'Alcázar di Madrid; mentre la versione appartenuta a Carlo de Cárdenas potrebbe essere identificata con quella della Sursock Palace Collection di Beirut[203].
Infine, nel suo testamento, Alfonso († 1742) istituì un maggiorascato per legare «mondo durante» i suoi beni feudali e burgensatici alla famiglia de Cárdenas[204].

Doc. 18.1: 1699, Carlo De Cárdenas, inventario *post mortem*
ASNA, *Archivi dei notai del XVII secolo,* Biagio Domenico De Conciliis, scheda 399, protocollo 49, 23 dicembre 1699, «Adhitio hereditatis, et inventarium pro heredibus quondam illustri domini Caroli de Cárdenas», cc. 629*v*-631*v* [altra numerazione, con cartulazione a matita: 1068*v*-1118*v*][205].
Nota de i beni mobili, tappezzarie, ed altri ritrovati doppo la maggiore età dell'eccellentissimo signor don Alfonso de Cárdenas marchese di Laino, conte dell'Acerra etc. esistenti nel Palazzo della Barra
[*ab origine* allegato con cc. n.nn.; numerazione a matita, c. 1087*r*; nella prima camera che risponde in sala a mano manca] Un quadro di palmi 8 e 9 con cornice intagliata e indorata entrovi Erchele [*recte*: Ercole] che fila, mano d'Artemisia Gentilesca.

19. 1700, Ferdinando d'Afflitto, principe di Scanno

Nato dal matrimonio contratto nel 1642 tra Tommaso, conte di Loreto, e Giulia d'Afflitto (figlia di Girolamo, principe di Scanno, di cui Carlo De Lellis ricorda il palazzo «ornato con l'antiche pitture della vita di Santo Eustachio»), dopo la morte del padre, Ferdinando dové ereditare la raccolta di dipinti dello zio Giovanni Francesco († 1640), già noto alla critica per alcune importanti commissioni e per l'acquisto di un «quadro di santo Sebastiano» direttamente da Artemisia Gentileschi. Dal matrimonio di Ferdi-

nando con Francesca di Tocco nacque l'erede Tommaso. Dopo la scomparsa di quest'ultimo, la famiglia si estinse nei Caracciolo di Mellissano[206].
Nell'inventario redatto dopo la morte di Ferdinando († 1699), oltre al citato *San Sebastiano*, sono descritti altri due quadri, un *Sant'Eustachio* e un *Davide*, tutti della stessa misura («sei palmi larghi, et otto lunghi»), di cui solo le teste sono attribuite ad Artemisia[207]. Inoltre, molte opere risultano provenienti genericamente da Roma, mentre, tra le poche di cui si cita l'autore, si segnala la presenza di Antonio Solario, Andrea Belvedere, Teresa Del Po, Carlo Maratti[208].

Doc. 19.1: 1700, Ferdinando d'Afflitto, inventario *post mortem*.
ASNA, *Archivi dei notai del XVII secolo*, Francesco De Ruggiero, scheda 1225, protocollo 36, 29 aprile 1700, «Adhitio hereditatis quondam domini Ferdinandi d'Afflicto principis Scanni», cc. 157*r*-159*r*[209].
Nota delle robbe remaste nella heredità della bona anima del signor principe di Scanno don Ferdinando d'Afflitto dopo la morte seguita a 12 novembre 1699.
[allegato con cc. n.nn., ma 4*v*] Tre quadri di sei palmi larghi, et otto lunghi con cornice negra, e con filetto indorato: uno con San Eustachio e l'altro con Davide, l'altro di San Sebastiano, e le teste sono di mano di Artemisia.

20. 1701-1702, Fabrizio Pinto

Figlio di Tommaso († 1630 circa), originario di Nocera, Fabrizio visse a Napoli probabilmente fino al 1680 per motivi legati alla sua professione, per poi trasferirsi a Salerno negli ultimi anni di vita. Di nobili origini, praticò l'avvocatura e si dedicò alla scrittura di componimenti letterari.
Privo di eredi, lasciò il palazzo in «piazza del campo» a Salerno in usufrutto alla sorella uterina Anna Dentice, con la promessa, dopo la di lei morte, di concedere tutti i suoi beni al monastero salernitano di Santa Teresa, eccetto i quadri «migliori», già destinati alla vendita e il cui ricavato sarebbe andato al medesimo istituto religioso. Difatti, nella dimora di famiglia, era presente una considerevole raccolta di dipinti, che Fabrizio, ancora in vita, così descrisse nel suo testamento: «esser di ottimi e famosi dipintori essendomene molto delettato ed havendovi speso molti denari».
Dai documenti emerge che privilegiò la pittura napoletana della prima metà del Seicento. In alcuni casi, potrebbe aver acquistato

opere direttamente da artisti coevi. Possedeva, infatti, quadri di Agostino Beltrano, Viviano Codazzi e Micco Spadaro, Giuseppe Piscopo, Massimo Stanzione, Bernardo Cavallino (una «Giuditta con la testa d'Oliferne»), Aniello Falcone, Artemisia Gentileschi, Giovanni Lanfranco, ma anche di Mattia Preti, Andrea Malinconico ed altri ancora. In particolare, di Artemisia aveva una *Madonna del Rosario con san Domenico e santa Caterina da Siena*, con paesaggio realizzato da Micco Spadaro[210].
Alla fine del lungo elenco aggiunse: «questi sono li migliori miei quadri, che voglio ed ordino si vendano, gli altri restano nella mia heredità e dalla mia herede usufruttuaria». Infine, dispose che, senza spostarli da Salerno, la vendita dei citati dipinti avvenisse sulla piazza di Napoli, dove sarebbero stati venduti a un «giusto prezzo», e che il ricavato – come sopra anticipato – fosse destinato al monastero suo erede. Dopo la morte, venne compilato un inventario topografico di mobili, suppellettili e quadri, dove però non furono indicati gli autori delle opere, che pertanto vanno indentificati confrontando quest'ultimo elenco con il citato testamento[211].

Doc. 20.1, 1701, Fabrizio Pinto, testamento.
Archivio di Stato di Salerno (d'ora in poi ASSa), *1 versamento*, *Distretto di Salerno*, Carlo Barone, busta 5164, 26 dicembre 1701, apertura testamento, cc. 128*v*-167*r*[212].
[c. 138*v*; nell'anticamera dove io dormo:] Un Rosario, con san Domenico e santa Caterina di Siena d'Artemisia, col paiese di Micco Spataro.

Doc. 20.2: 1702, Fabrizio Pinto, inventario *post mortem*.
ASSa, *1 versamento*, *Distretto di Salerno*, Tommaso Antonio Mele, busta 5099, 28 gennaio 1702, «Inventarium hereditatis Vestrae Serenitatis domini Fabricii Pinto», cc. 28*v*-52[213]:
Nota delle robbe mobili rimasta nell'eredità del quondam don Fabricio Pinto
[c. 34*r*; nell'anticamera dove dormiva detto quondam dottor Fabricio vi sono le seguenti robbe:] Un Rosario di san Domenico con cornice straforata indorata dell'istessa misura [due palmi in circa].

21. 1704, Ottavio Orsini conte di Oppido

Tra xiv e xv secolo, all'apice della loro potenza politica e territoriale, i vari rami della famiglia Orsini controllavano una larga fascia

di territorio che da Roma andava verso est, attraversando la penisola dal mar Tirreno all'Adriatico. Altri rami, invece, si spostarono verso sud, dalla Campania fino in Puglia.
Nella seconda metà del XV secolo, Roberto Orsini, comandante della cavalleria pontificia, fu inviato a Napoli in soccorso degli Aragonesi.
Dal matrimonio con Caterina Sanseverino, Roberto ebbe un'unica figlia, Alfonsina, che nel 1497 sposò Piero de'Medici; mentre dall'unione del figlio illegittimo Mario con Caterina di Francesco Zurlo ebbe origine il ramo di Pacentro e Oppido. Da questa linea discese Ottavio († post 1625), che dopo l'assassinio del padre Scipione fu costretto a cedere prima il feudo abruzzese di Pacentro (1614) e poi anche la contea di Oppido (1625), della quale però mantenne il titolo[214].
Nel 1600, Ottavio sposò Francesca Álvarez de Toledo. Dalla loro unione nacquero Luigi, che, come primogenito, acquisì i titoli paterni, e Giovanni (1608-1658). Quest'ultimo prese in moglie Ippolita Carafa, duchessa di Cancellara e principessa di Frasso, con la quale ebbe diversi figli, tra cui Ottavio (1634-1704), Antonio († 1712) e Margherita (1641-1698).
Ottavio esercitò l'attività di avvocato. Nel 1695 ereditò la contea di Oppido dal cugino Antonio († 1695), figlio del citato Luigi, mentre per parte materna gli spettava il ducato di Cancellara e il principato di Frasso, che però cedé al fratello minore. Nel 1702 sposò Teresa Macedonio dei duchi di Grottella († 1743). Morì senza avere figli e, pertanto, lasciò erede suo fratello Antonio, di cui però non si conoscono le sorti della prole. Margherita, invece, sposò in prime nozze Diego Lopez, marchese di San Marzano, e successivamente Antonio Gomez, barone di San Giuliano[215].
Nel suo testamento (chiuso nel 1694), la marchesa di San Marzano istituì erede universale il figlio Giuseppe, concepito nel primo matrimonio; tuttavia, volle disporre distintamente dei mobili e delle suppellettili, lasciando alcuni quadri e qualche mobile al figlio Giuseppe e al fratello Ottavio, a scelta («ad elettione») di tale Matteo Rascio, suo «fidatissimo di casa». A quest'ultimo, la donna, oltre a cedere una masseria sita all'Arenella, destinò «tutti gl'altri residui de mobili e suppellettili», senza specificare ulteriormente[216].
Allo stato attuale degli studi, l'unico inventario noto è quello in cui, per volontà di Antonio, si descrivono i beni del defunto Ottavio (1704). Nel documento si specifica che i quadri provenivano dall'eredità della sorella Margherita († 1698), il ché lascerebbe supporre qualche precedente contrasto tra gli eredi legittimi e il

citato Matteo Rascio sulla divisione dei beni della donna, che potrebbero essere stati incamerati dal fratello maggiore. Per tale motivo, eventuali futuri studi sulla provenienza dei dipinti dovrebbero partire dalle vicende familiari di Margherita.
Nell'inventario del 1704, sono comprese opere che spaziano da autori della prima metà del XVII secolo ai contemporanei. Nell'elenco, infatti, troviamo i nomi di Jusepe de Ribera, Giovanni Balducci, Battistello Caracciolo, Giovanni Bernardino Azzolino, Bartolomeo Passante, Massimo Stanzione, Diana Di Rosa («mano d'Annella ritoccati da Massimo»), Giovanni Do, Aniello Falcone, Carlo Coppola, Scipione Compagno, Onofrio Palumbo, Micco Spadaro, Francesco e Michelangelo Fracanzano, Andrea e Nicola Vaccaro, Giovanni Battista Beinaschi, Francesco De Maria, Giovanni Battista Ruoppolo, Giuseppe Recco, Mattia Preti, Giacomo Farelli, Giacomo Del Po, Luca Giordano, Paolo De Matteis, Onofrio Giannone ed altri[217]. Ad Artemisia Gentileschi, infine, era attribuito un quadro rappresentante la «Fortuna»[218].

Doc. 21.1: 1704, Ottavio Orsini, inventario *post mortem*.
ASNA, *Archivi dei notai del XVII secolo*, Giovanni Battista Cava, scheda 686, protocollo 15, 29 dicembre 1704, «Adhitio hereditatis quondam domini Octavii Ursino prò illustrissimo don Antonio Ursino comite Oppidi», cc. 272*v*-277*r*[219]:
[allegato con cc. n.nn.; cartulazione a matita: 1*r*] Inventario delle robbe rimaste nell'eredità del quondam illustre signor duca don Ottavio Orsino de communi consensu delli signori don Antonio Orsino et signora duchessa donna Teresa Macedonio vidua del detto signor don Ottavio con l'intervento del del [*sic*] dottor signor Bocini per parte dell'illustre signor marchese di Genzano.
[c. n.n., ma c. 6*r*; in un'altra camera prima dell'arcuovo, sopra la porta:] Un quadro di palmi 6, e 5 con la Fortuna cornice dorata mano di Artemisia

22. 1707, Salvatore Ciavarella

Salvatore Ciavarella nacque nel 1631 da Antonio. Originario della terra di Cagnano, cominciò a studiare legge nel 1645, completando il quinquennio di studi nel 1651[220]. Restò quindi a Napoli, ottenendo anche la cittadinanza.
È probabile che accumulò ricchezze investendo negli arrendamenti, come si evince dall'elenco dei capitali riportato nell'inventario *post mortem*. Possedeva, inoltre, diversi beni stabili: una gran-

de «casa palaziata sita a Toledo», vicino alla chiesa di Santa Maria di Loreto (oggi Santa Maria delle Grazie), un'altra casa era alla Sellaria «proprie dirimpetto al portone del monastero di sant'Agostino della Zecca», un'altra ancora con giardino si trovava a Chiaia e, infine, aveva una masseria a Miano. Tra i beni mobili, troviamo elencati un discreto numero di quadri, libri e argenti[221].
Dalle fonti letterarie emerge che fu tra i deputati fondatori del Pio Monte della Morte improvvisa, eretto nel 1665 a Napoli[222]; mentre la partecipazione alla vita politica della capitale emerse quando, alla fine del nono decennio, nell'ambito delle tensioni fra l'eletto del popolo Francesco D'Anna, rappresentante del ceto mercantile, e gli eletti nobili, l'elezione di Salvatore Ciavarella spostò l'ago della bilancia nuovamente verso il «ceto civile»[223].
Suo erede fu il figlio Michele, che seguì la carriera paterna[224].
Le numerose sale della residenza di via Toledo erano arredate con quadri di pittori attivi a Napoli tra la prima e la seconda metà del XVII: Battistello Caracciolo, Fracanzano, Artemisia Gentileschi, Viviano Codazzi, Micco Spadaro, Ruoppolo, Pietro Del Po, i Recco, Andrea Malinconico, Luca Giordano, qualche autore fiammingo e altri anonimi. I soggetti erano quasi tutti religiosi, salvo alcuni quadri con prospettive, battaglie e nature morte[225].
I due quadri di piccolo formato (2 palmi × 1½) di Artemisia Gentileschi raffiguravano due sante[226].

Doc. 22.1: 1707, Salvatore Ciavarella, inventario *post mortem*.
ASNA, *Archivi dei notai del XVII secolo*, Francesco De Angelis, scheda 1312, protocollo 19, [s.d., ma 7 dicembre 1707], «Adhitio hereditatis quondam Salvatoris Ciavarella prò heredibus ipsius», c. 527*r-v* (seguono allegati non numerati *ab origine*, ma con cartulazione moderna a matita)[227]:
Inventario di tutta l'heridità del quondam dottor Salvatore Ciavarella fatto ad instanza del dottor signor Michele Ciavarella, come herede di detto quondam dottor Salvatore vigore testamenti, come appare dal preambulo spedito dalla Gran Corte della Vicaria à 28 di settembre 1707 anno corrente in banca dell'attuario Sorrentino, fede del quale da me sottoscritto notaio Francesco Antonio de Angelis si conserva unitamente con il sudetto testamento originale stipulato per mano mia, et il presente inventario si è terminato, e solennizzato in facie ecclesiae, e con tutti li requisiti necessarii hoggi li sette di decembre del corrente anno 1707, et si descrivono tutti li beni di detta heredità ut infra

[*ab origine* allegato con cc. n.nn.; cartulazione a matita, c. 16*v*; nell'altra anticamera seu galleria:] Due quadri di Vergini d'Artemisia di palmi 2 et 1½.

23. 1710, Francesco e Gennaro D'Andrea

Discendenti da una nobile famiglia di origine francese, i D'Andrea si distinsero sia come letterati che come giuristi.
Da Giovanni Antonio ed Emilia Farao nacquero Diego e Onofrio († 1647 circa). Quest'ultimo aderì all'Accademia degli Oziosi e fu autore di liriche e poemi, come l'*Aci*, dove narrando il sentimento tra il protagonista e Galatea (coppia di amanti speculare a quella di Venere e Adone) ripropose le teorie platoniche sull'amore, e l'*Italia liberata*, poemetto sulle vicende belliche che portarono alla dissoluzione del regno longobardo[228].
Diego († 1666) visse tra Ravello e Napoli, dove nel 1624 sposò Lucrezia Coppola. Ebbero diversi figli, tra cui Francesco (1625-1698) e Gennaro (1637-1710).
Francesco, nato a Ravello, dove la famiglia si ritirò a causa di difficoltà economiche, venne portato giovanissimo nella capitale, dove intraprese gli studi di legge. Filosofo, giurista e politico, rivestì cariche pubbliche nelle principali magistrature del regno, dal Sacro Regio Consiglio alla Regia Camera della Sommaria. Frequentò l'accademia di Camillo Colonna (su di lui, *supra*, scheda 3) e quella degli Oziosi, contribuendo a fondare quella degli Investiganti. Eminente intellettuale, si dedicò anche alla scrittura. L'opera più nota è *Avvertimenti ai nipoti* (edita postuma), che, nella contrapposizione dialettica tra nobiltà e ceto togato, proclamava «la superiorità dell'avvocazione su ogni altro status»[229]. Francesco morì celibe, lasciando erede il fratello Gennaro.
Anche Gennaro intraprese gli studi giuridici, ricoprendo incarichi pubblici: fu avvocato fiscale, consigliere del Sacro Regio Consiglio, presidente della Regia Camera della Sommaria e reggente della Cancelleria. Fu, inoltre, principe dell'Accademia legale de' regi studi e aderì a quella degli Oziosi. In seguito, fece parte anche dell'Accademia degli Investiganti. Nel 1689 fu nominato reggente del Consiglio d'Italia in Spagna. Rientrato a Napoli nel 1695, continuò a lavorare nel governo della città, anche quando al dominio spagnolo seguì quello austriaco.
Nel 1687 sposò Francesca Recco, che gli portò in dote il territorio di Lizzanello in Terra d'Otranto. Contravvenendo ai consigli del fratello Francesco, acquistò anche il feudo di Pescopagano, con il

titolo di marchese. Dall'unione matrimoniale nacquero diversi figli: Diego (1688-1748), Francesco (1689-1714), Giovanni (1695-1738) e alcune femmine[230].
Delle dimore nelle quali visse la famiglia D'Andrea, abbiamo notizie dal citato manoscritto. Dopo aver soggiornato in diverse abitazioni in affitto, Francesco fece costruire un palazzo a San Carlo alle Mortelle, che – a giudizio del canonico Celano – «mostra un'architettura che più bizzarra e nobile desiderar non si può», e che decorò con statue, busti, medaglie e quadri. In quel luogo «dilettoso ed ameno» visse con il fratello Gennaro e la sua famiglia. Degli interessi artistici di Francesco si conosce ancora molto poco, ma una traccia è emersa nell'Archivio storico della Fondazione Banco di Napoli, dove è stata ritrovata una polizza di pagamento per l'acquisto di tre quadri di Massimo Stanzione dal pittore e mercante Micco Spadaro[231].
Dopo la morte del padre Gennaro (1710), seguita a quella dello zio Francesco (1698), il patrimonio passò a Diego[232].
Della quadreria, quindi, si conosce la composizione che aveva nel 1710, al momento del passaggio al primogenito di Gennaro. Essa comprendeva opere di autori del XVI secolo, quali Luca Cambiaso, Polidoro da Caravaggio, Cavalier d'Arpino; ma soprattutto pittori seicenteschi, quali Lanfranco, Stomer, Rosa (Salvator), Stanzione, Falcone, Fracanzano, Ribera, Spadaro, Castiglione, De Lione, Preti, Giordano, Garofalo, Brughel, Loth, Recco, Coppola e altri pittori meno noti e anonimi[233]. Di Artemisia Gentileschi possedeva una «Venere» o meglio una *Galatea* «sopra d'una conchiglia tirata da varii delfini con divesi trittoni»[234].

Doc. 23.1: 1710, Francesco e Gennaro D'Andrea, inventario *post mortem*.
ASNA, *Archivi dei notai del XVII secolo*, Giuseppe Ragucci, scheda 508, protocollo 63, 4 settembre 1710, «Adhitio hereditatis domini regentis don Ianuarii de Andrea», incartamento 27, cc. 501*r*-520*r*[235].
Inventario delli effetti mobili et immobili spettanti all'illustrissimo signor don Diego D'Andrea
[c. 511*r*] Ottava camera
Un quadro grande di palmi 10 e 8 di Artemiggia con una Venere sopra d'una conchiglia tirata da varii delfini con divesi trittoni con cornice grande di legname intagliato a fiorami, e indorato.

24. 1715, Giacomo Capece Zurlo

Nipote di Giacomo Carlo (1601-1656), Giacomo nacque nel 1669 da Giovanni Lorenzo, patrizio napoletano, e Beatrice Gironda dei

marchesi di Canneto. Nel 1699, sposò Ippolita Sambiase dalla quale ebbe sette figli; successivamente, nel 1715, prese in moglie Maria Capece († 1742), duchessa di Rodi, già vedova di Filippo Marulli, marchese di Campomarino. Nel 1727 acquistò il titolo di principe, che trasferì al primogenito Giovanni Antonio (1700-1768)[236].

Il 14 gennaio 1715, in vista del secondo matrimonio, Giacomo promise di trasferire alcuni suoi beni (argenti, arredi e abiti) nella residenza di Maria Capece al borgo dei Vergini, specificando che «li manda in detta casa per ammobiliarla et per ostentazione e comodità commune».

Inserito tra le pagine dell'atto notarile, si trova un elenco successivo (datato 11 marzo 1715), che attestava l'avvenuto trasferimento dei quadri di proprietà di Giacomo nella dimora della sposa (che viveva «in casa del signor don Giachino Antinori»). Tra questi erano presenti opere di autori del XVI e del XVII secolo: Marco Pino, Polidoro da Caravaggio, Palma il Vecchio, Raffaello (e copie da), Andrea da Salerno, Giorgio Vasari, lo Zingaro, Marco Pino, Leandro e Francesco Bassano, Luca da Leida, Monsù Desiderio, Bruegel («Brucoli»), Hendrick De Somer («Errico fiamengo»), Nicolas Poussin («monsù Posino»), i Carracci, Caravaggio, Battistello Caracciolo, Stanzione, Pacecco Di Rosa, Bartolomeo Passante, Pietro da Cortona, Artemisia Gentileschi («Bambino misura 2 e ½», valutato 15 ducati[237]), Onofrio Palumbo, Agostino Beltrano, Diana Di Rosa, Carlo Coppola, Andrea De Lione, Scipione Compagno, Micco Spadaro e Viviano Codazzi, Giacomo Recco, Francesco Di Maria, Andrea Malinconico, Luca Giordano, Fracanzano.

Per l'ampiezza della cronologia dei maestri rappresentati, è plausibile ritenere che la quadreria, così come si presentava nel documento settecentesco, fosse il risultato di acquisizioni avvenute anche nel secolo precedente, a partire dal citato Giacomo Carlo[238].

Il testamento di Giacomo, chiuso nel 1721, fornisce qualche altra notizia sull'incremento e sulla destinazione futura dei suoi beni. Dalla lettura del documento, infatti, si apprende che «gioie, argenti, e mobili» vennero acquistati con una parte della dote di Ippolita Sambiase; mentre un'altra parte venne utilizzata per ristrutturare il suo «palazzo sito dietro il venerabile monastero di San Paolo all'Anticaglia». Infine, per «riguardo al decoro» dei suoi sette figli e della casata, istituì un maggiorascato a favore dei primogeniti maschi con annesso vincolo fedecommissario per preservare il patrimonio[239].

In un successivo documento, redatto dopo la morte di Giacomo (1735), si trovano gli inventari dei mobili del palazzo di Mugnano e di quello di Napoli. Purtroppo, in entrambi gli

elenchi, le descrizioni dei quadri sono sommarie e mancano degli autori[240].
Dal 1924, una parte dell'antica quadreria si conserva nel Keresztény Múzeum di Esztergom in Ungheria, donata da Mileva Nákó, vedova del principe Giulio Capece Zurlo[241].

Doc. 24.1: 1715, Giacomo Capece Zurlo, inventario dei mobili.
ASNA, *Archivi dei notai del XVIII secolo*, Gaspare Capone, scheda 98, protocollo 10, 14 gennaio 1715, «Prothestatio pro domino don Iacobo Capicio Zurolo», cc. n.nn. L'inventario, datato 11 marzo 1715, è stato cucito successivamente tra le carte dell'atto notarile[242].
Inventario de quadri in casa dell'eccellentissimo don Gioacchino Antinori
[allegato con cc. n.nn., ma 14*v*, nella seconda anticamera:] Un Bambino misura 2 e ½, cornice intagliata indorata, mano d'Artemitia Gentilesca. Ducati 15.

25. 1716, Domenico Perrino

Nel 1716, i fratelli Antonio, Giuseppe, Rosa e Felice, nati dai matrimoni del loro comune padre, Domenico Perrino († 1715), prima con Teresa De Florio (dalla quale nacque Antonio) e poi con Giulia Di Sessa, stipularono un formale accordo per dividere, senza ulteriori liti, il patrimonio paterno.
L'eredità comprendeva diverse proprietà, crediti, gioielli, argenti, arredi e libri. Tali beni, eccetto la libreria, dovevano essere valutati da periti esperti per essere divisi in «due uguali porzioni», che sarebbero andate ai due figli maschi. Per i libri, invece, si dispose l'immediata vendita[243].
Pochi mesi dopo l'accordo, venne presentato il relativo inventario, già diviso in due parti. La valutazione economica dei «beni mobili e suppellettili» fu affidata ad Aniello De Caro, indicato come «persona esperta». A fronte della quantità di opere descritte, quelle attribuite rappresentano solo una piccola parte. I maestri presenti sono Giacinto De Popoli, Aniello Falcone, Massimo Stanzione, Fracanzano, Giuseppe Piscopo, Nicola De Simone, Tonno (Antonio) Di Michele, Carracci. Tra i tanti anonimi, anche alcuni quadri di «mano fiamenga».
Nel primo elenco, è presente un quadro con un puttino dormiente («bambino corcato») all'interno di una corona di fiori, attribuito ad Artemisia Gentileschi e valutato dieci ducati[244]. È ipotizzabile che la «prima portione» fosse quella destinata al primogenito

Antonio, del quale è stato rinvenuto il testamento ma non l'inventario dei beni[245].

Doc. 25.1: 1716, Domenico Perrino, inventario *post mortem*.
ASNA, *Archivi dei notai del XVIII secolo*, Gennaro Fera, scheda 10, protocollo 15, 5 ottobre 1716, «Divisio bonorum pro Antonio et Ioseph Perrino», cc. 449*v*-452*r* (presenta anche una cartulazione moderna a matita che comprende pure gli allegati non numerati: 600*v*-641*r*)[246].
Divisione fatta de beni mobili, e suppellettili hereditarii del quondam Domenico Perrino, precedente stima, et apprezzo fattone dal magnifico Aniello de Caro esperto eletto per noi Antonio, e Giuseppe Perrino figli, et heredi del detto quondam Domenico di nostro comun consenso, e con l'intervento, e presenza nostra, e fattone due eguali portioni di pretio, una sotta la rubrica di prima portione, e l'altra sotta la rubrica di seconda portione, e sono videlicet
[*Ab origine* allegato con cc. n.nn.; presente una doppia cartulazione moderna a matita: c. 19*r* (riferita solo all'allegato) e c. 624*r* (della numerazione complessiva delle carte del protocollo); prima portione:] Un quadro di palmi cinque, e quattro, con cornice indorata liscia, con cerchio di fiori, nel mezzo de quali vi è dipinto un bambino corcato, mano di Artemisia per docati dieci. Ducati 10.

26. 1718, Paolo Francone principe di Pietracupa

Antica famiglia patrizia del seggio di Montagna. Nel 1687, Francesco Antonio (1650-1737) sposò Felicia Dentice, con la quale visse a Salcito (in provincia di Campobasso), feudo acquistato dal padre Paolo Francone († 1676), ottenendo il titolo di marchese dal 1671[247].
Per evitare la disgregazione del patrimonio, Francesco Antonio istituì un maggiorascato a favore dei primogeniti maschi, a partire da Paolo (nato nel 1688), che ereditò anche il titolo di principe di Pietracupa.
Nel 1718, Paolo sposò Ippolita («Popa») Ruffo di Bagnara, figlia di Fabrizio. Prima della celebrazione del matrimonio, Francesco consegnò al figlio i beni mobili descritti in un inventario firmato di proprio pugno. L'accordo prevedeva la concessione dell'esclusivo «puro e nudo uso» dei beni, con l'obbligo di «restituirli ad ogni semplice sua richiesta»; mentre alla sposa vennero consegnati alcuni gioielli da utilizzare durante il matrimonio e da restituire in caso di dissoluzione, anche per cause naturali.

L'arredamento venne portato nel palazzo Filomarino della Rocca, dove i coniugi presero in affitto una parte dell'edificio, ma dove non restarono a lungo, trasferendosi ben presto nel feudo molisano di Ripa[248]. Le fonti locali così descrivevano il palazzo baronale: «è fatto con tutto il buon gusto, ed è grande non senza qualche magnificenza con loggie di marmi, e buone gallerie, riformato, e abbellito dal suddetto signor don Paolo Francone, allora marchese di Salcito, poi principe di Pietracupa, al presente anche principe di Ripa»[249].

Con l'avvento dei Borbone, Paolo si avvicinò alla capitale, ma solo dopo la morte del padre, nel 1737, avviò la costruzione di un palazzo a Pontenuovo[250]. Alla sua morte (1771), gli successe il figlio Michele, musicista, che però rinunciò a favore del fratello Giovanni. Infine, la famiglia si estinse nei Caracciolo di Torchiarolo.

Scorrendo l'inventario dei quadri allegato al documento del 1718, tra i maestri antichi si segnalano i nomi di Giorgione («di prezzo quando uno ne vuole», ma non meno di mille ducati), Veronese, Caravaggio (al quale sono attribuite ben quattro opere), di cui evidentemente Francesco riteneva di possedere opere originali. Tra i pittori seicenteschi, troviamo Paolo Finoglio, Pacecco Di Rosa, Artemisia Gentileschi, Bernardo Cavallino, Hendrick De Somer («Enrico fiamengo»), Micco Spadaro, il Borgognone, Giacinto De Popoli, Giuseppe Marulli. Tra i contemporanei Francesco Castiglione («figlio di Giovanni Benedetto Castiglione»), Antonio Gamba e un anonimo discepolo di Solimena. Completavano la quadreria diversi pittori minori e quadri anonimi. Nell'apprezzo, il *Sansone* di Artemisia venne valutato cento ducati[251].

Infine, Bernardo De Dominici citò Paolo Francone tra gli allievi di Francesco Solimena, scrivendo che «insin dalla sua fanciullezza ha avuto genio a questa nobil arte», esercitandola «con mirabile facilità e franchezza, dipingendo paesi e figurine»[252]. Questo dettaglio della vita di Paolo rende ancora più evidente l'assenza di opere del maestro nel suo inventario, eccetto per il riferimento a una «Sant'Anna e la Madonna» di un anonimo «discepolo di Solimena», valutata la considerevole cifra di 70 ducati.

Doc. 26.1: 1718, Francesco Francone, inventario dei beni consegnati al figlio Paolo in occasione del matrimonio con Ippolita Ruffo di Bagnara

ASNA, *Archivi dei notai del XVII secolo*, Giulio Cesare De Santis, scheda 666, protocollo 31, 22 settembre 1718, «Declaratio et promissio pro domino principe Petre Cupe», cc. 685*r*-686*v*[253].

Inventario delle robbe, che consegna don Francesco Francone, principe di Pietracupa a Paolo Francone, marchese di Salcilo suo figlio in occasione d'averlo casato, e dette robbe li dà il puro, e nudo uso con obligo di restituirli ad ogni semplice sua richiesta. [allegato con cc. n.nn., cartulazione moderna con numeri romani, II*r*; numero:] 28, Sanzone di palmi sei ed otto originale d'Artemesia Gentileschi di valuta di ducati cento. Ducati 100.

27. 1723, Giovanna Battista d'Aragona Pignatelli Cortes, duchessa di Terranova e Monteleone

Nel XVII secolo, l'unione di due antiche e potenti famiglie diede origine al ramo dei d'Aragona Pignatelli Cortes. Il legame dei cognomi avvenne nel 1639, con il matrimonio tra Giovanna († 1692), unica erede di Diego Tavaglia d'Aragona e Cortes († 1663), ed Ettore Pignatelli (1620-1674). Nel 1665, il rampollo Andrea Fabrizio d'Aragona Pignatelli Cortes († 1677) sposò Teresa Pimentel Mendoza. La coppia ebbe due figlie, Giovanna e Rosalia.
In seguito alla morte del padre, la giovanissima Giovanna, nata nel 1666, acquisì il titolo di duchessa di Monteleone (al quale, alla scomparsa della madre, aggiunse anche il titolo di duchessa di Terranova). Nel 1679 sposò Nicolò Pignatelli († 1730), parente del padre. I coniugi ebbero molti figli, di cui quattro maschi: Diego (1687-1750), Ferdinando (1689-1767), Antonio (1700-1746) e Fabrizio (1703-1736)[254].
Nel 1723, alla morte di Giovanna, il primogenito Diego acquisì i titoli e i beni feudali della linea materna, divenendo quindi duca di Monteleone e Terranova e marchese del Vaglio; mentre i beni burgensatici vennero divisi in parti uguali con i fratelli.
Per diritto di maggiorascato e come prescritto dalle disposizioni fedecommissarie, al primogenito andò la «casa grande con più botteghe e giardino […] proprio nel largo della venerabile casa professa de reverendi padri gesuiti». In quel palazzo, ancora oggi noto come Palazzo Pignatelli di Monteleone, si trovava la collezione di quadri descritta nell'inventario *post mortem*. Nelle numerose stanze erano esposti oltre mille dipinti. La composizione della quadreria, rimasta verosimilmente inalterata grazie a un precedente fedecommesso (al momento non si conosce a chi attribuire la disposizione) e ulteriormente arricchita con quadri di artisti coevi, comprendeva prevalentemente opere di maestri del XVII secolo (esigua, infatti, la presenza di originali e copie riconducibili al secolo precedente). Anche se non mancavano opere di artisti romani, veneti, bolognesi e d'Oltralpe, la raccolta è sostanzial-

mente napoletana. Nella varietà di artisti presenti emergono i nomi di Agostino Beltrano, Pacecco Di Rosa, Battistello Caracciolo, Micco Spadaro, Viviano Codazzi, Salvator Rosa, Aniello Falcone, Giacomo Farelli, Giuseppe, i Recco, Fracanzano, Giacinto De Popoli, Mattia Preti, Luca Giordano, Andrea e Oronzo Malinconico, Paolo De Matteis e Domenico Brando (con diverse opere a quattro mani), Francesco Di Maria, Nicola Vaccaro, Andrea, Giacomo e Teresa Del Po, Francesco Solimena[255].
Nella terza camera, tra diversi quadri che si trovavano a terra, c'era anche una «Vergine» di Artemisia di palmi 5 × 4½[256].

Doc. 27.1: 1723, Giovanna Battista d'Aragona Pignatelli Cortes, inventario *post mortem*.
ASNA, *Archivi dei notai del XVII secolo*, Giuseppe De Vivo, scheda 714, protocollo 30, 30 settembre 1723, «Adhitio hereditatis quondam domina donna Ioanna Aragona Pignatelli ducisse Terrenove et Montisleonis», cc. 346*r*-350*v* (allegato con numerazione propria *ab origine*: cc. 1*r*-133*r*)[257].
Inventario delli beni ritrovati nell'eredità della fù eccellentissima signora donna Giovanna Battista Aragona Pignatelli duchessa di Terranova, e Monteleone, e sono videlicet
[cc. 98*v*-99*r*] Due quadri di palmi cinque lungo, e palmi quattro e mezo largo l'uno, con due meze figure, uno con la Madonna, e l'altro una Vergine, uno copia di Luca Giordano, e l'altro mano di Artemizia, sue cornice di pero negro con duoi stragalli, intagliati, et indorati.

28. 1739-1752, Cesare Michelangelo d'Avalos ed eredi

Prestigiosa e antica famiglia, giunta in Italia al seguito degli Aragonesi. La corte ischitana di Costanza (1460 circa-1541) duchessa di Francavilla era frequentata da letterati e artisti. Tale mecenatismo si rifletteva anche sulla committenza privata e trova riscontro nelle opere più antiche presenti negli inventari noti. Nel corso delle generazioni successive, la raccolta originaria dovette arricchirsi ulteriormente, ma già alla fine del secolo cominciò a ramificarsi in più collezioni per poi ricongiungersi, seguendo le vicende dinastiche della famiglia[258].
Nel corso del Seicento, i principali collezionisti furono i discendenti dei rami di Montesarchio e del Vasto. Limitandoci alla sfera privata, Giovanni, principe di Montesarchio († 1638), e il suo erede Andrea (1618-1709), capitano generale delle galee, acquistarono

prevalentemente dipinti da «quadreria», talvolta commissionandoli direttamente ai loro maestri prediletti. L'interesse per la pittura traspare anche dalle fonti: nella sua guida, Carlo Celano scrisse parole di apprezzamento per la dimora «sulla via per la riviera di Chiaia», in quanto «ricca di famosi quadri»; successivamente, nella biografia di Luca Giordano, Bernardo De Dominici citò alcune opere eseguite per il principe di Montesarchio. Ad Andrea, inoltre, andrebbe ricondotto il riferimento che si legge in una lettera di Artemisia indirizzata ad Antonio Ruffo, dove la pittrice afferma di aver dipinto un quadro per il «signor marchese del Guasto»[259].

Anche i rampolli dell'altro ramo maggiore, quello dei marchesi del Vasto (e poi anche di Pescara), da Innico († 1632) al nipote Cesare Michelangelo (1667-1729), contribuirono a incrementare le raccolte di famiglia, decorando il loro palazzo abruzzese.

Nel 1692, Cesare Michelangelo sposò Ippolita d'Avalos, sorella di Niccolò († 1729) e Andrea (1700-1746), del ramo dei principi di Troia[260]. I coniugi scelsero come sede la città di Vasto, conferendo alla loro residenza il fasto e la dignità di una corte principesca e decorandola con una prestigiosa quadreria. Dalla loro unione, però, non nacquero figli e, per garantire continuità al patrimonio di famiglia, il marchese scelse come suo erede Giovanni Battista (1694-1749), primogenito del cognato Niccolò. Quindi, nel 1729, per motivi ereditari, i titoli e i patrimoni dei vari rami della famiglia si ricongiunsero nella figura di Giovanni Battista. A questi andarono tra le altre cose «palazzi, casini […] arazzi, quadri». Nel codicillo, però, Cesare Michelangelo aggiunse di voler donare gioie, argenti, arazzi alla moglie, affinché potesse mantenere «quel decoro, e comodità, che merita». Inoltre, le concesse l'uso di tutti i mobili che si trovavano nel palazzo dove vivevano, «specialmente tutti li quadri, con piena facoltà a detta signora marchesa mia, di potegli lasciare a quel signore cavalier della famiglia d'Avalos che parerà, e piacerà»; mentre a Cesare, figlio di suo cognato Andrea d'Avalos, lasciò la città di Isernia, con il titolo di principe, e tutti i mobili presenti nel palazzo[261].

Tanta ricchezza, però, non poté essere immediatamente e totalmente goduta dagli eredi, poiché sequestrata nel 1735 per ordine della Regia Camera della Sommaria al fine di soddisfare gli ancora numerosi creditori del defunto marchese. Per tale motivo, a partire dall'anno seguente, vennero redatti diversi inventari, compreso quello dei quadri[262]. In uno di questi, datato 1739, nell'annotare tutti i mobili del palazzo di Chiaia, vennero descritte in due stanze diverse una «Venere che dorme» (palmi 6 × 8) e una «Giuditta» (palmi 3 × 4) di Artemisia Gentileschi, quest'ultima,

per la quasi coincidenza delle misure, è stata messa in relazione da Giuseppe Porzio con il quadro di Oslo esposto in mostra[263].
Nella quadreria, oltre un nucleo di opere più antiche di maestri quali Raffaello, Tiziano, Veronese, Polidoro da Caravaggio, Marco Pino, Agostino e Annibale Carracci, si trovavano molti quadri di pittori seicenteschi napoletani o operanti a Napoli come Jusepe De Ribera, Giacomo Recco, Massimo Stanzione, Bernardo Cavallino, Artemisia Gentileschi (sopra citati), Gennaro (forse Aniello?) Falcone, Viviano Codazzi, Micco Spadaro, Francesco De Maria, Abraham Brueghel, Mattia Preti, Luca Giordano, Andrea e Nicola Vaccaro, Onofrio Loth. Quelli più prossimi all'anno dell'inventario, invece, erano Giuseppe Castellano, Giacomo Del Po, Nicola Casissa, Francesco Manzini, Francesco Solimena e altri ancora[264].
Le stesse opere si ritrovano anche in un successivo elenco del 1749, allorché, alla morte di Giovanni Battista, i beni dei d'Avalos andarono al fratello Diego (1697-1776), del ramo dei principi di Troia[265]. Infatti, al momento della successione, Diego si avvalse del beneficio di legge e d'inventario e, pertanto, venne stilata una lista di tutto il patrimonio. In questo testo, noto in forma indiretta, attraverso gli atti di un processo del 1752, si accenna, tra gli altri, beni sottoposti al «fedecommesso ordinato dal fu marchese del Vasto don Innico d'Avalos nel testamento che fece nel 1632», che comprendeva anche «il celebre parato degli arazzi di Brusselles» con la *Battaglia di Pavia* (oggi al Real Bosco e Museo di Capodimonte), a quel tempo «impegnati per ducati settanta quattro mila in Venezia»[266]. Questa già magnifica eredità era stata ulteriormente arricchita dal lascito testamentario di Cesare Michelangelo. In queste memorie, dopo l'elenco dei creditori, segue quello dei mobili, nel quale sono comprese le due citate opere di Artemisia Gentileschi[267].
La *Venere* e la *Giuditta* di Artemisia vennero probabilmente cedute negli anni seguenti, poiché, quando la collezione giunse ad Alfonso (1796-1862), che, privo di discendenti diretti, decise di lasciare la raccolta di dipinti alla Pinacoteca del Museo nazionale di Napoli, le tele non erano più presenti. Il trasferimento della quadreria, però, non fu immediato, anzi, a causa dell'opposizione dei parenti, che si concretizzò in una vertenza giudiziaria contro lo Stato italiano, solo nel 1882 le opere entrarono a far parte ufficialmente delle collezioni del museo. Per tale ragione, tra il 1862 e il 1868, il notaio Nicola Scotto di Santolo fece censire gli oltre settecento quadri ancora custoditi nel palazzo napoletano[268]. Oggi, la maggior parte dei dipinti della collezione d'Avalos, sopravvissuti alle dispersioni, si trova nel museo di Capodimonte.

Per concludere, la quadreria d'Avalos, che nel XVII secolo si trovava riunita nel palazzo di Chiaia, dove venne citata dalle principali guide dell'epoca (da Catalani a Chiarini), non può essere ricondotta all'iniziativa di un solo collezionista, ma evidentemente si sedimentò nel corso dei secoli seguendo le divisioni e i ricongiungimenti ereditari di cui si è sinteticamente tracciata la storia.

Doc. 28.1, 1739, Giovanni Battista, inventario dei beni del defunto Cesare Michelangelo d'Avalos.
Archivio privato della famiglia D'Avalos, 1739[269].
Inventario, o' sia nota, nuovamente fatta nel mese di maggio 1739 di tutti i mobili sistenti nel palazzo dell'eccellentissimo signor marchese di Pescara e Vasto, qui in Napoli, fuori la Porta di Chiaia ut infra.
[sopra al quarto balcone:] Un quadro di palmi 6 e 8 con cornice indorata e cantoni, rappresenta una Venere che dorme, pittura di Artemisia Gentilesca
[nell'angolo del muro che guarda la marina:] 131. Un quadro di palmi 3 e 4 con cornice d'oro intagliata colla figura di Giuditta pittura d'Artemisia.

Doc. 28.2, 1752, come sopra.
ASNA, *Processi antichi*, *Pandetta corrente*, busta 1082, fascicolo 7067, «Acta per li legatari provvisionati del fu marchese di Pescara, e Vasto don Giovanni Battista d'Avalos d'Aquino […]. Vi è copia dell'inventario fatto dal marchese don Diego d'Avalos, fratello di don Giovanni Battista», 1752, cc. 1*r*-93*v*.
[c. 75*r*; sopra al quarto balcone:] un quadro di palmi 6 e 8 con cornice indorata, e con cantoni rappresenta una Venere, che dorme, pittura di Artemisia Gentilesca
[c. 78*r*; nell'angolo del muro, che riguarda la marina:] un quadro dico un' [*sic*] quadro di palmi 3 e 4, con cornice d'oro intagliata, colla figura di Giuditta, pittura d'Artemisia.

29. 1741, Stanislao Poliastri, arcivescovo di Rossano

Nell'ottavo decennio del XVI secolo, Pomponio e Cola Maria Poliastri risultavano aggregati alla piazza degli onorati cittadini di Cosenza. Altre notizie sulla famiglia, risalgono a oltre mezzo secolo dopo, quando Cola Maria iuniore, figlio di Pomponio, venne citato in relazione alla rivoluzione del 1647. Cola ebbe due figli maschi, Paolo e Pietro. Il primo sposò Barbara Mazza, dalla quale ebbe quattro figli: Ignazio, Stanislao, Orsola e Cecilia.

Nel 1698, a seguito della morte della moglie e su invito del gesuita Francesco Di Franco, la famiglia si trasferì a Napoli. Poco dopo, Ignazio partì per Roma per addottorarsi. Tornato a Napoli si sposò ma morì senza aver generato eredi.
Il fratello Stanislao, invece, intraprese la carriera religiosa. Prima fu canonico della cattedrale di Napoli; successivamente, nel 1738, divenne arcivescovo di Rossano. Un secolo dopo, in un testo del 1838, venne definito «grande predicatore» e «largo dispensatore di elemosine», sottolineando che sotto il suo governo «avvenne la miracolosa apparizione per tre giorni consecutivi della SS. Vergine dell'Achiropita». Nel 1742, ottenne da papa Benedetto XIV che i canonici vestissero la cappa-magna sulla foggia di quella indossata a San Pietro. Nel 1750, «con molta sua spesa» commissionò un pulpito di marmo per la chiesa madre di Rossano. Anziano e ammalato, tornò a Napoli, rinunciando alla sua carica. Morì il 21 marzo 1763[270].
Negli anni in cui era canonico della cattedrale di Napoli, abitò con la sorella Cecilia († 1721), morta la quale si trasferì nell'appartamento dove viveva la sorella Orsola (sposata dal 1717 con Giuseppe Brunasso duca di San Filippo), «nella strada dello Spirito Santo», dove portò «tutti li mobili, argenti, suppellettili di casa»[271].
Nel 1730, Stanislao acquistò l'intero palazzo, nel quale fece eseguire lavori di restauro, arricchendolo inoltre di ulteriori mobili da lui acquistati nel corso degli anni. Quando fu nominato arcivescovo di Rossano, lasciò ogni cosa «in custodia» alla sorella e al cognato, col patto di restituirli ad ogni sua richiesta.
Morto Giuseppe Brunasso († 1740), l'erede Lorenzo espresse il desiderio di abitare nell'appartamento dello zio, dove però si trovavano ancora i beni del monsignore. Per accontentare il nipote, Stanislao decise di spostare i mobili in altri luoghi, tra cui il monastero napoletano di San Giovanni Battista e la sua residenza calabrese. Tale disponibilità non fu sufficiente a soddisfare le richieste del giovane, in quanto Lorenzo chiedeva anche la restituzione di alcune somme di denaro che Stanislao aveva ricevuto dal padre Giuseppe, inclusa la cifra che quest'ultimo aveva speso per l'indoratura delle cornici di alcuni quadri.
La riconsegna dei beni avvenne solo dopo che il monsignore restituì quanto – secondo il nipote – gli era dovuto e dopo la scrittura di due atti notarili, dove vennero registrati argenti, mobili e quadri che Stanislao dichiarò acquistati col proprio denaro. Inolte, quest'ultimo stabilì che alla sua morte (anche in assenza di testamento), tutti i suoi beni andassero alla sorella Orsola, con «la libertà […] di poter-

ne liberamente disporre», mentre lasciò alle nipoti, Carmela e Rosa, i beni portati nel monastero di San Giovanni Battista[272].
Negli inventari prodotti in tale circostanza, sono presenti prevalentemente opere di soggetto religioso di artisti napoletani o operanti a Napoli nel XVII secolo: Jusepe de Ribera, Brueghel, Massimo Stanzione, Artemisia Gentileschi (autrice di una *Santa Lucia*), Bernardo Cavallino, Pacecco Di Rosa, Viviano Codazzi, Andrea e Nicola Vaccaro, Luca Giordano, Giuseppe Simonelli, Gennaro Greco, Paolo De Matteis, Francesco Solimena, Malinconico, Francesco De Mura[273].

Doc. 29.1, 1741, Stanislao Poliastri, inventario dei beni.
ASNA, *Archivi dei notai del XVIII secolo*, Leonardo Marinelli, scheda 502, protocollo 34, 10 marzo 1741, «Conventio et quietatio prò illustrissimo, et reverendissimo domino don Stanislao Poliastri archiepiscopo Rossani, ac prò domino don Laurentio Brunassi duce Sancti Philippi», cc. 312*v*-321*v*.
[c. 317*r*] Nota di quadri, et altro
[c. 318*v*] Di palmi 4 in alto un consimile di Santa Lucia d'Artemisia con cornice simile.

Doc. 29.2, 1741, come sopra.
ASNA, *Archivi dei notai del XVIII secolo*, Gregorio D'Avantino, scheda 178, protocollo 25, 5 maggio 1741, «Ursula Poliastri promissio», incartamento 131, cc. 131*r*-416*r*[274].
Nota de quadri, che dall'illustre signor duca don Lorenzo Brunassi debbon consegnarsi a monsignore arcivescovo di Rossano
[allegato con cc. n.nn] Di palmi 4 in alto un consimile [quadro] di Santa Lucia d'Artemisia con cornice simile [alla moda tutta indorata]
Nota di quadri, ed altro
[c. 140*r*] Di palmi 4 in alto un consimile [quadro] di Santa Lucia d'Artemisia con cornice simile [alla moda tutta indorata]
[Segue allegato:] All'illustrissimo reverendo monsignor don Stanislao Poliastri arcivescovo di Rossano. Nota delle robbe che stavano in potere dell'illustrissimo signor duca don Lorenzo Brunasso, e sono state restituite, mediante istromento rogato per il magnifico notar Leonardo Marinelli di Napoli sotto il dì 10 marzo 1741, quali robbe attualmente si ritrovano nella casa dove abita esso monsignor arcivescovo e l'illustrissima signora duchessa Ursola Poliastri [c. n.n.] di palmi 4. In alto un consimile [quadro] di Santa Lucia di Artemisia, con cornice simile [alla moda tutta indorata].

30. 1747-1748, Guglielmo Ruffo principe di Scilla

I Ruffo, una delle principali famiglie della nobiltà calabrese, acquistarono il feudo di Scilla nel XVI secolo[275]. Pur senza riscontri documentari, la critica ritiene che il primo nucleo della raccolta di dipinti, conservata per diversi secoli nella rocca, si debba a Tiberio (1627-1683) principe di Palazzolo, fratello di Francesco principe di Scilla.
Tiberio condusse la carriera militare e partecipò alla repressione della rivolta di Messina (1674-1678). Dal matrimonio con Agata Branciforte nacque Guglielmo Ruffo (1672-1748), che ereditò il titolo di principe di Scilla dallo zio Francesco († 1704).
Nel 1699, Guglielmo sposò Silvia della Marra, duchessa di Guardia Lombarda[276]. Senza trascurare di mantenere stretti legami politici, economici e culturali con la capitale, la famiglia continuò a vivere a Scilla, trasformando la fortezza in residenza feudale[277].
Nel 1719, il primogenito Fulco Antonio (1702-1783), conte di Sinopoli (poi principe di Scilla), sposò Teresa Tovar de Estrada, dalla quale ebbe Guglielmo Antonio (1722-1782).
Nel corso del XVIII secolo, i rapporti sempre più intensi e necessari con la capitale del Viceregno si concretizzarono con il trasferimento a Napoli dei discendenti. Per questo motivo, un nucleo della collezione Ruffo di Scilla venne portato nel palazzo di Pizzofalcone, dove venne implementato da Francesco Fulco Antonio (1749-1803), erede di Guglielmo Antonio, e dal figlio Fulco Giordano (1773-1852), che acquistarono anche opere antiche sul mercato antiquario. Tuttavia, poco tempo dopo, le difficoltà economiche della famiglia, portarono alla dispersione definitiva della raccolta. Nel 1853, infatti, l'erede di Fulco Giordano fu costretto a mettere all'asta ciò che restava delle collezioni di Scilla e di Napoli[278].
Il primo inventario noto della quadreria calabrese è del 1747, quando Guglielmo istituì un maggiorascato a favore dell'erede «poiché non vi è altra cosa che faccia maggiormente resplendere le Case grandi che la continuazione della ricchezza», aggiungendo che «dal godimento del fedecommesso siano sempre et in perpetuum escluse le femmine come quelle per le quali non si può conservare né il nome né la dignità della famiglia, eccetto quelle che vanno maritate con un Ruffo»[279]. L'anno successivo, a curare le pratiche ereditarie a Napoli per conto di Fulco, che risiedeva in Calabria, vi era Tommaso Varano, suo procuratore. È, quindi, grazie ai documenti prodotti nel 1747 e nel 1748 che si conosce la consistenza dei dipinti che vennero vincolati dal fedecommesso. Il primo elenco comprende alcuni quadri definiti antichi e altri di

maestri coevi, a prova di acquisti avvenuti nel corso degli anni. Oltre agli esempi di pittura veneta più antica come Tiziano, Veronese e Tintoretto e quelli definiti di scuola di Raffaello, troviamo il cospicuo nucleo di quadri di maestri che operarono nel Seicento: Fabrizio Santafede, Pieter Paul Rubens, Giuseppe d'Arpino, Giovanni Bernardino Azzolino, Matthias Stomer, Jusepe de Ribera, Bernardo Cavallino, Aniello Falcone, Massimo Stanzione, Artemisia Gentileschi, Pacecco Di Rosa, Giovanni Battista Recco, Carlo Coppola, Andrea Vaccaro, Salvator Rosa, Luca Forte, Paolo Porpora, Micco Spadaro, Carlo Dolci, Giovanni Battista Beinaschi («Brenasco»), Giuseppe Recco, Mattia Preti, Nicola Russo, Luca Giordano, Giovanni Battista Gaulli detto il Baciccia, Giuseppe Ruoppolo, Carlo Maratti; presente anche un nucleo di opere di pittori fiamminghi. Entrando nel secolo successivo, troviamo maestri come Nicola Malinconico, Paolo De Matteis, Andrea Belvedere, Litterio Palladino, Tommaso Realfonso, Francesco Solimena, Baldassarre De Caro, Sebastiano Conca, Francesco De Mura[280].
In entrambi i documenti è presente il quadro di Artemisia, raffigurante *San Sebastiano*. In particolare, in quello del 1747, esso venne definito «antico della casa»; espressione che poteva significare un'appartenenza lontana nel tempo[281].
Gli altri inventari noti (1808 e 1842) si riferiscono alla dimora di Pizzofalcone. In quello del 1808 si trova un «San Sebastiano» anonimo e più grande (palmi 5 × 4), valutato ducati 12[282]. Infine, anche in un successivo inventario del 1853, che segna la definitiva dispersione di ciò che restava delle collezioni Ruffo di Scilla, il nome di Artemisia non risulta presente; si segnala, tuttavia, un *Martirio di san Sebastiano* «sopra tavola di palmi 4 × 2½ oncia […] alquanto restaurato» di «scuola antica napoletana»[283].

Doc. 30.1, 1747, Guglielmo Ruffo, inventario *post mortem*.
ASNA, *Archivio privato Ruffo di Scilla*, *Carte*, busta 10, «Testamento del principe don Guglielmo Ruffo, e Branciforti», copia, Scilla, 27 marzo 1747, cc. 873-899*v*[284].
[c. 877*r*] Un quadro originale di Artimisia antico della casa, che rappresenta San Sebastiano, colla cornice nera a tre ordini d'oro di palmi 4 e 3.

Doc. 30.2, 1748, Guglielmo Ruffo, inventario *post mortem*.
ASNA, *Archivi dei notai del XVIII secolo*, Francesco Aniello Ferrini, scheda 223, protocollo 27, 1° giugno 1748, «Adhitio hereditatis pro excellentissimo domino don Fulcone Antonio Ruffo Calabrie co-

mite Sinopolis», cc. 205*r*-208*r* (allegato con numerazione propria *ab origine*: cc. 1*r*-26*r*)[285].
Inventario solenne delli beni remasti nell'eredità […][286] delli pesi in essa sistenti fatto dell'eccellentissimo signor don Fulcone Antonio Ruffo di Calabria conte di Sinopoli, ed odierno principe di Scilla suo figlio, et erede ex testamento col beneficio della legge, ed inventario, quali sono videlicet
[c.9*v*] Un quadro originale di Artimisia che rappresenta San Sebastiano, colla cornice nera a tre ordini d'oro di palmi 4 e 3.

31. 1767, Francesco Emanuele Pinto, principe di Ischitella

Ricchi commercianti forse di origine portoghese, i Pinto si insediarono a Napoli nel XVII secolo. Nel 1636 Luigi († 1672) sposò Caterina de Mendoza, dando inizio al ramo dei Pinto y Mendoza. Dalla loro unione nacque Emanuele (1639-1690), che acquistò il feudo di Ischitella. Questi, nel 1662, prese in moglie Geronima Capece Bozzuto, da cui nacque Luigi Emanuele (1667-1704), che, a sua volta, generò Francesco Emanuele (1697-1767) con Anna Rosa Caracciolo[287].
Nel 1692, quando il canonico Carlo Celano diede alle stampe la sua guida di Napoli, la dimora dei Pinto alla riviera di Chiaia era già ricca di «dipinture»[288]. È plausibile, quindi, che il nucleo più antico sia stato acquistato da Luigi e che i suoi discendenti avessero continuato ad implementare la quadreria con artisti coevi. Se ne ha conferma, ad esempio, da una polizza di pagamento del 1681, con la quale Emanuele acquistò quattro quadri di Luca Giordano dal monastero di Santa Maria Maddalena de' Pazzi, che, a sua volta, appena l'anno precedente, era entrato in possesso dei beni ereditati dal mercante fiammingo Gaspar de Roomer (e non è detto che non ne avesse acquisiti ancora altri tra quelli citati nel *Forastiero* di Giulio Cesare Capaccio). In quegli anni, infatti, Emanuele era impegnato ad accrescere il patrimonio di famiglia e a promuovere il suo stato sociale: tra l'ottavo e il nono decennio si accaparrò la Scrivania di Razione (1675), acquistò il feudo di Ischitella e, poco dopo, il titolo di principe (1681)[289].
Il figlio Luigi Emanuele (1667-1704) preferì vivere nel feudo pugliese. L'erede Francesco Emanuele (1697-1767) sposò in prime nozze Giulia Caracciolo di Brienza, continuando a investire nei feudi, anche attraverso la commissione di quadri e sculture per chiese; mentre, nel 1749, in vista delle nozze tra il figlio Pasquale e Maria Vittoria Rospigliosi, vennero eseguiti lavori di ampliamento nel palazzo di Chiaia.

Sembrerebbe che proprio i debiti contratti per il futuro matrimonio (celebrato nel 1754) avessero compromesso la situazione economica, costringendo Francesco a impegnare anche alcuni pezzi del suo prezioso presepe presso uno dei banchi pubblici napoletani.
Gli sforzi per soddisfare i creditori non furono sufficienti. Infatti, dopo la sua morte, i beni furono sequestrati dall'autorità giudiziaria. Nei giorni successivi, venne redatto l'inventario topografico dei beni mobili contenuti nel palazzo di Napoli. Dall'elenco emergono i nomi di Antonio Solario detto lo Zingaro, Giovanni Balducci, Battistello Caracciolo, Pieter Paul Rubens, Antoon Van Dyck, Giovanni Bernardino Azzolino, Jusepe de Ribera, Aniello Falcone, Massimo Stanzione, Artemisia Gentileschi, Vaccaro, Bernardo Cavallino, Viviano Codazzi, Paolo Porpora, Micco Spadaro, Carlo Coppola, Fracanzano, Andrea De Lione, Giovanni Battista Benaschi, Pietro Del Po, Mattia Preti, Luca Giordano, Nicola Russo, Giacomo Farelli, Paolo De Matteis con Gaetano Cusati, Bassano, Giuseppe Tassone e molti altri ancora[290].
La *Maddalena* di Artemisia di piccolo formato quadrato («palmi 2½ in quadro») faceva parte di un gruppo di quattro quadretti devozionali di ugual misura, di cui gli altri tre erano un *Sant'Antonio abate* di Luca Giordano, un *Apostolo* di Giacomo Finelli e un *San Pietro* di Giovanni Battista Beinaschi[291].
Infine, dal secondo matrimonio di Pasquale con Antonia Maria Loffredo nacque Francesco Emanuele, con cui si estinse la famiglia Pinto y Mendoza. Questi, infatti, ebbe solo una figlia, che andò in sposa a Giovanni Cesare del Tufo[292].

Doc. 31.1, 1767, Francesco Emanuele Pinto, inventario *post mortem* finalizzato al sequestro dei beni
ASNA, *Processi antichi, Sacro Regio Consiglio (ordinamento Zeni)*, busta 218, fascicolo 1, 26 ottobre 1767, cc. n.nn. (cartulazione moderna a matita: 1*r*-84*r*)[293].
Die 26 mensis octobris 1767
Adnotatio bonorum hereditariorum illustris quondam domini Francisci Emmanuelis Pinto principis Ischitellae cum intervento illustris ducis Turitti domini Iosephi Caravita commissarii hereditatis domini illustris principis, repertorum in eius palatio in suburbio Plagae
[17*v*, nella seconda stanza:] Quattro quadri di palmi 2½ in quadro con cornici come sopra [indorate intagliate] in uno Sant'Antonio abbate di Giordano, in un altro un Apostolo di Farelli, in un altro San Pietro di Benasco, e nell'altro la Maddalena di Artemisia

Note

[1] Cfr. *Artemisia Gentileschi a Napoli* 2022.

[2] Cfr. Abetti 2022.

[3] Consultabile *online* all'indirizzo www.getty.edu/research/tools/provenance/search.html.

[4] Sui notai napoletani del XVII e XVIII secolo, si veda Borrelli 1995. Ad oggi, l'Archivio di Stato di Napoli, nonostante le perdite del 1943 (Palmieri 2002), conserva complessivamente oltre 4500 schede notarili dalla seconda metà del XV al secondo decennio del XX secolo in circa 9000 metri lineari di scaffalature.

[5] Sul tema del testamento e del fedecommesso si veda Visceglia 1988, pp. 11-105 (la citazione è a p. 46). Con riferimento alle disposizioni sui quadri, si veda Labrot 1993a, pp. 171-202.

[6] Gli archivi privati vennero acquisiti dall'Archivio di Stato di Napoli grazie all'opera meritoria del direttore Riccardo Filangieri di Candida Gonzaga. Su di essi si veda Mazzoleni 1974-1978, II (1978), pp. 347-420.

[7] Labrot, Delfino 1992.

[8] Cfr. Musi 1989, pp. 43-67.

[9] ASNa, *Archivi privati*, *Serra di Gerace*, *Manoscritti*, *Tavole genealogiche*, 7 voll.

[10] Per un quadro sulle fonti di reddito nel regno di Napoli tra il 1636 e il 1647, si veda Musi 1989, p. 103.

[11] Sulle residenze napoletane in riferimento al valore sociale: Labrot 1979a; Labrot 1979b; Labrot 1992, pp. 8-42; Labrot 1993a, pp. 131-168; Labrot 1993b, Labrot 2010, pp. 208-245, 517-519; Luise 2013.

[12] Locuzioni utilizzate dai notai negli strumenti che comprendono questa tipologia documentaria.

[13] ASNa, *Archivi privati*, *Serra di Gerace*, *Manoscritti*, *Tavole genealogiche*, V, pp. 1810-1811; Di Gennaro 1623, pp. 80-82; Intorcia 1987, p. 317. Si vedano anche: De Lellis 1654-1671, I, pp. 247, 269-270; Aldimari 1691b, pp. 311-313.

[14] L'inventario è stato pubblicato in Paolillo 1985.

[15] ASNa, *Archivi dei notai del XVII secolo*, Andrea Sapio, scheda 137, protocollo 30, 11 settembre 1646, «Apertura testamenti quondam principis Sancti Martini et codicillorum quoque», cc. 346*v*-374*r*; mentre la copia consultata da Ciro Paolillo (Paolillo 1985) è conservata in ASPMM; quest'ultima comprende anche gli inventari dei beni: ASPMM, *cat. B Patrimonio*, rubr. B, *Eredità*, XIV, busta 27, fascicolo 3.

[16] ASNa, *Archivi dei notai del XVI secolo*, Paolo De Rinaldo, scheda 489, protocollo 40, 11 luglio 1628, Testamento di Caterina Ordones Ortiz (chiuso il giorno 8 aprile 1628), incartamento 86, cc. n.nn. (segue codicillo: ivi, incartamento 87, cc. n.nn.).

[17] ASPMM, *cat. B Patrimonio*, rubr. B, *Eredità*, XIV, busta 27, fascicolo 3, denominazione antica del fascicolo: «Copie due consimili informi dell'inventario delle robbe ereditarie del quondam don Cesare di Gennaro principe di Santo Martino fatto da Aniello Coccia scrivano del Monte della Misericordia [...]», cc. 70*r*-85*r*

(per la citazione del quadro di Artemisia Gentileschi, si veda *supra*, doc. 1.1). Cfr. Paolillo 1985, p. 119; Roberto Contini, in *Artemisia* 1991, p. 124, n. 10; Bissell 1999, p. 372; Primarosa 2011, p. 273. Sull'archivio: Quarantiello 2020.

[18] *Supra*, docc. 1.2-1.3.

[19] ASPMM, *cat. B Patrimonio*, rubr. B, *Eredità*, xiv, busta 27, fascicolo 27, «Relazione originale fatta alli Governatori del Monte della Misericordia dal razionale […]», 12 marzo 1649, c. 6*r*. Archivio storico della Fondazione Banco di Napoli (d'ora in poi ASBNa), Sacro Monte e Banco della Pietà, giornale di cassa, matr. 365, partita di 12 ducati estinta il 29 novembre 1646 (Paolillo 1985, p. 117, nota 8; Nappi 2009, p. 399, doc. 710); ivi, matr. 367, partita di 6 ducati, estinta l'11 dicembre 1646.

[20] Casanova 2008, pp. 108-109.

[21] Edito in Paolillo 1985, pp. 118-127. Di questo inventario esiste anche un'altra versione, intitolata «Robbe rimaste nell'heredità dell'illustre principe di San Martino Cesare di Gennaro inventariate per me Anello Coccia scrivano del Sacro Monte della Misericordia herede del detto principe», dove però si specifica che, essendoci stato un errore, venne rifatto. Citato in Roberto Contini in *Artemisia* 1991, p. 124, n. 10; Bissell 1999, p. 372; Primarosa 2011, p. 273; Abetti 2022, p. 104; Ruotolo 2022, p. 75.

[22] Citato in Abetti 2022, p. 104.

[23] Paolillo 1985, pp. 127-129.

[24] Lepre 1976; Visceglia 1980, pp. 557-568.

[25] ASNa, *Archivio privato Giudice Caracciolo*, busta 172, cc. 425*r*-426*r*, 467*r*-468*r*, 624*r*-626*r*. Cfr. Visceglia 1980, p. 572.

[26] Visceglia 1980, p. 576; Mandrillo 2005, pp. 33-54.

[27] ASNa, *Archivio privato Giudice Caracciolo*, busta 202, c. 587*r*.

[28] Celano 1692, vii giornata, pp. 11-12. Più severo il giudizio nell'edizione ottocentesca con aggiunte di Giovan Battista Chiarini: «i resti di un nobilissimo palazzo con le contraffazioni e le sconcezze di che lo deturparono alcun secolo dopo la sua fondazione» (Celano 1856-1860, iii, vii giornata, pp. 1706, 1749).

[29] ASNa, *Archivio privato Giudice Caracciolo*, busta 202, cc. 540*r*-547*v*. Sull'edificio: Ferraro 2006, pp. 128-129; Fiengo, Guerriero 2010.

[30] Porzio 2019, p. 291; Nappi 2004, p. 145; Nappi 2009, p. 393.

[31] *Supra*, doc. 2.1. Per la polizza di pagamento: Abetti 2022, doc. 6 a p. 108.

[32] ASNa, *Archivi dei notai del xvii secolo*, Giovan Francesco Montanaro, scheda 1023, protocollo 61, 10 febbraio 1675, Apertura del testamento e dei codicilli di Francesco Muscettola, cc. 46*r*-57*v*. Ivi, *Archivio privato Giudice Caracciolo*, busta 173, cc. 335*v*-342*v*. Ivi, *Archivi privati*, *Serra di Gerace*, *Manoscritti*, *Tavole genealogiche*, vi, p. 1933.

[33] Ivi, *Archivio privato Giudice Caracciolo*, busta 173, «Inventario di quadri, che restano, e parati nel quarto affittato all'eccellentissimo signor duca di Bagnara», s.d., c. 473*r* (l'elenco è privo di attribuzioni). L'elenco potrebbe essere datato al 1692 in base alla nota di restituzione dei quadri, che si trova in calce all'elenco stesso, messa in relazione al contratto di affitto per un solo anno stipulato con

Giuseppe Ruffo: ASNa, *Archivi dei notai del XVII secolo*, Alessandro De Martino, scheda 582, protocollo 15, 29 marzo 1691, «Affictus pro domino principe Leporani», cc. 89*v*-90*r*. Le misure del quadro, seppur invertite, difettano di solo mezzo palmo per lato rispetto a quelle indicate nell'inventario di Cesare di Gennaro, di cui però l'opera potrebbe essere solo una copia. L'iconografia ricorda il tema di *Giuditta e la fantesca* (cfr. Roberto Contini, in *Artemisia* 1991, p. 124, n. 10).

[34] Citato in Abetti 2022, p. 104.

[35] Minieri Riccio 1879, p. 389; Giustiniani 1801, pp. 38, 52; Nicolini 1956; De Ferrari 1982.

[36] La supplica è dell'11 maggio 1643; mentre l'Accademia viene formalmente istituita tra febbraio e marzo 1645 con la nomina dei componenti, lo stanziamento di capitale e la redazione del regolamento: ASNa, *Archivi dei notai del XVII secolo*, Onofrio Genovese, scheda 239, protocollo 11, 23 febbraio 1645, «Nominatio pro domino Camillo Columna», cc. 28*v*-29*r*; ivi, 3 marzo 1645, «Donatio pro Iuncta seu Academia erecta per dominum Camillum Columna», cc. 35*v*-39*r*; ivi, 16 marzo 1645, «Nominatio pro domino Camillo Columna», cc. 45*r*-46*r*.

[37] Ricciardi 2001, pp. 52-54.

[38] Nicolini 1956, p. 381.

[39] Cortese 1919, p. 248.

[40] Nicolini 1956, pp. 382-383.

[41] ASNa, *Archivi dei notai del XVII secolo*, Domenico De Forte, scheda 221, protocollo 22, 24 luglio 1647, «Testamentum pro illustre domino Camillo Colonna», cc. 232*r*-234*v*.

[42] L'inventario dei soli quadri è stato pubblicato in Ricciardi 2001, p. 60; mentre l'elenco integrale dei beni (anche se con qualche refuso) è in Lofano 2014, pp. 84-88.

[43] *Supra*, doc. 3.1.

[44] Cfr. Lofano 2014, p. 63; Lofano 2016, pp. 161-162.

[45] ASNa, *Archivi dei notai del XVII secolo*, Domenico De Forte, scheda 221, protocollo 32, 29 luglio 1647, «Apertura codicilli etcetera illustrissimi domini Camilli Colonna», c. 27*r-v* (l'intero documento che include anche la copia del testamento comprende le cc. 24*r*-28*v*). Inoltre, Domenico Antonio D'Alessandro mi segnala: Archivio storico diocesano di Napoli, *Parrocchia di San Giovanni Maggiore*, Libri dei defunti, vol. 122, c. 81*r*: «[…] A dì 30 detto [luglio 1647] don Camillo Colonna habita a San Carlo [alle Mortelle] ha ricevuto li santissimi sacramenti dal cura di Sant'Anna et ivi sepolto. Docati 2.4.15».

[46] L'inventario è stato pubblicato in: Ricciardi 2001, p. 60; Lofano 2014, pp. 84-88. Citato in Primarosa 2011, p. 274; Ruotolo 2011, p. 127; Barker 2022, p. 85 (cita l'*Allegoria della Speranza*).

[47] Sodano 2013, pp. 77, 84. La fonte per ricostruire la storia della famiglia è, ancora oggi, Aldimari 1691a.

[48] Dandolo 2013, p. 109.

[49] Carafa 2000, p. 55; Dandolo 2013, p. 103. Sul palazzo: De la Ville sur-Yllon 1904; Palmese 1992; Sarnella 2013, pp. 231-232. Per la descrizione dell'edificio, si

veda anche l'istrumento di vendita: ASNa, *Archivi dei notai del XVII secolo*, Giovan Carlo Piscopo, scheda 1032, protocollo 19, 11 febbraio 1656, «Cessio et venditio iuris luendi domum et emptio domorum pro domino Diomede Pacecco Carrafa duce Magdaloni. In solutum datio stabilium pro domino Ferdinando Francesco de Avalos de Aquino marchione Vasti», cc. 73*r*-86*r*.

[50] ASNa, *Archivio privato Carafa di Maddaloni*, Carafa di Colobraro, busta II, F, fascicolo 8, c. 1*v*.

[51] De la Ville sur-Yllon 1904, p. 146; Sarnella 2013, p. 232.

[52] Sui fratelli Carafa: Aldimari 1691a, pp. 206-222. La figura di Giuseppe è delineata dalla storiografia moderna in relazione alla sua partecipazione alle imprese del fratello Diomede: cfr. Russo 1976; Villari 2012, pp. 326-336, 512-513; Musi 1989, pp. 140-141; Dandolo 2013, pp. 110-111; Noto 2013, p. 152; Sodano 2013, pp. 84-85; Musi 2016, pp. 157-158.

[53] De la Ville sur-Yllon 1904, pp. 145-146.

[54] De Santis 1652, p. 94; Musi 1989, pp. 140-141.

[55] Labrot, Delfino 1992, pp. 75-78. Cfr. *supra*, doc. 4.1.

[56] Cfr. *supra*, doc. 4.2.

[57] ASNa, *Archivio privato Carafa di Maddaloni*, *Carafa di Colobraro*, busta II, F, fascicolo 8, 3*r*.

[58] *Supra*, doc. 4.3.

[59] L'inventario dei quadri è in Labrot, Delfino 1992, pp. 75-78: il quadro di Artemisia è al n. [58]; pubblicato da Labrot anche nel database del progetto GPI; data di consultazione: marzo 2021. Citato anche in Bissell 1999, scheda L-48 a pp. 372-373; Primarosa 2011, p. 274; Ruotolo 2011, pp. 126-127; Ruotolo 2022, p. 75.

[60] L'inventario dei quadri è in Labrot, Delfino 1992, pp. 82-83: il quadro di Artemisia è al n. [2]; pubblicato da Labrot anche in GPI (data di consultazione: marzo 2021). Citato anche in Bissell 1999, scheda L-48 a pp. 372-373; Primarosa 2011, p. 274; Ruotolo 2011, pp. 126-127.

[61] De Santis 1692, p. 309. Cfr. Rovito 1986, pp. 426-427; Musi 1989, p. 223.

[62] Musi 1989, p. 220.

[63] D'Andrea 1990, p. 17.

[64] Rovito 1986, p. 426; Musi 1989, p. 221.

[65] Musi 1989, pp. 221-246. Sul ruolo dei banchi pubblici napoletani in riferimento alla figura di Vincenzo D'Andrea: Zappulli 2018.

[66] ASNa, *Consiglio Collaterale*, *Affari diversi*, *Seconda serie*, busta 19, 5 settembre 1649, cc. n.nn. (Rovito 1986, p. 459); Musi 1989, pp. 253-268.

[67] Rovito 1986, p. 427.

[68] Pacelli 1987; *supra*, doc. 5.1. Per il pagamento: Guida 2014, p. 383; Abetti 2022, doc. 5 a pp. 107-108 (tra le misure indicate nella polizza di pagamento e quelle dichiarate nell'inventario non c'è esatta corrispondenza, come se, nel secondo, il quadro fosse stato misurato senza la cornice oppure risultasse tagliato).

[69] Pacelli 1987, p. 146.

[70] L'inventario è stato pubblicato ivi, p. 150 (con giorno errato: «primo settembre 1649» anziché 6 settembre). Citato in Primarosa 2011, p. 274; Abetti 2022, p. 104; Ruotolo 2022, p. 76.

[71] ASNa, *Archivi privati*, *Serra di Gerace*, *Manoscritti*, *Tavole genealogiche*, IV, p. 1296; ASNa, *Collegio dei dottori*, busta 1, incartamento n. 82. La principale fonte di notizie su Ettore Capecelatro sono le *Notizie* di Giuseppe Recco duca d'Acquadia.

Recco 1717, pp. 200-201; Musi 1975b; Musi 1989, pp. 82, 87

[72] Recco 1717, pp. 205-208; Musi 1975a.

[73] Labrot, Delfino 1992, pp. 101-104.

[74] Ivi, pp. 113-115.

[75] Cfr. *supra*, doc. 6.1-6.2. L'abbreviazione «Mad.na», utilizzata nell'inventario del 1655, è stata interpretata da Labrot come «Madonna» (cfr. anche Ruotolo 2011, p. 127; Ruotolo 2022, p. 76); tuttavia, ritengo che si tratti di una *Maddalena*, come confermerebbe il successivo inventario del 1659. Inoltre, si noti che, nell'inventario in esame, «Madonna» è solitamente scritto per esteso. Riccardo Lattuada ha messo in relazione il quadro con una polizza di pagamento trovata da Eduardo Nappi: cfr. Lattuada 2005, p. 92; Nappi 2005, p. 98.

[76] Cfr. Abetti 2022, pp. 105-106 e doc. 19 a pp. 110-111.

[77] Labrot, Delfino 1992, pp. 101-104: il quadro di Artemisia è al n. [35] (come appena spiegato, nel volume l'abbreviazione «Mad.na» è stata sciolta in «Madonna», anziché nella più plausibile «Maddalena»); pubblicato da Labrot anche in GPI (data di consultazione: marzo 2021). Citato in Ruotolo 2011, p. 127; Primarosa 2011, p. 275; Ruotolo 2022, p. 75.

[78] Labrot, Delfino 1992, pp. 113-115: il quadro di Artemisia è al n. [8]; pubblicato da Antonio Delfino anche in GPI (data di consultazione: marzo 2021). Citato in Ruotolo 2011, p. 127; Primarosa 2011, p. 275; Ruotolo 2022, p. 75. L'apprezzo dei quadri a firma di Domenico Gargiulo detto Micco Spadaro è senza data, la quale però potrebbe essere la stessa che si trova in testa alla precedente lista di argenti, cioè 20 marzo 1659.

[79] ASNa, *Archivi privati*, *Serra di Gerace*, *Manoscritti*, *Tavole genealogiche*, VI, p. 2047. Ruffo 1916, pp. 21-22; Calabrese 2014, pp. 7-16.

[80] Ruffo 1916, pp. 23-24; Calabrese 2014, p. 52.

[81] Ruffo 1916, pp. 22-23, 26; De Gennaro 2003, p. X; Calabrese 2014, pp. 19-23; Calabrese 2015, pp. 178-180.

[82] Calabrese 2014, pp. 119-121.

[83] Ruffo 1916, p. 27; Calabrese 2014, pp. 26-27.

[84] Calabrese 2014, p. 27; Abetti 2022, p. 105.

[85] Ruffo 1916; Ruffo 1919. Il lavoro di recupero e studio dell'archivio di famiglia prese avvio dal terribile terremoto del 28 dicembre 1908 (Ruffo 1915, p. 329).

[86] Calabrese 2014, p. 124.

[87] Calabrese 2000b, pp. 25-26; Calabrese 2014, p. 145.

[88] Ruffo 1916, pp. 24-26; Calabrese 2014, pp. 129-131.

[89] Haskell 1980, pp 280-284; De Gennaro 2003; Calabrese 2000b, pp. 13-23; Pavone 2005, pp. 27-31; Pavone 2012, pp. 283-287; Calabrese 2014, pp. 140-145.

[90] *Supra*, docc. 7.1-7.3; Ruffo 1919, pp. 48-49, 51-52. Per il rametto, cfr. Bissell 1999, scheda 51 a pp. 293-295; *Lettere di Artemisia* 2021, pp. 157-158, n. 63 (lettera del 13 agosto 1650).

[91] Flavio morì di peste a Portici nel 1656 (Ruffo 1915, p. 340), costituendo erede universale il fratello Antonio, ma concedendo i suoi beni in usufrutto alla madre fino alla di lei morte (in Ruffo 1916, p. 26, nota 3, si fa riferimento al testamento del 5 agosto 1656, conservato negli atti del notaio Carlo Di Gregorio di Napoli, che non è stato rinvenuto); Calabrese 2014, nota 144 a pp. 47-48 e p. 142.

[92] Ruffo 1916, p. 27; Calabrese 2000b, pp. 23-24; De Gennaro 2003, p. xii; Ruotolo 2011, p. 128.

[93] La donazione è stabilita per mezzo dell'istituto del maggiorascato. Nella stessa occasione venne investito anche dei principati di Floresta e di Scaletta: Calabrese 2014, pp. 54-56; 61-62.

[94] ASNa, *Archivio Ruffo di Bagnara*, busta 197, c. 237*r-v*.

[95] Calabrese 2014, pp. 54, 58-59.

[96] ASNa, *Archivio Ruffo di Bagnara*, busta 197, cc. 216*r*-285*v*, «Copia testamenti conditi per illustrem dominum Antonium Ruffo Scalette principem» (originale chiuso il 15 giugno 1678).

[97] I quadri destinati a Placido sono riportati in Ruffo 1916, pp. 314-320. Cfr. Calabrese 2000a, pp. 178-241; Calabrese 2014, pp. 61-63.

[98] *Supra*, doc. 7.4.

[99] Ruffo 1915, pp. 344-348; Calabrese 2000a, pp. vii-xiii; Calabrese 2014, pp. 76-77, 95-100. Sulla dispersione: Ruffo 1916, pp. 369-380.

[100] De Gennaro 2001, pp. 213, 215. Riportato anche *supra*, doc. 7.5.

[101] De Gennaro 2003, pp. xix-xx; Calabrese 2014, pp. 100-101.

[102] Cfr. De Gennaro 2001, p. 211; Belli 2018, nota 16.

[103] Ruffo 1916, pp. 44-303; De Gennaro 2003, pp. xi, xvi.

[104] *Lettere di Artemisia* 2021, pp. 146-159. Si veda anche Abetti 2022, p. 105.

[105] Pubblicato, prima che se ne perdessero le tracce, in Ruffo 1916, pp. 29-32 (trascrizione del passaggio relativo al quadro di Gentileschi a p. 32). L'anno del pagamento dovrebbe essere 1649.

[106] Come sopra, ma in Ruffo 1919, pp. 48-49, 51-52. Cfr. *Lettere di Artemisia* 2021, pp. 146-159. La mediazione di Giovanni Battista Tasca e Andrea Maffetti emerge anche nelle polizze di pagamento rinvenute da Luigi Abetti: Abetti 2022, p. 105 e docc. 8-10 a p. 108.

[107] Nell'archivio privato della famiglia Ruffo di Bagnara, al numero di corda 190 corrisponde un manoscritto rilegato con copertina in pergamena di 87 carte, con una numerazione antica e una cartulazione moderna a matita sul *recto*. Gli estremi cronologici ricavabili dalle carte sono 1652-1678; mentre l'anno 1660, riportato in copertina, e il rinvio interno ad altri fogli fanno ritenere che le annotazioni siano state eseguite dal 1660 in poi, riportando però anche trascrizioni precedenti. L'inventario è diviso in quattro sezioni: «argenti bianchi et adorati»,

«gioie», «quadri» e «mobili diversi». A sua volta, l'inventario dei quadri è diviso in tre elenchi, dove con criteri e finalità diversi vengono proposte le stesse opere: nel primo sono catalogate secondo un criterio cronologico, nel secondo per autore, nel terzo esclusivamente quelle destinate al primogenito. Per ogni opera sono registrati autore, soggetto, misure e prezzo. L'inventario è stato integralmente trascritto in De Gennaro 2003 (per i quadri di Artemisia, pp. 65, 108, 127) e pubblicato da Antonio Delfino anche in GPI (data di consultazione: marzo 2021). Citato anche in De Gennaro 1997; Primarosa 2011, p. 274; Ruotolo 2022, p. 77; Giuseppe Porzio, in *Artemisia Gentileschi a Napoli* 2022, pp. 222-223, n. 46.

[108] Il documento integrale è stato trascritto in Calabrese 2000a, pp. 182, 199, 206, 223-224). Si ringrazia Ester Giuseppa Rosa Rossino, dirigente della Soprintendenza Archivistica della Sicilia - Archivio di Stato di Palermo, per aver gentilmente concesso la fotoriproduzione dei documenti per fini di studio.

[109] Diversamente dalle due precedenti, in calce alla deposizione di Mercurio Romeo (c. 190*r*) manca la dichiarazione finale di conferma di quanto affermato.

[110] Trascrizione da De Gennaro 2001, pp. 213, 215.

[111] Per la genealogia della famiglia: ASNa, *Archivi privati*, *Serra di Gerace*, *Manoscritti*, *Tavole genealogiche*, V, p. 1473. Sulla storia della famiglia e del feudo pugliese: Sirago 1984; Sirago 1986. Su Giangirolamo II Acquaviva, le decorazioni del palazzo e la collezione, si rinvia ad *Artemisia e i pittori del conte* 2018, in particolare: Cleopazzo 2018; Farina 2018, pp. 16-19; Lanzilotta 2018, pp. 38-44. Si veda anche Fasano Guarini 1960.

[112] Farina 2018, p. 23. Sulla base di indicazioni di Domenico Confuorto, Italo Ferraro individua il palazzo di Napoli in quello in via Nuova Santa Maria Apparente a Montecalvario (Ferraro 2019, p. 322; 1ª ed. 2004, p. 230). Diversamente, entro il 1643, Giovanni Antonio Alvina descrive la chiesa e il monastero di Santa Maria della Concezione dei padri Cappuccini in un'altra zona, precisamente «fuori la Porta di Santa Maria di Costantinopoli, in un luoco alto e bello, a man dritta d'una strada che mena al casale del'Arenella» (Alvina *ante* 1643, p. 114; D'Aloe 1883, p. 677).

[113] Leone de Castris 2005; Ruotolo 2011, p. 124; Farina 2018, pp. 23-24.

[114] Vaccaro 2018.

[115] Cfr. Colaleo 2018, p. 150; Farina 2018, p. 26. Si veda *supra*, doc. 8.1.

[116] Colaleo 2018, p. 151. Più inclusivo il pensiero della curatrice della mostra: Viviana Farina, in *Artemisia e i pittori del conte* 2018, p. 266, n. 30. Sulla dispersione anche Cleopazzo 2018, pp. 51-53. Si veda anche *supra*, doc. 8.2.

[117] *Supra*, doc. 8.3.

[118] *Inventario delli beni remasti* 1983, pp. 44-57; Ruotolo 1977, nota 18 a p. 73; Primarosa 2011, p. 275; Barker 2022, p. 86 (cita la *Carità romana*); Ruotolo 2022, p. 76. In GPI è presente solo la scheda generale, senza inventario.

[119] Trascritto da Colaleo 2018, pp. 148-151.

[120] Segnalatomi da Domenico Antonio D'Alessandro.

[121] ASNa, *Archivi privati*, *Serra di Gerace*, *Manoscritti*, *Tavole genealogiche*, V, p. 1588. De Lellis 1654-1671, I, pp. 44-48; Casimiro di Santa Maria Maddalena 1729-1731, I (1729), p. 234; Tafuri 1744-1770, III (1770), pp. 408-410, 418; Mazzuchelli

1753-1763, II, pp. 716-717; Candida Gonzaga 1875-1883, VI, p. 61; De Maio 1966; Intorcia 1987, p. 276.

[122] ASNa, *Archivi dei notai del XVII secolo*, Agostino Cioffi, scheda 431, protocollo 38, 17 novembre 1666, «Apertura testamenti quondam domini Berardini Belprati», cc.95*r*-104*v*. Si veda anche: ivi, Giuseppe Ragucci, scheda 508, protocollo 56, 17 novembre 1666, «Copia testamenti quondam domini Berardini Belprati», cc. 440*r*-447*v*.

[123] *Supra*, doc. 9.1.

[124] Cfr. Nappi 1983, p. 76; Nappi 2005, p. 81; Abetti 2022, doc. 4 a p. 107.

[125] Inventario pubblicato da Labrot in GPI (data di consultazione: marzo 2021). Citato in Bissell 1999, schede L-34 e L-36 a p. 368; Nicolaci 2011, p. 266; Primarosa 2011, p. 276; Ruotolo 2022, p. 76; Giuseppe Porzio, in *Artemisia Gentileschi a Napoli* 2022, pp. 222-223, n. 46.

[126] Borean, Cecchini 2002, pp. 159-191 (per la genealogia e gli estremi cronologici: ivi, p. 221; cfr. anche le date in Moretti 2005, non sempre concordanti); Mandelli 2009, pp. 273-277. Su Giovanni Andrea Lumaga si veda anche: Isabella Cecchini, scheda «Giovanni Andrea Lumaga», in *Il collezionismo d'arte a Venezia* 2007, p. 286.

[127] I due inventari presentati dalla vedova di Giovanni Andrea sono datati 7 gennaio e 12 febbraio 1677 (1676 *more veneto*). Copia del suo testamento si trova in ASNa, *Archivi dei notai del XVII secolo*, Giuseppe Ragucci, scheda 508, protocollo 57, 3 settembre 1672, «Copia testamenti quondam Ioanne Andrea Lumaga», cc. 244*r*-249*v*. Si veda anche la scheda «Lumaga», in *Fortuna del Barocco* 2010, pp. 98-104.

[128] Borean, Cecchini 2002, pp. 198-203, 217-220; Porzio, Sman 2018, pp. 51-52. Cfr. *supra*, doc. 10.1.

[129] Moretti 2005, p. 28. Cfr. *supra*, doc. 10.2.

[130] ASNa, *Archivi dei notai del XVIII secolo*, Giovanni Coccorese, scheda 838, protocollo 10, 13 giugno 1743, «Apertura testamenti quondam Antonii Marie Lumaga», cc. 162*v*-165*r*; ivi, Francesco Manduca, scheda 273, protocollo 17, 4 luglio 1743, «Inventarium quondam domini Antonii Mariae Lumaga», cc. 221*v*-225*r*. Cfr. *supra*, docc. 10.3-10.5.

[131] Cfr. Borean, Cecchini 2002, nota 174 a pp. 210-211.

[132] Trascritto in Borean, Cecchini 2002, pp. 222-231: il quadro di Artemisia è a p. 222. Si veda anche *La fortuna del Barocco* 2010, pp. 98-104: il quadro di Artemisia è a p. 100. Citato in Primarosa 2011, p. 276.

[133] Inventario pubblicato in Moretti 2005, pp. 51-56 (il quadro di Artemisia è alla lettera [C 105]), da cui è qui trascritto.

[134] Inventario pubblicato in Moretti 2005, pp. 59-61 (il quadro di Artemisia è alla lettera [I 24]); pubblicato anche da Labrot e Delfino in GPI (data di consultazione: marzo 2021).

[135] Sui Genovesi a Napoli: Musi 1996; Brancaccio 2001; Colletta 2006, p. 349; Gaja 2020, pp. 145-147; Rulli 2020, pp. 137-139.

[136] Zotta 1981, pp. 271, 272, 276; Balestra 2017, pp. 27-41.

[137] ASNa, *Archivi privati*, *Serra di Gerace*, *Manoscritti*, *Tavole genealogiche*, I, p. 259. Fino ad Andrea, si veda anche l'albero genealogico in Balestra 2017, p. 239.

[138] Covino 2004, pp. 234-235.

[139] *Supra*, doc. 11.1. Sul tema della raffigurazione di Lucrezia e, in generale, dei suicidi femminili nell'opera di Artemisia Gentileschi, si veda Barker 2022.

[140] Labrot, Delfino 1992, pp. 118-119: i quadri di Artemisia sono ai nn. [7-9]; pubblicato da Labrot anche in GPI (data di consultazione: marzo 2021). Citato in Primarosa 2011, p. 276; Ruotolo 2011, p. 127; Barker 2022, p. 82.

[141] Colletta 2006, pp. 271, 296.

[142] Ivi, p. 350.

[143] Gualandi 1844-1856, II, pp. 274-305; Borrelli 1989, pp. 12-13; Labrot, Delfino 1992, p. 144.

[144] Per la genealogia della famiglia: ASNa, *Archivi privati*, *Serra di Gerace*, *Manoscritti*, *Tavole genealogiche*, V, p. 1696.

[145] Borrelli 1989, pp. 13-15 (il quadro di Artemisia è citato a p. 14). Si veda *supra*, doc. 12.1.

[146] Inventario pubblicato in Labrot, Delfino 1992, pp. 144-149: il quadro di Artemisia è al n. [79]; pubblicato da Labrot anche in GPI (data di consultazione: marzo 2021). Citato in Primarosa 2011, p. 276 e in Ruotolo 2022, p. 74.

[147] Carlo De Lellis traccia la storia della famiglia fino al 1423 (De Lellis 1654-1671, III, pp. 81-94). Spreti, 1928-1932, V (1932), pp. 78-79.

[148] Aldimari 1691b, p. 404; ASNa, *Archivi privati*, *Serra di Gerace*, *Manoscritti*, *Tavole genealogiche*, VI, p. 2002.

[149] Labrot, Delfino 1992, pp. 153-156. Si veda anche *supra*, doc. 13.1.

[150] ASNa, *Archivi dei notai del XVII secolo*, Carlo De Blasio, scheda 661, protocollo 16, 12 luglio 1701, «Refutatio pro domino don Francesco de Palma | Promissiones ex alia pro domino don Marco Antonio de Palma duca Sancti Elie», cc. 321*v*-333*v*.

[151] Strazzullo 1990; Labrot, Delfino 1992, pp. 283-284. Cfr. *supra*, docc. 13.2-13.3.

[152] L'inventario è stato pubblicato in Labrot, Delfino 1992, pp. 153-156: il gruppo di sette quadri che potrebbero essere di Artemisia sono al n. [64]; pubblicato da Labrot anche in GPI (data di consultazione: marzo 2021; registrato con l'anno dell'inventario: 1682).

[153] Copia del documento si trova anche nell'archivio privato della famiglia, cfr. *supra*, doc. 13.3.

[154] Documento edito in Strazzullo 1990 e in Labrot, Delfino 1992, pp. 283-284: il gruppo di quadri di Artemisia è al n. [1]; pubblicato da Labrot anche in GPI (data di consultazione: marzo 2021). Citato in Primarosa 2011, p. 277.

[155] Lorizzo 2006, pp. 13-18. Per l'inventario dei dipinti di Marcantonio: Labrot, Delfino 1992, pp. 62-64.

[156] Celano 1692, III giornata, pp. 98-101; Di Mauro 2008.

[157] Per la genealogia della famiglia: ASNa, *Archivi privati*, *Serra di Gerace*, *Manoscritti*, *Tavole genealogiche*, V, p. 1740. Sul cardinale Ascanio Filomarino si vedano: Bray 1997; Lorizzo 2006; Mrozek Eliszezynski 2017. Sul fratello Scipione: Benzoni 1997.

[158] Lorizzo 2006, pp. 33-52; Ruotolo 2011, p. 123.

[159] Lorizzo 2006, pp. 53-55.

[160] Ivi, pp. 82-86.

[161] ASNa, *Archivi dei notai del xvii secolo*, Dionisio D'Alterio, scheda 320, protocollo 9, 14 aprile 1685, «Adhitio hereditatis quondam ducis Turris», incartamento 55, cc. n.nn. (numerazione a matita: cc. 977*r*-1010*v*).

[162] ASNa, *Archivi dei notai del xvii secolo*, Giuseppe Ragucci, scheda 508, protocollo 63, 23 marzo 1700, «Adhitio hereditatis quondam ducis Turris», cc. 182*v*-220*v*.

[163] Candida Gonzaga 1875-1883, ii (1876), pp. 20-25.

[164] Lorizzo 2006, p. 98.

[165] Celano 1692, iv giornata, pp. 35-38. Ruotolo 1977, nota 21 a p. 73.

[166] Gli elenchi dei quadri sono stati parzialmente pubblicati in Labrot, Delfino 1992, pp. 160-165 (inventario del 1685) e in Ruotolo 1977, pp. 80-82 (inventario del 1700). Ruotolo 1984, pp. 45-47; Lorizzo 2006, pp. 9-11, 98-102. Cfr. *supra*, docc. 14.1-14.2.

[167] *Lettere di Artemisia* 2021, p. 139, lettera di Artemisia a Cassiano Dal Pozzo, Napoli, 24 ottobre 1637. Dal Borgo 1839, p. 17 e nota 42 a p. 32. Cfr. Contini 1991, pp. 85-86, nota 55; Papi 1991, p. 62, nota 81; Nicolaci 2011, p. 266; Primarosa 2011, p. 276; Ruotolo 2022, p. 76.

[168] Pubblicato in Labrot, Delfino 1992, pp. 160-165: il quadro di Artemisia è al n. [16]; pubblicato da Labrot anche in GPI (data di consultazione: marzo 2021). La trascrizione integrale dell'inventario è in Lorizzo 2006, pp. 108-115: il quadro di Artemisia è al n. [43]. Citato in Primarosa 2011, p. 276; Ruotolo 2022, p. 77.

[169] Anche se trascritto da altra mano, la posizione e la descrizione dei quadri sono sovrapponibili a quelle del 1685. Pubblicato in Ruotolo 1977, pp. 80-82; pubblicato da Labrot anche in GPI (data di consultazione: marzo 2021). Citato in Primarosa 2011, p. 276; Ruotolo 2022, p. 77.

[170] Su Gaspar de Roomer: Haskell 1980, pp. 276-280; Ruotolo 1982; Ruotolo 1984, pp. 43-44; Porzio, Sman 2018, pp. 51-54.

[171] Su Jan Vandeneynden: Ruotolo 2011, p. 121; Ruotolo 2013; Ruotolo 2018, pp. 33-37.

[172] Ruotolo 1982, pp. 12- 13; Ruotolo 1984, pp. 44-45; Abetti 2018, pp. 149-150.

[173] Cfr. Ruotolo 1982, pp. 14-17; Porzio, Sman 2018, pp. 58-60.

[174] Denunzio 2018, pp. 14-18; Gozzano 2018, pp. 26-27.

[175] Colonna di Stigliano 1895. L'inventario trascritto dall'autore è relativo solo alla porzione ottenuta da Giuliano Colonna. Cfr. *supra*, doc. 15.1.

[176] Ruotolo 1982, p. 15 (seguito da Primarosa 2011, p. 276). Lo stesso Ruotolo è tornato sull'attendibilità dell'attribuzione nel contributo pubblicato nel catalogo della mostra in corso: Ruotolo 2022, p. 77.

[177] La prima trascrizione dell'inventario è in Ruotolo 1982, pp. 27-39; pubblicato da Labrot anche in GPI (data di consultazione: marzo 2021). Per una trascri-

zione critica dell'inventario dei soli quadri, si veda Porzio, Sman 2018, pp. 64-77 (per la *Giuditta* di Gentileschi: p. 72 al n. [158]); mentre la trascrizione completa del documento è in Abetti 2018, pp. 152-201 (la citazione del quadro è a p. 185). Citato in Primarosa 2011, p. 276; Ruotolo 2022, p. 77.

[178] De Lellis 1654-1671, II, p. 27; Candida Gonzaga 1875-1883, V (1879), p. 143; Caracciolo di Torchiarolo 1952, pp. 157, 162-163; Ferraro 2017, p. 848.

[179] ASNa, *Archivi dei notai del XVII secolo*, Nicola Antonio Collocola, scheda 550, protocollo 20, 2 settembre 1690, «Adhitio hereditatis quondam domini Ioannis Baptiste Capicii Piscicelli», cc. 760*v*-763*r*.

[180] *Supra*, doc. 16.1. Cfr. *supra*, doc. 9.1.

[181] Inventario pubblicato da Antonio Delfino in GPI (data di consultazione: marzo 2021). Citato in Primarosa 2011, p. 277.

[182] ASNa, *Archivi privati*, *Serra di Gerace*, *Manoscritti*, *Tavole genealogiche*, III, p. 1148; Aldimari 1691a, p. 366; De Lellis 1654-1671, I, p. 447; Ruotolo 1974, pp. 161-162; Intorcia 1987, p. 364.

[183] D'Andrea 1990, pp. 237-240.

[184] ASNa, *Archivi dei notai del XVII secolo*, Ignazio Palomba, scheda 534, prot. 65, 20 marzo 1694, «Apertura testamenti quondam domini don Alvari della Quadra», cc. 165*r*-181*r*.

[185] *Supra*, docc. 17.1-17.2.

[186] Ruotolo 1974, pp. 166-168. Cfr. *supra*, docc. 17.1-17.5.

[187] Ivi, p. 163.

[188] *Supra*, doc. 17.3.

[189] Citato in Ruotolo 1974, p. 164; pubblicato da Labrot in GPI (data di consultazione: marzo 2021).

[190] Ruotolo 1974, pp. 166-168: nel contributo, lo studioso mette a confronto le attribuzioni dell'inventario del 1786 con quelle più antiche del 1694.

[191] Citato ivi, p. 163.

[192] Recupero 1793-1796, I (1793), p. 96.

[193] Caporale 1890, pp. 461, 465, 477. Eleonora de Cárdenas è citata anche *supra*, scheda 4.

[194] Nappi 2005, doc. 1 a p. 97; Abetti 2022, doc. 1 a pp. 106-107; Ruotolo 2022, p. 75.

[195] ASNa, *Archivi privati*, *Serra di Gerace*, *Manoscritti*, *Tavole genealogiche*, V, p. 1669; Caporale 1890, p. 452.

[196] Denunzio 2022, p. 64; Giuseppe Porzio, in *Artemisia Gentileschi a Napoli* 2022, pp. 146-149, nn. 14-15.

[197] ASNa, *Archivi dei notai del XVII secolo*, Biagio Domenico De Conciliis, scheda 399, protocollo 58, 12 aprile 1664, «Apertura testamenti et codicilli quondam illustris domini Alfonsi de Cárdenas» (chiuso il 1° marzo 1664), cc. 76*r*-82*v*; Caporale 1890, pp. 477, 488.

[198] ASNa, *Archivi dei notai del XVII secolo*, Biagio Domenico De Conciliis, scheda 399, protocollo 49, 23 dicembre 1699, «Adhitio hereditatis, et inventarium pro

heredibus quondam illustri domini Caroli de Cárdenas», cc. 629*v*-631*v* (cartulazione a matita: 1068*v*-1118*v*); ivi, *Archivi privati*, *Serra di Gerace*, *Manoscritti*, *Tavole genealogiche*, V, p. 1669; Caporale 1890, pp. 486-488.

[199] Secondo Bernardo De Dominici, Francesco fu padre del più illustre Fabrizio, mentre per Andrea Zezza (in De Dominici 2017, nota 2 a p. 864) si tratta di una personalità fittizia.

[200] Labrot, Delfino 1992, p. 202.

[201] Cfr. *supra*, doc. 18.1.

[202] Cfr. GPI.

[203] Cfr. Riccardo Lattuada, scheda 5.6, in *Signore dell'arte* 2021, p. 349; García Cueto, Japón 2022, pp. 54-55, Ruotolo 2022, p. 75 e nota 39 a p. 78. A seguito dell'esplosione avvenuta nel porto di Beirut nel 2020, il quadro è attualmente in restauro al J. Paul Getty Museum di Los Angeles.

[204] Caporale 1890, p. 494.

[205] Labrot, Delfino 1992, pp. 202-213: il quadro di Artemisia è al n. [75]; pubblicato da Labrot anche in GPI (data di consultazione: marzo 2021). Citato in Bissell 1999, scheda L-41 a pp. 370-371, in Primarosa 2011, p. 277 e in Ruotolo 2022, p. 75.

[206] De Lellis 1654-1671, III, pp. 267, 275; Candida Gonzaga 1875-1883, I (1875), pp. 69-71; ASNa, *Archivi privati*, *Serra di Gerace*, *Manoscritti*, *Tavole genealogiche*, V, p. 1483. La presenza del santo martire romano, che ritorna anche nella successiva raccolta di dipinti, si ricollega all'origine della famiglia (Filangieri di Candida 1931). Sul palazzo: Labrot 1979a, p. 51; Ferraro 2017, p. 432. Per il pagamento: Abetti 2022, doc. 2 a p. 107.

[207] *Supra*, doc. 19.1.

[208] Cfr. GPI.

[209] Pubblicato da Labrot in GPI (data di consultazione: marzo 2021). I tre quadri sono citati in Bissell 1999, schede L-18 a p. 360-361, L-73 a p. 379, L-85 a p. 383; Primarosa 2011, p. 277; Ruotolo 2022, p. 76.

[210] *Supra*, docc. 20.1-20.2.

[211] Su Fabrizio Pinto si veda Avino, Del Grosso 1989, con trascrizione del testamento e dell'inventario di beni.

[212] Fabrizio Pinto descrive i quadri di sua proprietà direttamente nella parte narrativa del testamento. Avino, Del Grosso 1989, pp. 47-50 (il quadro di Artemisia è a p. 50). Citato in Ruotolo 2022, p. 76. Si ringrazia Raffaele Traettino, direttore dell'Archivio di Stato di Salerno, per aver gentilmente concesso la fotoriproduzione di questo e del successivo documento per fini di studio.

[213] Avino, Del Grosso 1989, pp. 139-153 (il quadro di Artemisia è a p. 142).

[214] Mori 2016, pp. 17, 45, 139.

[215] Aldimari 1691b, pp. 399-402; Tettoni, Saladini 1841-1848, V (1846), tav. XI, s.n.p.; ASNa, *Archivi privati*, *Serra di Gerace*, *Manoscritti*, *Tavole genealogiche*, VI, p. 1954; D'Andrea 1990, nota 557, p. 379; Weber, Becker 1999, VI, p. 716.

[216] ASNa, *Archivi dei notai del XVII secolo*, Biagio Domenico De Conciliis, scheda 399, protocollo 59, 25 ottobre 1698, «Apertura testamenti quondam illustre domine domine Margherite Orsino marchionisse Sancti Marzani», cc. n.nn.

[217] Labrot, Delfino 1992, pp. 224-231.

[218] *Supra*, doc. 21.1.

[219] Rispetto alla prassi, in questo caso l'inventario precede l'atto notarile. L'elenco dei dipinti è in Labrot, Delfino 1992, pp. 224-231: il quadro di Artemisia è al n. [88]; pubblicato da Labrot anche in GPI (data di consultazione: marzo 2021); citato in Primarosa 2011, p. 277.

[220] ASNa, *Collegio dei dottori*, busta 18, incartamento 4.

[221] ASNa, *Archivi dei notai del XVII secolo*, Francesco De Angelis, scheda 1312, protocollo 19, [s.d., ma 7 dicembre 1707], «Adhitio hereditatis quondam Salvatoris Ciavarella prò heredibus ipsius», c. 527*r-v*.

[222] Benvenuti 1743, p. 5.

[223] Galasso 1972, p. 310.

[224] ASNa, *Collegio dei dottori*, busta 41, incartamento 137.

[225] Cfr. GPI.

[226] *Supra*, doc. 22.1.

[227] Pubblicato da Antonio Delfino in GPI (data di consultazione: marzo 2021). I quadri di Artemisia sono citati in: Bissell 1999, scheda L-44, p. 371; Primarosa 2011, p. 277.

[228] Per la genealogia della famiglia: ASNa, *Archivi privati, Serra di Gerace, Manoscritti, Tavole genealogiche*, v, p. 1511. Su Onofrio: Biagetti 1986b. Per l'attività letteraria si veda Minieri Riccio 1875, pp. 31-32. Per una lettura critica dei componimenti letterari, si rimanda a Riga 2013.

[229] Camera 1876-1881, II (1881), pp. 398-400; Mazzacane 1986; Intorcia 1987, p. 267; D'Andrea 1990, pp. 39, 163-166. Su Francesco si vedano anche Ruotolo 1987, pp. 177-179; Lofano 2016, pp. 164-170.

[230] Su Gennaro D'Andrea, si veda il ricordo del fratello Francesco in D'Andrea 1990, pp. 228-235; ma anche Biagetti 1986a; Intorcia 1987, p. 267.

[231] Celano 1692, v giornata, pp. 112-114; Labrot 1979a, pp. 48-49, 112, 125; D'Andrea 1990, pp. 163-165 e nota 305 a p. 338; Lofano 2016, p. 168.

[232] ASNa, *Archivi dei notai del XVII secolo*, Giuseppe Ragucci, scheda 508, protocollo 62, 9 maggio 1710, «Testamentum quondam domini regentis don Ianuarii D'Andrea», incartamento 32, cc. n.nn.

[233] Ruotolo 1987, pp. 179-182; Lofano 2016, pp. 166-170.

[234] *Supra*, doc. 23.1.

[235] La presenza di una quadreria è appena accennata in Labrot 1979a, p. 112. L'inventario dei soli quadri è edito in Ruotolo 1987, pp. 184-186: il quadro di Artemisia è a p. 186 (riportato da Labrot anche in GPI; data di consultazione: marzo 2021). Successivamente è stato pubblicato integralmente in Lofano 2016, pp. 171-177: il quadro di Artemisia è al n. [150]. Citato in Primarosa 2011, p. 277; Giuseppe Porzio, in *Artemisia Gentileschi a Napoli* 2022, pp. 222-223, n. 46.

[236] ASNa, *Archivi privati, Serra di Gerace, Manoscritti, Tavole genealogiche*, IV, p. 1298.

[237] *Supra*, doc. 24.1. Le valutazioni sono di Nicola De Simone (forse nipote di Niccolò, detto Lo Zet) e Alessandro Maiello.

[238] Ruotolo 1973.

[239] ASNa, *Archivi dei notai del xviii secolo*, Gregorio D'Avantino, scheda 178, protocollo 36, [9 maggio 1735], Apertura testamento (chiuso il 22 ottobre 1721).

[240] ASNa, *Archivi dei notai del xviii secolo*, Aniello Capone, scheda 317, protocollo 3, 6 agosto 1735, «Adhitio hereditatis quondam illustris principis domini Iacobi Capece Zurlo», cc. 139*v*-222*v* (l'allegato non è numerato *ab origine*, ma presenta una cartulazione moderna a matita in numeri romani).

[241] Nyerges 2020; cfr. Giuseppe Porzio, in *Artemisia Gentileschi a Napoli* 2022, p. 166, n. 22.

[242] L'inventario è stato integralmente trascritto in Ruotolo 1973, pp. 149-151 (il quadro di Artemisia è a p. 151). Citato anche in Bissell 1999, scheda L-13 a p. 359; Primarosa 2011, p. 277; Ruotolo 2022, p. 76. In GPI è presente solo la scheda generale, senza inventario (data di consultazione: marzo 2021).

[243] ASNa, *Archivi dei notai del xviii secolo*, Gennaro Fera, scheda 10, protocollo 15, 18 giugno 1716, «Conventio pro Antonio, Ioseph, Rosa et Felice Perrino», cc. 231*r*-247*r* (è presente anche una cartulazione moderna a matita: 334*r*-354*r*).

[244] *Supra*, doc. 25.1. Cfr. Contini 2011, fig. 2 a p. 99, nota 2 a p. 106. Sul tema della raffigurazione di bambini dormienti in Artemisia e, più in generale, nella pittura napoletana del Seicento, si veda Giuseppe Porzio, in *Artemisia Gentileschi a Napoli* 2022, pp. 186-187, n. 32.

[245] ASNa, *Archivi dei notai del xviii secolo*, Gennaro Fera, scheda 10, protocollo 38, 4 marzo 1730, «Apertura testamenti quondam Antonii Perrino», cc. n.nn. *ab origine* (cartulazione a matita 471*r*-479*v*).

[246] Inventario pubblicato da Antonio Delfino in GPI (data di consultazione: marzo 2021; il quadro di Artemisia è al n. [2]). Citato anche in Bissell 1999, scheda L-12 a p. 359; Primarosa 2011, pp. 277-278.

[247] ASNa, *Archivi privati*, *Serra di Gerace*, *Manoscritti*, *Tavole genealogiche*, v, p. 1770.

[248] Caracciolo di Torchiarolo 1959; Labrot 1979a, pp. 71, 125.

[249] Tria 1744, p. 524. Si segnala che Paolo Francone pubblicò anche un libro di rime: Francone 1734.

[250] Celano 1856-1860, iii, vii giornata, p. 1933; mentre Ferraro fornisce indicazioni su una casa nei pressi dell'ex Seggio di Montagna (Ferraro 2017, p. 469). Riscontri documentari sono in Fiengo 1977, pp. 72-73.

[251] *Supra*, doc. 26.1.

[252] De Dominici 2017, iii, p. 1260.

[253] Pubblicato in Caracciolo di Torchiarolo 1959, pp. 36-38: il quadro di Artemisia è al numero [28] (pubblicato da Antonio Delfino anche in GPI; data di consultazione: marzo 2021). Citato in Bissell 1999, scheda L-86 a p. 383; Primarosa 2011, p. 278.

[254] ASNa, *Archivi privati*, *Serra di Gerace*, *Manoscritti*, *Tavole genealogiche*, i, pp. 235, 237, 242, 244, 245.

[255] Labrot, Delfino 1992, pp. 309-310.

[256] *Supra*, doc. 27.1.

[257] Labrot, Delfino 1992, pp. 309-328: il quadro di Artemisia è al n. [322]; pubblicato da Labrot anche in GPI (data di consultazione: marzo 2021). Citato anche in Primarosa 2011, p. 278.

[258] Per la storia della famiglia e per quella della collezione si rimanda a Di Risio 1990 e Leone de Castris 1994. Per la parte settecentesca si veda anche Luise 2006. Per la ricostruzione genealogica e gli estremi cronologici: ASNa, *Archivi privati*, *Serra di Gerace*, *Manoscritti*, *Tavole genealogiche*, III, p. 951; ivi, V, p. 1547 (integrato con Luise 2006, pp. 34-35).

[259] *Lettere di Artemisia* 2021, pp. 153-154, n. 59, lettera del 23 ottobre 1649.

[260] ASNa, *Archivi dei notai del XVII secolo*, Giovanni Antonio De Blasio, scheda 460, protocollo 43, 28 maggio 1692, Capitoli matrimoniali, cc. 1318*r*-1337*r* (doppia numerazione, anche: 370*r*-381*r*).

[261] Copia del codicillo si trova in ASNa, *Archivi dei notai del XVIII secolo*, Francesco Palomba, scheda 462, protocollo 47, 7 agosto 1749, «Copia codicilli inscriptis quondam domini don Caesaris Michaelis Angeli de Avalos, Aquino, Aragona, marchionis Vasti, et Piscariae», cc. 318*r*-347*r* (seguono allegati con cc. n.nn.). Cfr. Luise 2006, pp. 49-54.

[262] Per l'inventario del 1736: Labrot, Delfino 1992, pp. 384-400. Per una descrizione della decorazione interna del palazzo di Vasto da un inventario del 1706 (allegato a un apprezzo del 1742), si veda Di Risio 1990, pp. 116-125.

[263] *Supra*, doc. 28.1. Giuseppe Porzio, in *Artemisia Gentileschi a Napoli* 2022, pp. 154-155, n. 17. Nel citato inventario del 1706, invece, sono descritti una *Giuditta con Oloferne* attribuita a Guido Reni e una «Venere che dorme ed un satiro» di Luca Giordano (cfr. Di Risio 1990, pp. 117-118).

[264] Per l'inventario del 1739 si veda De Martini 1994, pp. 125-126.

[265] ASNa, *Archivi dei notai del XVIII secolo*, Francesco Palomba, scheda 462, protocollo 47, 8 marzo 1749, «Testamentum nuncupativum pro excellentissimo domino marchione Vasti, et Piscariae, 8 martii 1749», cc. 139*r*-143*r*. ASNa, *Processi antichi*, *Pandetta corrente*, busta 1082, fascicolo 7067, cc. 75*r*, 78*r*.

[266] ASNa, *Processi antichi*, *Pandetta corrente*, busta 1082, fascicolo 7067, «Acta per li legatari provvisionati del fu marchese di Pescara, e Vasto don Giovanni Battista d'Avalos d'Aquino […]. Vi è copia dell'inventario fatto dal marchese don Diego d'Avalos, fratello di don Giovanni Battista», cc. 1*r*-93*v*.

[267] Ivi. Si veda *supra*, doc. 28.2.

[268] ASNa, *Archivi dei notai del XIX secolo*, Nicola Scotto di Santolo, scheda 1235, protocollo 59. Per un repertorio dei documenti si veda Luise 2012. Cfr. Saccone 1993. Trascrizioni del documento (dall'esemplare che nel 1993 si trovava presso l'Archivio storico dell'ex Soprintendenza archeologica di Napoli) sono in *Fulgidi amori* 1993, pp. 35-55, e in *Tesori dei d'Avalos* 1994, pp. 207-228.

[269] De Martini 1994: i quadri di Artemisia sono ai nn. 78 e 131. Quando venne consultato dall'autrice, l'inventario era ancora presso la famiglia d'Avalos. Da settembre 2021, l'archivio privato d'Avalos è custodito nell'Archivio di Stato di Napoli. Al momento è in fase di ordinamento, a cui sta provvedendo la Soprintendenza archivistica e bibliografica per la Campania. In un successivo inventario del 1776, i due quadri non erano più presenti (cfr. Bugli 2004). Cfr. *Lettere di*

Artemisia 2021, pp. 153-154, n. 59, lettera del 23 ottobre 1649. Citato in Ruotolo 2022, p. 76.

[270] De Rosis 1838, pp. 152-154; Palmieri 1999, I, pp. 470-471. Per il pulpito, si veda la polizza di pagamento in Fiengo 1977, p. 28.

[271] ASNa, *Archivi privati*, *Serra di Gerace*, *Manoscritti*, *Tavole genealogiche*, V, p. 1603.

[272] ASNa, *Archivi dei notai del XVIII secolo*, Leonardo Marinelli, scheda 502, protocollo 34, 10 marzo 1741, «Conventio et quietatio prò illustrissimo, et reverendissimo domino don Stanislao Poliastri archiepiscopo Rossani, ac pro domino don Laurentio Brunassi duce Sancti Philippi», cc. 312v-321v; ivi, *Archivi dei notai del XVIII secolo*, Gregorio D'Avantino, scheda 178, protocollo 25, 5 maggio 1741, «Ursula Poliastri promissio», incartamento 131, cc. 131*r*-416*r*.

[273] Labrot, Delfino 1992, pp. 401-408. *Supra*, docc. 29.1-29.2.

[274] Labrot, Delfino 1992, pp. 401-408: il quadro di Artemisia è al n. [30]; pubblicato da Labrot anche in GPI (data di consultazione: marzo 2021).

[275] Per un quadro generale sulla nobiltà calabrese e in particolare sulla storia dei Ruffo di Calabria: Caridi 2004, Musi 2012, Naymo 2012.

[276] ASNa, *Archivi privati*, *Serra di Gerace*, *Manoscritti*, *Tavole genealogiche*, VI, p. 2045. Silvia della Marra morì nel 1765 nel monastero della Sapienza in Napoli (il testamento rogato dal notaio Francesco Antonio Pumpo non è stato rinvenuto). Cfr. Ricca 1859-1879, II (1879), pp. 58-59.

[277] Sulla storia della rocca di Scilla: Fiorillo 2004.

[278] Sulla storia delle raccolte Ruffo: Marino 2005, 2008, 2011, 2012; Pavone 2005, pp. 35-42; Pavone 2012, pp. 290-297.

[279] Visceglia 1988, pp. 50-51.

[280] ASNa, *Ruffo di Scilla*, *Carte*, busta 10, «Testamento del principe don Guglielmo Ruffo, e Branciforti», 27 marzo 1747, cc. 873*r*-899*v*. A questo elenco seguì quello in ASNa, *Archivi dei notai del XVIII secolo*, Francesco Aniello Ferrini, scheda 223, protocollo 27, 1° giugno 1748, «Adhitio hereditatis pro excellentissimo domino don Fulcone Antonio Ruffo Calabrie comite Sinopolis», cc. 205*r*-208*r*.

[281] Cfr. *supra*, docc. 30.1-30.2.

[282] Marino 2008.

[283] Rogadeo di Torrequadra 1898, pp. 109-110. A causa delle condizioni conservative, non è stato possibile verificarne la trascrizione dell'inventario del 1853, conservato in ASNa, *Archivi dei notai del XIX secolo*, Gaetano Martinez, scheda 1220, prot. 53.

[284] In GPI è presente solo la scheda generale di Delfino, senza inventario (data di consultazione: marzo 2021). Un'ulteriore copia dell'inventario è segnalata in Rogadeo di Torrequadra 1898, con segnatura «Processo del Grande Archivio di Napoli, n. 8767»: «quadro originale, detto Artimisia, antico della Casa, che rappresenta san Sebastiano, con la cornice nera a tre ordini d'oro di palmi 4 e 3» (ivi, p. 73). La trascrizione di Rogadeo di Torrequadra è stata ripubblicata in Pavone 2005, pp. 43-49.

[285] Copia di questo inventario è anche in ASNa, *Ruffo di Scilla*, *Carte*, busta 12, fascicolo 5, cc. 1-59, come indicato in Marino 2005, pp. 112-121: il quadro di Artemisia è a p. 116.

[286] Il margine superiore dell'allegato è deteriorato, compromettendone la lettura.

[287] ASNA, *Archivi privati*, *Serra di Gerace*, *Manoscritti*, *Tavole genealogiche*, III, pp. 1153-1554.

[288] CELANO 1692, IX giornata, p. 20.

[289] CAROTENUTO 2020. Per il riferimento all'acquisto della carica: GALASSO 1972, p. 195. Su Roomer, HASKELL 1980, pp. 276-280; RUOTOLO 1982; RUOTOLO 1984, pp. 43-44.

[290] PACELLI 1979. Sulla storia della famiglia si veda anche CANNAROZZI 1974, pp. 50-64.

[291] *Supra*, doc. 31.1.

[292] ASNA, *Archivi privati*, *Serra di Gerace*, *Manoscritti*, *Tavole genealogiche*, III, p. 1554.

[293] PACELLI 1979 (il quadro di Artemisia è a p. 178); RUOTOLO 2011, p. 128.

Una descrizione inedita di San Giovanni dei Fiorentini a Napoli e una traccia per Artemisia

Vincenzo Sorrentino

Il 6 maggio 1691 Pietro Andrea Andreini (1650-1729), abate fiorentino a lungo a Napoli come agente artistico del cardinal Leopoldo de' Medici, descriveva in maniera particolareggiata la chiesa napoletana di San Giovanni dei Fiorentini ad Alessandro Segni (1633-1697), gentiluomo e accademico fiorentino[1]. L'attacco della lettera assicura che la descrizione era stata sollecitata dal Segni e che l'Andreini faceva affidamento su ricordi e, forse, su appunti manoscritti ai quali, comunque, non si fa riferimento esplicito. Sebbene solo pochi anni prima l'arciprete Leonardo Leonardi fosse stato incaricato dal granduca Cosimo III de' Medici di stilare una relazione dettagliata sullo stato della chiesa della nazione fiorentina a Napoli, la descrizione che ne fa l'assai più colto intendente Andreini si rivela, pur nella sua compendiarietà, molto più preziosa[2]. Prima di passare al suo commento puntuale, si segnalano di seguito alcuni tra i punti più interessanti.

Prima di tutto, è il riferimento a una decorazione «a rabeschi» e con storie della vita del Battista sulle pareti e sotto la volta del portico della chiesa a non trovare riscontro in nessuna altra guida napoletana, né nelle visite pastorali. Andreini ne attribuiva la realizzazione a Giovanni Bernardino Azzolino, detto il Siciliano, pit-

tore e scultore in cera e suocero di Jusepe de Ribera. Tenendo a mente gli omaggi di opere di Ribera alla corte medicea a Firenze, i primi contatti del valenzano con i mercanti fiorentini Piero Capponi e Cosimo Del Sera potrebbero spiegarsi proprio in virtù di quelli pregressi che il suocero avrebbe intrattenuto con la comunità fiorentina di stanza in città[3].

L'occhio di Andreini, particolarmente attento anche alla materialità delle opere, era anche in grado di descrivere il degrado cui stavano andando incontro diverse delle pale – tavole per la maggior parte – conservate in chiesa. L'umidità aveva, infatti, causato seri danni non solo ai menzionati affreschi di Azzolino, ma anche evidenti sollevamenti all'imprimitura in gesso di una tavola rappresentante la Pentecoste che già alla metà del Settecento non risultava più in chiesa[4].

Il riconoscimento del nome di Giovanni Battista Falcandi come l'autore di alcune delle pale sull'altare della chiesa permette di chiarire meglio la fisionomia di questo pittore e a lui si potrà restituire, per via documentaria, anche una pala conservatasi e commissionata da un'importante famiglia nobile napoletana.

Infine, la notizia riguardante una pala d'altare, ricoverata in sacrestia quando scriveva Andreini, ma già su di un altare dello pseudo-transetto permette di fare alcune considerazioni sul legame di Artemisia Gentileschi con i suoi connazionali. La pala, di formato verticale («lunga e stretta»), era detta rappresentare un'*Immacolata Concezione*, mentre non si specifica il nome della famiglia a cui apparteneva il patronato della cappella. È, invece, la relazione di Leonardi ad accertare che quest'ultima era della famiglia Migliorotti, mercanti fiorentini attivi a Napoli alla metà del Seicento[5]. Orazio Migliorotti sarebbe stato eletto console della nazione nel 1660 e, in questi stessi anni, era anche titolare di un proprio conto presso il banco di San Giacomo e Vittoria e, insieme a un altro mercante fiorentino, Andrea Pandolfini, di un secondo conto presso lo stesso banco[6]. Quanto alla descrizione della pittrice, due sembrano essere i dati più significativi. Da una parte, definendo Artemisia come una «virtuosa donna romana», si negava la provenienza pisana della sua famiglia che avrebbe più facilmente spiegato la sua presenza nella chiesa dei sudditi del granduca di Toscana; dall'altra, potrà sorprendere l'inversione del rapporto di collaborazione tra la Gentileschi e Onofrio Palum-

bo (o Palomba) che, più giovane di lei di un decennio, non poté certamente esserne stato il maestro, quanto, piuttosto, il collaboratore, come, tra l'altro, confermano diversi documenti risalenti ai primi anni Cinquanta del Seicento[7]. Infine, non sfuggirà al lettore più attento il fatto che lo scrivente diceva di possedere alcuni quadri dei due pittori summenzionati, probabilmente da intendere come frutto del lavoro congiunto dei due sulle stesse tele. Se era noto il ruolo di agente artistico svolto dall'Andreini per il cardinal Leopoldo e la sua predilezione per Luca Giordano, pittore del quale possedeva almeno sei dipinti, tra i quali un *Supplizio di Marsia* oggi al Museo Bardini di Firenze, era finora sconosciuta la notizia che egli possedesse anche dipinti della Gentileschi e del Palumbo, come a voler suggerire non acquisti estemporanei di dipinti, ma una raccolta formata a partire dagli anni trascorsi a Napoli con una particolare predilezione per la pittura locale[8].

C'è, infine, un'ultima considerazione da fare a proposito della sepoltura della Gentileschi che Averardo de' Medici scrive essere avvenuta nei pressi della cappella Del Riccio, la quinta sul lato sinistro della chiesa, segnalata solo dalla perduta e laconica epigrafe «HEIC ARTIMISIA»[9]. Senza, purtroppo, poter dare maggior forza a questa teoria, a fronte della presenza di un dipinto della Gentileschi sull'altare Migliorotti e, viceversa, in assenza di evidenza che possa dimostrarne la sepoltura nella cappella Del Riccio, sembra lecito chiedersi se la lapide non si trovasse, invece, presso la cappella Migliorotti – immediatamente successiva e sullo stesso lato – e che l'informatore dell'erudito fiorentino possa aver riferito un dato errato riguardo alla famiglia che pagava i diritti di patronato della cappella davanti alla quale si trovava l'epigrafe della pittrice. Poiché sull'altare si trovava un dipinto risalente agli ultimi anni di vita della pittrice, poi trasferito in sacrestia «circa il 1658», sarà lecito chiedersi se un particolare rapporto di amicizia tra Artemisia e i Migliorotti non possa esserle valso il privilegio di farsi seppellire nei pressi della loro cappella di famiglia.

Archivio di Stato di Firenze, *Auditore delle Riformagioni 280*, carte non numerate[10].

[In calce alla pagina: Illustrissimo senatore Alessandro Segni]
Illustrissimo et clarissimo signore mio padrone colendissimo,
come che i comandamenti di Vostra Signoria illustrissima si sono sempre da me connumerati fra più pregiati onori, quindi è che subito m'accingo a servirla delle notizie più esatte che mi somministra la memoria circa le pitture e statue della nazional chiesa di San Giovanni Battista ch'è in Napoli. Pertanto ossequioso le rappresento che il portico della medesima è tutto ad arabeschi benissimo intesi, e abbracciano diverse lunette che sono sul muro della chiesa, e fanno il medesimo a diversi spartimenti della volta, ch'anch'eglino contengono effigiate la nascita, gesta, e fine di quel glorioso Precursore, ma l'umido trapelatovi dalla loggia che le copre, ha ridotto in deplorabil grado quelle nobilissime pitture, quali basti dire che siano di Giovan Bernardino il Siciliano, che in grande operò lodevolmente, ma in piccolo, come in queste, per divinità[11]. Chi entra in chiesa, e si fa dalla man dritta, osserva che c'è dipinta sopra l'asse la Cena di Nostro Signore con gli apostoli e nella seconda cappella vi è la Crocifissione con altre figure, ma l'artefice è ignoto, benché la maniera me l'accrediti in tutta a [*sic*] due per qualche discepolo e seguace della maniera del Naldini[12]. Siegue l'altra con la Sammaritana ch'appiè del pozzo ascolta il Salvatore, pittura in tela, assai bella e di stile fiorentino[13],
A questa è consecutiva una bellissima tavola in cui lo Spirito Santo descende sopra gli apostoli: opera | | di Giovan Battista Falcanio fiorentino, come si comprende dalla nota che egli vi lasciò; ma l'umido ha fatto saltare dall'asse l'imprimitura del gesso, a segno che quello vi rimane è quasi tutto sollevato in vesciche[14].
Tutte l'accennate cappelle professano mediante il testimonio dell'arme che vi sono affisse ne' pilastri, d'esser state erette da famiglie nobili fiorentine, delle quali eccetto che de' Sizi, e forze [*sic*] del Tovaglia, non me ne sovviene il nome, ma è ben vero che l'altra cappella che le segue ha l'arma, e sepoltura de' Biffoli, e non credo d'errare che l'autore ne sia stato quel medesimo gentiluomo, ch'istituì eredi delle sue ricche facoltà i Gesuiti di Pinti[15]. Nella tavola v'è rappresentata in tela la Natività dal prefato Falcanio et è bella assai[16].
Di qui subito si passa sotto la cupola che retta da soliti quattro archi, e li due laterali sbracciando più di là della circonferenza della medesima, e della larghezza della chiesa, assegnano il luogo alle

braccia della croce, e il luogo per due cappelle, e l'arco di fronte sfondando avanti, forma l'intero della croce e serve di coro che viene a restar dietro l'altar grande, il quale è a perpendicolo sotto dell'arco. Nell'ultima facciata è affissa una gran pittura in asse che rappresenta il Battesimo che riceve Nostro Signore da san Giovanni Battista, e nella parte inferiore v'è una mano di ritratti di uomini, e donne a' quali vien recata la testa del medesimo santo. L'opera è bella, ma i ritratti bel| |lissimi, e tutto è di mano di Marco da Siena[17]. La cappella a man destra sotto la cupola era per prima disadatta perché conteneva una Concezione in tela lunga, e stretta dipinta da una virtuosa donna romana detta Artimisia Gentileschi, allieva d'Onofrio Palombo napoletano, de' quali io ne ho' qualche pittura, ma don Angelo Cavallo circa il 1658 essendo nostro parroco fece riformare la cappella, ripose la Concezione in sacrestia, dove attualmente esiste, e vi ripose una tavola con Sant'Antonio di Padova, santa Rosolea e sant'Oronzio vescovo di Lecce sua patria, ma è pittura più che ordinaria[18]. All'incontro v'è la cappella de Falconieri che contiene un crocifisso al naturale di rilievo, e sul muro che lo sostiene vi son dipinti la beata Vergine e san Giovanni Evangelista da Giovanni Balducci fiorentino[19].

Ritornando dalla cupola verso la porta la prima cappella appartenevasi a quel ramo del Riccio che si spense e perciò se ne vede in casa del s. marchese Alamanni trasfuso il dominio de feudi di Trentola, e Loriano. Vi si venera la beata Vergine ch'appiè d'un albero riposa sul basto del giumento che li serviva nel viaggio d'Egitto intanto che san Giuseppe, e gli angioli recano a Giesù della frutta, e rinfreschi, e per aria assiste coro d'angeli col lume della gloria[20]. Questa pittura ha l'erudito che dimostrò su' primi albori dell'età di Luca Giordano qual dovea essere il merigio [*sic*] della gloria di questo lodatissimo pittore, perché raccontano che d'anni dieci si pose a copiarla con così franca esattezza che v'era un continuo concorso a vederlo lavorare, onde il viceré | | ammirante di Castiglia, osservato questo sforzo della natura, l'animò co' regali, e con la permissione di ritrarlo, e lo coltivò col comodo di studiare le sue pitture di Paolo e d'altri sugetti lombardi, ond'egli apprese la franchezza già nota nel maneggiare il colore[21].

Appresso viene quella della famiglia del Rosso di via Chiara in cui si considera la tavola della Santissima Annunziata per un parto dello sforzo il più diligente di Marco da Siena, ma o che sia il troppo averla leccata, o altro pare che sia alquanto crudetta e tagliente[22].

Succede l'altra de Morelli e par di ricordarmi che si legga della sepoltura che ne fusse autore un Matteo; et evvi appunto il Salva-

tore che caminando si volge a san Matteo che compunto lo segue a braccia aperte, et in vero la migliore cosa di Marco da Siena[23].
Michele delle rede o sia dell'Erede ripose nella cappella susseguente la tavola di San Michele Arcangelo che fuga i demoni, e calpesta Lucifero avendo imbracciato lo scudo, e fulminando la spada con un moto, il più pronto e vivo che si sia mai veduto, onde meritatamente l'autore fiorentino vi registrò il suo nome di cui non mi sovviene se non che Onofrio[24]. In oggi la sepoltura e cappella è pretesa da Bivioletti che nascono da Lucrezia Avvinati nobile bergamasca discendente per madre da detto Michele[25].
L'ultima cappella appartiene ai Balducci dall'Elmo, e vi s'osserva una diligentissima tavola di Giovanni Balducci che rappresenta come la Divina Provvidenza preservò dall'archibusata san Carlo Borromeo celebrando all'altare, e nel || popolo presente vi sono dei bei ritratti[26].
Queste dunque sono le pitture distribuite per le cappelle e la lor grandezza l'uguaglierei a quelle due che sono qui fra le porte di Santa Croce, o poco meno[27]. Del resto sono tutte in asse eccetto l'altre due che ho detto essere in tela.
Nello spazio fra i pilastri di queste dieci cappelle, e in quei del primo arco della cupola, vi sono dodici apostoli al naturale di marmo[28]. Della lor maniera si può dire ch'il lor buono penda piuttosto al mediocre, che all'esquisito e più al tozzo che allo svelto. Per altro l'artefice che non si sa v'impiegò tutto l'amore. Sopra di ciascheduna v'è un quadretto di circa braccio, e mezzo espressivo del martirio di quell'apostolo, ma di varie mani, e tutti ragionevoli. Appiè de medesimi si legge in tavoletta de pietra nera il nome d'uno di famiglia nobile fiorentina che fece fare il suo, eccetto che quella di San Giacomo, che fu eretta da un cavaliere Suarez che vi si nota per spagnuolo e credo avesse nome Baldassarre[29]. I nomi delle famiglie sono Cini, Panciatichi, Sizzi, Bandeni, Cepperelli, Morelli, Vecchietti, Strozzi, e altri che non mi sovviene.
A chi sta' su' la porta, e alza l'occhio verso la soffitta, si fa visibile un quadro grande e benissimo colorito, entrovi la decollazione del Santo, e lateralmente ne ha due altri minori che non me ne sovviene il contenuto. Più avanti, ed appunto nel mezzo si vede il maggiore di tutti dove questo santo predica alle turbe; e l'ultimo contiene la nascita del medesimo, e n'ha come l'altro due. ||
Tutti son di Giovanni Balducci fiorentino pittore ch'oltre a questo pregio, e quello della poesia, e della musica, lo rendevano amabile i costumi, onde per il merito della devozione che professò all'abito di San Domenico e per aver fatto al lor convento della Sanità quel bel quadro della circoncisione, e altro in sagrestia, li diedero

sepoltura nelle lor catacombe, che sono i residui dell'antiche di Napoli, quali nella magnificenza e nella sontuosità per esser tagliate nel vivo monte, esigono universale e giusto decreto che siano le più belle che s'osservino[30].
Io poi in tanta profusione di parole non so se l'avrò soddisfatta o tediata, certo però ch'il zelo ossequioso d'obbedirla in tutte le minuzie talvolta non necessarie m'han trasportato tant'oltre, onde lascio alla benignità di Vostra Signoria illustrissima di volermi in qualunque forma aggradire, e credermi persino che averò respiro.
Di Signoria illustrissima e clarissima
Di questa sua casa 6 maggio 1691

Tralasciamo che laterali al quadro di mezzo della soffitta ve ne son due del pennello di Teodoro Gallo fiammingo che fu applaudito artefice e in uno espresse San Giovanni Battista che protesta ad Erode l'incompatibilità di ritenere appresso di sé la moglie del fratello, e nell'altro si vede quel che ciò ne costasse al suo santo zelo[31].
[firma:] Devotissimo, obligatissimo e vero servitore
Pietro Andrea Andreini

Note

[1] Su Andreini, si veda Battista 1993, pp. 110-112; su Segni, impiegato presso la famiglia Riccardi, Mirto 2018. Sulla perduta chiesa di San Giovanni dei Fiorentini a Napoli: Strazzullo 1984; Leone de Castris 2012; Fumagalli 2021 e Sorrentino c.d.s.

[2] Per la relazione di Leonardi, Archivio di Stato di Firenze (d'ora in poi ASFi), *Auditore delle Riformagioni 279*, cc. n.nn.

[3] Finaldi 1992, pp. 235-238.

[4] Leone de Castris 2012, pp. 228 e 234, nota 18.

[5] ASFi, *Auditore delle Riformagioni 279*, c. n.n.

[6] Per le entrate e le uscite del suo consolato, ASFi, *Mediceo del Principato 4146*, 4, cc. 122*v*-123*r*. Egli avrebbe sposato una nobildonna napoletana nel 1669: ASFi, *Raccolta Sebregondi 3576*, carte sciolte.

[7] Sulla 'toscanità' di Artemisia, Locker 2015 p. 166; sulla collaborazione con Palumbo si veda Porzio 2022. Si potrebbe rilevare anche un certo grado di sessismo nel capovolgimento dei ruoli tra maestra e aiutante.

[8] Sulla collezione di gemme e dipinti di Andreini, Battista 1993.

[9] Averardo de' Medici, in *Memorie istoriche* 1790-1792, iv (1792), p. 464, nota ix. Ulteriori ricerche non hanno permesso di appurare la sepoltura di Artemisia in chiesa, si veda D'Alessandro, Porzio 2022, pp. 99-100. Viceversa, nella cappella Del Riccio, è accertata la sepoltura di Girolamo Ubaldini, «habitante nella casa del signore Francesco Maria Marenghi»; Maringhi era stato, a sua volta, amante della pittrice almeno dal 1617-1618, cfr. *ibidem*.

[10] Nella trascrizione si è cercato di adeguare all'uso moderno la punteggiatura e l'alternanza tra maiuscole e minuscole. Le abbreviazioni sono state sciolte tacitamente. Il cambio di carta è indicato dal simbolo | |.

[11] Non sono noti pagamenti per questi affreschi, viceversa in un pagamento a Belisario Corenzio del 1603 si fa riferimento a un'*Annunciazione* per San Giovanni dei Fiorentini che potrebbe, forse, esser stata realizzata nel portico della chiesa, De Mieri 2009, p. 138, nota 7. Per Azzolino, si veda Forgione 2016.

[12] Entrambe le pale si trovano nella chiesa di San Giovanni dei Fiorentini al Vomero. L'*Ultima Cena* è attribuita alla bottega di Giovanni Balducci, la *Crocifissione* a un allievo di Girolamo Macchietti, pittore fiorentino e autore di altre pale in chiesa; cfr. Leone de Castris 2012, p. 228.

[13] Sia nel *Riposo* di Raffaello Borghini che nelle guide napoletane, il dipinto è riconosciuto come un'opera del soggiorno napoletano di Girolamo Macchietti; su di lui, Privitera 1996 (p. 72, per la pala perduta) e Borghini 1584, iv, p. 606.

[14] Il pittore andrà riconosciuto nell'allievo che Macchietti portò con sé a Napoli e al cui padre, forse, scriveva nel 1580; cfr. Privitera 1996, p. 211. Giovan Battista Falcanio andrà anche riconosciuto nel «Giovan Battista Falcani» autore di un *Martirio di san Lorenzo* che si trova oggi nella cappella di San Bartolomeo nella chiesa napoletana di San Domenico Maggiore. La pala, commissionata da Roberta Carafa della Spina, duchessa di Maddaloni, si sarebbe inserita in un polittico più grande, la cui cornice sarebbe stata intagliata e dorata da Iacopo Folfi, mastro d'ascia fiorentino, e la sua composizione si sarebbe basata su di un

disegno di Vincenzo Casali, architetto anche lui fiorentino. Del polittico sopravvive oggi la sola pala che, già nota agli studi, è stata giustamente tolta a Macchietti per avvicinarla alla sua bottega da Privitera 1996, pp. 75-76 e 185, n. B2; da un inedito pagamento in Archivio di Stato di Napoli, *Banchi e banchieri antichi*, vol. 87, 18 luglio 1586, provengono tutte le informazioni menzionate.

[15] Per una ricostruzione dei patronati delle cappelle all'inizio del Seicento, si veda Sorrentino c.d.s., fig. 3.

[16] In questo caso, la memoria di Andreini non è affidabile. L'*Adorazione dei pastori* oggi in controfacciata nella chiesa dell'Incoronata Madre del Buonconsiglio a Capodimonte fu lasciata incompiuta da Giorgio Vasari alla sua morte e completata da Francesco Morandini detto il Poppi; cfr. *Der Literarische Nachlass* 1923-1940, II (1930), pp. 884-886, e Giovannetti 1995, pp. 98-99.

[17] Su questa pala, oggi in San Giovanni dei Fiorentini al Vomero, si veda Zezza 2003, p. 268, n. A38.

[18] La pala con i santi Antonio di Padova, Rosalia e Oronzo non risultava più in chiesa già all'inizio del Novecento; non si fa cenno alla tela di Artemisia in nessuna delle guide sei, sette e ottocentesche.

[19] Né il *Crocifisso* né le due figure laterali si sono conservate.

[20] La pala è oggi in San Giovanni dei Fiorentini al Vomero; si veda Zezza 2003, p. 269, n. A40.

[21] Il riferimento trova parziale corrispondenza con un episodio di cui si legge nella *Relatione* scritta, forse, dallo stesso Luca Giordano (o da qualcuno a lui molto vicino) nel 1681. Nel descrivere gli esordi del pittore si faceva, infatti, riferimento a una *Natività* di Marco Pino nella chiesa di San Giovanni dei Fiorentini a Napoli che il giovane Giordano avrebbe copiato più volte in tenera età. Rilevando l'assenza in chiesa di una pala d'altare con questo soggetto da attribuire al pittore senese, viene da chiedersi se la stessa non vada identificata, invece, proprio con il *Riposo nella fuga in Egitto* già sull'altare Del Riccio. Sulla *Relatione*, pubblicata per la prima volta da Ceci 1899, si veda Scavizzi 2017, pp. 286-288. Si noti, tuttavia, come nella *Relatione* il nome del viceré, pur cancellato, risulti quello di Ramiro Núñez de Guzmán, duca di Medina de las Torres; viceversa, nella lettera di Andreini si fa riferimento a Juan Alfonso Enríquez de Cabrera, almirante di Castiglia e successore del duca di Medina nella carica di viceré.

[22] La pala è oggi nell'abside di San Giovanni dei Fiorentini al Vomero; si veda Zezza 2003, p. 269, n. A39.

[23] Per la pala, anch'essa oggi nell'abside di San Giovanni dei Fiorentini al Vomero, si veda Zezza 2003, p. 269, n. A41; il nome del patrono della cappella è corretto.

[24] La pala d'altare con *San Michele arcangelo* venne sostituita a metà Ottocento con una di soggetto identico; cfr. Leone de Castris 2012, pp. 227-228. L'autore era, anche in questo caso, Macchietti; cfr. Privitera 1996, p. 73.

[25] Nel 1603 Giulia di Michele dell'Erede aveva sposato Giovanni Battista Avenatri, nobile bergamasco; i loro discendenti continuarono a essere sepolti in questa cappella, cfr. Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Magl. XXVI.135, c. 265*r*, e Archivio della parrocchia di San Giovanni dei Fiorentini di Napoli, *Libro I dei defunti 1628-1843*, cc. 4*r*, 14*r*, 16*v*-17*r*.

[26] La pala di mano di Giovanni Balducci detto il Cosci e realizzata per la sua cappella familiare si trova ora nella chiesa di San Giovanni dei Fiorentini al Vomero; si veda Fontana 2019, pp. 200 e 244, n. A91.

[27] Il riferimento è alla *Discesa al Limbo* di Agnolo Bronzino e alla *Deposizione* di Francesco Salviati nella basilica fiorentina di Santa Croce.

[28] Le statue di *Apostoli*, opera di Michelangelo Naccherino, Tommaso Montani, Pietro Bernini, Francesco Cassano e, credo, Giovanni Marco Vitale, erano, in realtà, otto e sono oggi sull'altare della chiesa dell'Incoronata Madre del Buonconsiglio a Capodimonte; sull'*Apostolato*, Kuhlemann 1999, pp. 80-85.

[29] Su Baltasar Suárez de la Concha, si veda Plaza 2016, pp. 342-420.

[30] Le tavole sono tutte conservate nella chiesa di San Giovanni dei Fiorentini al Vomero; Fontana 2019, pp. 238-239; sul soffitto della chiesa, ivi, pp. 194-201. Per le opere realizzate nella chiesa di Santa Maria della Sanità e la sua sepoltura nelle catacombe sottostanti, ivi, pp. 244, n. A88, e 247, n. A99; De Mieri 2020, pp. 69-70.

[31] L'autore sbaglia nell'identificazione dell'autore di altre due tavolette andate perdute con il parziale crollo del soffitto alla fine del Seicento. Questi fu Teodoro d'Errico, versione italianizzata di Dirck Hendricksz Centen, per il quale si vedano, tra gli altri, Vargas 1988, Leone de Castris 1990 e Osnabrugge 2019, *passim*.

*L'incartamento per l'acquisto dell'*Annunciazione *di Artemisia da parte del Real Museo Borbonico*

Luigi Abetti

Le notizie sull'acquisto e l'ingresso dell'*Annunciazione di Artemisia* nelle collezioni dell'attuale Museo e Real Bosco di Capodimonte (tavv. 13-14) si devono ad Antonio Filangieri di Candida Gonzaga (1902, p. 243), nel suo fondamentale studio sulla provenienza delle opere dell'allora Galleria Nazionale di Napoli: «Il 9 gennaio 1815 era già stata immessa l'Annunciazione di Artemisia Gentileschi, grande tela con la firma e la data del 1630, ceduta per ducati cento dal cav. F. Saverio di Rovette», ovvero Françoise Xavier de Rivette, probabilmente lo stesso che, nel 1793, ricevé un sussidio di cento scudi dalla curia romana in virtù dell'appartenenza al contado venassino (Fiorani, Rocciolo 2004, pp. 655, 657). L'incartamento, rimasto sostanzialmente inedito, contiene tre carte inviate da Michele Arditi, direttore del Museo Reale e soprintendente agli scavi del Regno, a Giuseppe Zurlo, ministro degli Interni, da cui emerge che «la commissione medesima riunita da me [Arditi] in questo Museo Regale ha opinato che acquistar si dovesse per aumento della quadreria dello stesso museo sì perché nel quadro suddetto si sono ravvisati dei tratti di Guido [Reni] e di Michelangelo da Caravaggio, e sì anche perché in questa Regal Quadreria un altro solo quadro esiste della prefata Artemisia rap-

presentante una Giuditta e questa trovasi fortunatamente uguale in grandezza al quadro del signor di Rivette».

Probabilmente, si tratta di un'opera proveniente da un ente religioso soppresso durante il Decennio francese e poi passata, non si sa come, a de Rivette in una fase storica che, com'è noto (cfr. D'Alconzo 2000, p. 26), fu segnata non solo da spoliazioni e da decontestualizzazioni, ma anche da abusi e da illeciti commessi a danno del patrimonio artistico. Da uno dei verbali superstiti riguardanti le opere d'arte, prevalentemente dipinti, presenti nelle chiese della città di Napoli emerge che al 1811 le uniche opere o ritenute tali di Artemisia Gentileschi erano due «tele di figura rettangola, ciascuna lunga palmi 1 ed once 6, larga once 9, la prima rappresenta l'Angelo che Annuncia Maria, l'altra esprime Maria Salutata dall'Angelo. Le descritte tele al numero due sono ottimamente dipinte sul far di Guido eseguite da Artemisia Gentileschi» di cui si sono perdute le tracce, ma al tempo sistemate in uno degli ambienti dell'Oratorio del Santissimo Crocifisso con sede nel chiostro della Casa teatina di San Paolo Maggiore (ringrazio Raffaele Di Costanzo per questa notizia che anticipa la seconda parte del suo più ampio studio del 2006; cfr. Di Costanzo 2006).

Appendice

Archivio di Stato di Napoli, Ministero degli affari interni, Inventario I, busta 992, fascicolo 12, incartamento 4, cc. 7.
[Sulla copertina:] 12 ottobre 1814. Museo. Quadro che vuol estraregnare il signor Francesco Saverio di Rivette.
|c. 1*r*|
A Sua Eccellenza il ministro dell'Interno
Francesco Saverio di Rivette possiede un quadro di Artemisia Gentileschi allievo [*sic*] di Guido Reni rappresentante l'Annunciata alto 10 palmi, largo 7, sopra tela di figure al naturale: domanda a Vostra Eccellenza che voglia degnarsi ordinare che il detto quadro sia esaminato da pittori a ciò destinati, onde conoscersi se sia esso uno di quelli che dovrebbero restare in Regno per la corte di Sua Maestà o per servizio del museo, e nel caso contrario accordargli il permesso per essere trasportato altrove.
Alla solita commissione per informo e parere
[sottoscrizione illeggibile]
Eseguite a 12 8bre [*sc.* ottobre] 1814
|c. 2*r*|
2. Divisione
Signore
Il cavalier Arditi
Con rapporto di 31 8bre [*sc.* ottobre] dice che la solita commissione avendo esaminato il quadro di Artemisia Gentileschi, che il signor Rivetti intende estraregnare, è stata di sentimento doversi acquistare per lo Real Museo, sì perché nel quadro suddetto si sono ravvisati li tratti di Guido e di Michelangelo da Caravaggio, sì perché nella Galleria Reale non esiste che un solo quadro della prefata Artemisia in tutto simile al nominato.
Si approva
Ne dica il prezzo
[sottoscrizione illeggibile]
16 novembre 1814

|c. 3*r*|
Eccellenza
[…]
2. Divisione
In sequela degli ordini comunicatimi dall'Eccellenza Vostra ho riunita la commessione in questo Regal Museo ad oggetto di procedere all'apprezzo del quadro di Artemisia Gentileschi spettante

al signor Francesco Saverio di Rivette. E la commessione medesima ha opinato che possa acquistarsi un tal quadro per ducati cento. Tanto ho l'onore di farle presente e le ripeto i sentimenti sinceri della mia profondissima e costantissima venerazione.
Di Vostra Eccellenza
Dal Museo Regale di Napoli il dì 22 dicembre 1814
Devotissimo obbligatissimo servitor vero
Michele Cavalier Arditi
A Sua Eccellenza il signor conte Zurlo
Ministro dell'Interno
[…]
Eseguite 4 gennaio 1815

|c. 4*r*|
Intérieur
2. Divisione
2 gennaio 1815
Le chevalier de Rivette voulant envoyer à Rome un tableau s'adressa à monsieur le ministre de l'Intérieur pour lui en permettre la sortie. En conséquence de cette demande monsieur le ministre donna ordre à l'Accademie [*sic*] de juger le tableau elle décida que le dit tableau devoit [*sic*] rester pour le Gouvernement. Le chevalier de Rivette prie monsieur de Coussy d'avoir la bonté de s'intéresser auprès du ministre pour qu'il donne des ordres d'apprécier le tableau et de le faire payer au plutôt possible.

Le tableau est peint par Artemisia Gentileski

|c. 5*r*|
[intestazione a stampa]
Ministero dell'Interno Napoli 118
2.ª Divisione
Oggetto
Rapporto a Sua Maestà

Si propone acquistarsi per ducati 100 pel Museo Reale un quadro di Artemisia Gentileschi appartenente al signor Rivette
approvato
Travaglio de 5 gennaio 1815
Sire
Il signor Rivetti avendo domandato di estraregnare un quadro di Artemisia Gentileschi, la solita commissione dopo averlo esaminato, è stata di sentimento doversi acquistare pel Museo Reale, sì perché

nel quadro suddetto si sono ravvisati tratti di Guido e di Michelangelo da Caravaggio, sì perché nella Galleria del museo non esiste che un solo quadro della prefata Artemisia in tutto simile al nominato.
La stessa commissione dopo nuovo esame ha opinato potersi il detto quadro pagare ducati cento.
Ho l'onore di rassegnarlo alla Maestà Vostra perché quante volte si degni approvarne l'acquisto pel Museo Reale mi autorizzi a disporre il pagamento de ducati 100 sull'articolo del budget "compra di quadri etc.".
Ho l'onore di essere col più profondo rispetto
Di Vostra Real Maestà

A 7 gennaio 1815 si è passato copia del presente rapporto alla contabilità e se n'è scritto ad Arditi.

|c. 6*r*|
Eccellenza
2 Divisione
In riscontro del pregiatissimo foglio di Vostra Eccellenza segnato il 7 del corrente ho l'onore di dirle che il quadro di Artemisia Gentileschi appartenente al signor Francesco Saverio de Rivette è di già immesso in questo Museo Regale ed in conseguenza può benissimo l'Eccellenza Vostra disporre il pagamento de ducati cento a favore del signor de Rivette, al quale comunicherò subito la sovrana determinazione. Con tale occasione ripeto alla Eccellenza Vostra i sentimenti sinceri della mia profondissima e costantissima venerazione.
Di Vostra Eccellenza dal Regal Museo di Napoli il dì 9 gennaio 1815
Divotissimo obbligatissimo servitor vero
Michele Cavalier Arditi
Signor conte Zurlo
Ministro dell'Interno

|c. 6*r*|
Eccellenza
[…]
2 novembre
2. Divisione
Il signor Francesco Saverio di Rivette avendo presentato alla commissione un quadro di Artemisia Gentileschi rappresentante la nostra santissima donna Annunciata con intendimento di estraregnarlo, la commissione medesima riunita da me in questo Museo

Regale ha opinato che acquistar si dovesse per aumento della quadreria dello stesso museo sì perché nel quadro suddetto si sono ravvisati dei tratti di Guido e di Michelangelo da Caravaggio, e sì anche perché in questa Regal Quadreria un altro solo quadro esiste della prefata Artemisia rappresentante una Giuditta e questa trovasi fortunatamente uguale in grandezza al quadro del signor di Rivette.
In attenzione di quanto l'Eccellenza Vostra sarà per risolvere le ripeto i più sinceri sentimenti della mia profondissima e costantissima venerazione.
Di Vostra Eccellenza
Dal Museo Regale di Napoli il dì 31 ottobre 1814
Devotissimo obbligatissimo servitor vero
Michele Cavalier Arditi
A Sua Eccellenza il signor conte Zurlo
Ministro dell'Interno
|c. 7*r*|
[Copertina:] 16 novembre 1814 Museo
Quadro di Artemisia Gentileschi posseduto dal signor Rivetti acquistato [sovrascritto a: che si propone] per lo museo
Al cavalier Arditi direttore
16 9bre [*sc.* novembre] 1814
Poiché la solita commissione dopo aver esaminato il quadro di Artemisia Gentileschi che il signor Rivetti intende estraregnare è stata di sentimento doversi acquistare per cotesto museo vi incarico signor direttore di riunire [cancellato: che nuovamente] la stessa commissione e dopo averlo nuovamente esaminato dirmene il prezzo: e sono ducati [*omissis*]

Bibliografia

Abetti 2018
Luigi Abetti, *L'inventario dell'eredità di Ferdinando Vandeneynden (1688)*, in *Rubens, Van Dyck, Ribera* 2018, pp. 149-201.

Abetti 2022
Luigi Abetti, *Appendice B. Pagamenti bancari relativi all'attività di Artemisia a Napoli*, in *Artemisia Gentileschi a Napoli* 2022, pp. 101-113.

Accademie a Roma 2020
Le accademie a Roma nel Seicento, a cura di Maurizio Campanelli, Pietro Petteruti Pellegrino ed Emilio Russo, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2020.

Ademollo 1888
Alessandro Ademollo, *La bell'Adriana ed altre virtuose del suo tempo alla corte di Mantova*, Città di Castello, Scipione Lapi, 1888; esemplare digitalizzato in <gallica.bnf.fr>.

Aldimari 1691a
Biagio Aldimari, *Historia genealogica della famiglia Carafa*, a cura di Antonio Bulifon, Napoli, Giacomo Raillard, 1691.

Aldimari 1691b
Biagio Aldimari, *Memorie historiche di diverse famiglie nobili*, Napoli, Giacomo Raillard, 1691.

Alvina *ante* 1643
Giovanni Antonio Alvina, *Catalogo di tutti gli edifizi sacri della città di Napoli e suoi sobborghi* [ms *ante* 1643, già a Napoli, archivio della chiesa di San Giorgio Maggiore], ed. a cura di Laura Giuliano, Firenze, Fondazione Memofonte, 2014 (solo in rete: http://www.memofonte.it/); già trascritto in Stanislao D'Aloe, *Catalogo di tutti gli edifizi sacri della città di Napoli e i suoi sobborghi*, «Archivio storico per le province napoletane», viii/1, 1883, pp. 111-152; 2, pp. 287-315; 3, pp. 498-546; 4, pp. 670-737.

Ambrasi, D'Ambrosio 1990
Domenico Ambrasi, Angelo D'Ambrosio, *La diocesi e i vescovi di Pozzuoli. Ecclesia Sancti Proculi puteolani episcopatus*, Pozzuoli, Diocesi di Pozzuoli, 1990.

Artemisia 1991
Artemisia, catalogo della mostra (Firenze, Casa Buonarroti, 18 giugno - 4 novembre 1991), a cura di Roberto Contini e Gianni Papi, Milano-Roma, Leonardo-De Luca Editori, 1991.

Artemisia e i pittori del conte 2018
Artemisia e i pittori del conte. La collezione di Giangirolamo II Acquaviva d'Aragona, catalogo della mostra (Conversano, castello e chiesa di San Giuseppe, 14 aprile - 30 settembre 2018), a cura di Viviana Farina, Cava de' Tirreni, Areablu, 2018.

Artemisia Gentileschi 2005
Artemisia Gentileschi: taking stock, a cura di Judith Walker Mann, Turnhout, Brepols, 2005.

Artemisia Gentileschi 2011
Artemisia Gentileschi. Storia di una passione, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 22 settembre 2011 - 29 gennaio 2012), a cura di Roberto Contini e Francesco Solinas, Milano, 24 Ore Cultura, 2011.

Artemisia Gentileschi a Napoli 2022
Artemisia Gentileschi a Napoli, catalogo della mostra (Napoli, Gallerie d'Italia, 3 dicembre 2022 - 19 marzo 2023), a cura di Antonio Ernesto Denunzio e Giuseppe Porzio, Milano, Edizioni Gallerie d'Italia-Skira, 2022.

Avino, Del Grosso 1989
Luigi Avino, Maria Antonietta Del Grosso, *Arte e cultura nel Seicento. Il testamento e l'inventario dei beni di Fabrizio Pinto*, Battipaglia, Laveglia, 1989.

Balestra 2017
Davide Balestra, *Gli Imperiali di Francavilla. Ascesa di una famiglia genovese in età moderna*, Bari, Edipuglia, 2017.

Barker 2021
Sheila Barker, *Artemisia Gentileschi*, Los Angeles, Getty Publications, 2021.

Barker 2022
Sheila Barker, *I suicidi femminili di Artemisia Gentileschi: fra tragedia privata e dissenso politico*, in *Artemisia Gentileschi a Napoli* 2022, pp. 81-87.

Basile 1613
Giovan Battista Basile, *Delli madriali, et ode di Giovan Battista Basile il Pigro. Parte prima. In questa seconda impressione in molti luoghi dal medesimo autore emendati*, Mantova, Aurelio e Ludovico Osanna, 1613.

Basile 1617
Giovan Battista Basile, *De' madrigali et delle ode del cavalier Giovan Battista Basile conte palatino et gentilhuomo dell'altezza di Mantova. Parte terza*, Napoli, Costantino Vitale, 1617.

Basile 1627
Giovan Battista Basile, *Ode del cavalier Giovan Battista Basile conte di Torone, et gentil huomo dell'altezza di Mantova. All'illustrissimo et eccellentissimo signore, il signor don Antonio Alvares di Toledo, e Beaumonte, duca d'Alba, e d'Huesca, conte di Lerin, et di Salvaterra, marchese di Coria, cavalier dell'Ordine del Toson d'Oro, del Consiglio di Stato, viceré, luogotenente, e capitan generale nel Regno di Napoli*, Napoli, Giovan Domenico Roncagliolo, 1627.

Battista 1993
Lucia Battista, *La collezione di gemme dell'abate Andreini*, «Antichità viva», xxxii/1, 1993, pp. 53-60.

Battisti 1963
Eugenio Battisti, *La data di morte di Artemisia Gentileschi*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», x/4, 1963, p. 297.

Belli 2018
Carolina Belli, *Il diplomatico dell'Archivio Ruffo di Scilla nell'Archivio di Stato di Napoli*, in *Périphéries financières angevines. Institutions et pratiques de l'administration de territoires composites (XIII^e^-XV^e^ siècle)*, Roma, Ecole française de Rome, 2018.

Benvenuti 1743
Gennaro Benvenuti, *Statuti del Real Pio Monte della morte improvvisa* […] *raccolti compitamente, e ordinati da Gennaro Benvenuti secretario di detto Real Pio Monte*, Napoli, Angelo Vocola, 1743.

Benzoni 1997
Gino Benzoni, voce *Filomarino, Scipione*, in *Dizionario biografico degli italiani*, XLVII, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1997, pp. 811-815.

Biagetti 1986a
Maria Teresa Biagetti, voce *D'Andrea, Gennaro*, in *Dizionario biografico degli italiani*, XXXII, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1986, pp. 536-537.

Biagetti 1986b
Maria Teresa Biagetti, voce *D'Andrea, Onofrio*, in *Dizionario biografico degli italiani*, XXXII, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1986, pp. 545-546.

Bissell 1999
Raymond Ward Bissell, *Artemisia Gentileschi and the authority of art. Critical reading and catalogue raisonné*, University Park (PA), The Pennsylvania State University Press, 1999.

Borean, Cecchini 2002
Linda Borean, Isabella Cecchini, *Microstorie d'affari e di quadri. I Lumaga tra Venezia e Napoli*, in *Figure di collezionisti a Venezia tra Cinque e Seicento*, a cura di Linda Borean e Stefania Mason, Udine, Forum, 2002, pp. 159-231.

Borghini 1584
Raffaello Borghini, *Il Riposo*, Firenze, Giorgio Marescotti, 1584; ed. *online* consultata a cura della Fondazione Memofonte.

Borrelli 1989
Gennaro Borrelli, *La borghesia napoletana della seconda metà del Seicento e la sua influenza sull'evoluzione del gusto da Barocco a Rococò*, in *Ricerche sul*

'600 napoletano. Saggi e documenti per la storia dell'arte, Milano, Lanconelli & Tognolli, 1989, pp. 7-27.

Borrelli 1995
Gennaro Borrelli, *Notai napoletani tra Seicento e Settecento*, Napoli, Arte tipografica, 1995.

Brancaccio 2001
Giovanni Brancaccio, *«Nazione genovese». Consoli e colonia nella Napoli moderna*, Napoli, Guida, 2001.

Bray 1997
Massimo Bray, voce *Filomarino, Ascanio*, in *Dizionario biografico degli italiani*, xlvii, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1997, pp. 799-802.

Brown, Kagan 1987
Jonathan Brown, Richard Lauren Kagan, *The Duke of Alcalá: his collection and its evolution*, «The Art Bulletin», lxix/2, 1987, pp. 231-255.

Bugli 2004
Marialuigia Bugli, *Da Capodimonte a Palazzo Grande a Chiaia. La collezione d'Avalos 'torna' nella prestigiosa dimora*, in *Ricerche sul '600 napoletano. Saggi e documenti 2003-2004*, Milano, Electa, 2004, pp. 7-54.

Bullarum privilegiorum 1747
Bullarum privilegiorum ac diplomatum romanorum pontificum amplissima collectio […], iv (1581-1588), Roma, Girolamo Mainardi, 1747.

Calabrese 2000a
Maria Concetta Calabrese, *Il patrimonio di Antonio Ruffo, principe della Scaletta. Una lite in famiglia*, «Archivio storico per la Sicilia orientale», xcvi/1-2, 2000, pp. 1-353.

Calabrese 2000b
Maria Concetta Calabrese, *Nobiltà, mecenatismo e collezionismo a Messina nel xvii secolo. L'inventario di Antonio Ruffo, principe della Scaletta*, Catania, C.U.E.C.M., 2000.

Calabrese 2014
Maria Concetta Calabrese, *L'epopea dei Ruffo di Sicilia*, Roma-Bari, Laterza, 2014.

Calabrese 2015
Maria Concetta Calabrese, *Messina e la* honra *della «Palazzata» nel Seicento*, «Nuova rivista storica», xcix/1, 2015, pp. 159-194.

Calabrese 2017
Maria Concetta Calabrese, voce *Ruffo, Antonio*, in *Dizionario biografico degli italiani*, lxxxix, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2017, pp. 126-129.

Camera 1876-1881
Matteo Camera, *Memorie storico-diplomatiche dell'antica città e ducato di Amalfi*, 2 voll., Salerno, Stabilimento tipografico nazionale, 1876-1881.

Candida Gonzaga 1875-1883
Berardo Candida-Gonzaga, *Memorie delle famiglie nobili delle province meridionali d'Italia*, 6 voll., Napoli, De Angelis, 1875-1883.

Cannarozzi 1974
Ciro Cannarozzi, *Biografie ischitellane*, Vicenza, Tipografia Editrice Esca, 1974.

Caporale 1890
Gaetano Caporale, *Memorie storico-diplomatiche della città di Acerra e dei conti che la tennero in feudo*, Napoli, Stabilimento tipografico Nicola Jovene & C., 1890.

Caracciolo di Torchiarolo 1952
Ambrogino Caracciolo di Torchiarolo, *Un antico castello aragonese: la Torre Caracciolo*, «Archivio storico per le province napoletane», s. ii, xxxiii, 1952, pp. 155-166.

Caracciolo di Torchiarolo 1959
Ambrogino Caracciolo di Torchiarolo, *Alcune notizie sulla famiglia Francone e l'arredamento di una casa patrizia napoletana al principio del sec. xviii*, in *Studi in onore di Riccardo Filangieri*, 3 voll., Napoli, L'Arte tipografica, 1959, iii, pp. 29-50.

Caracciolo 2022
Daniela Caracciolo, *«Pingere nelle carte»: le poesie a tema artistico nei* Nove cieli *(1640) di Girolamo Fontanella*, in *Intorno alla* Galeria *di Marino: scritture ecfrastiche tra '600 e '700*, a cura di Daniela Caracciolo *et alii*, Città di Castello, I libri di Emil, 2022, pp. 135-178.

Carafa 2000
Rosa Carafa, *Gli interventi nel centro urbano conseguenti alla concessione in feudo ai Carafa*, in *L'Annunziata e i Carafa*, atti del convegno (Maddaloni, Museo civico, 4 dicembre 1999), Maddaloni, Museo civico, 2000, pp. 49-59.

Carafa di Maddaloni 2013
I Carafa di Maddaloni e la feudalità napoletana nel Mezzogiorno spagnolo, atti in memoria di Pietro Farina, a cura di Francesco Dandolo e Gaetano Sabatini, Caserta, Edizioni Saletta dell'Uva, 2013.

Caridi 2004
Giuseppe Caridi, *Un illustre casato dell'aristocrazia meridionale. I Ruffo di Calabria dalle origini al XVIII secolo*, in *Percorsi d'arte* 2004, pp. 13-25.

Carminati 2002
Clizia Carminati, *Introduzione*, in Federigo Meninni, *Il ritratto del sonetto e della canzone*, a cura di Clizia Carminati, 2 voll., Lecce, Argo, 2002, I, pp. XI-LXXXI.

Carotenuto 2020
Simona Carotenuto, *Pittori e collezionisti nei documenti dell'Archivio storico del Banco di Napoli. Emanuele Pinto principe di Ischitella*, in Viridarium novum. *Studi di storia dell'arte in onore di Mimma Pasculli Ferrara*, a cura di Cosimo Damiano Fonseca e Isabella Di Liddo, Roma, De Luca, 2020, pp. 323-326.

Caruso 2020
Carlo Caruso, *Napoli nella «Galeria» di Giovan Battista Marino: una stratigrafia*, in *Arti e lettere a Napoli tra Cinque e Seicento: studi su Matteo di Capua principe di Conca*, a cura di Andrea Zezza, Roma, Officina Libraria, 2020, pp. 473-496.

Casale 1991
Gerardo Casale, *Giovanna Garzoni. «Insigne miniatrice» 1600-1670*, Milano-Roma, Jandi Sapi Editori, 1991.

Casanova 2008
Daniele Casanova, Fluent ad eum omnes gentes. *Il Monte delle Sette Opere della Misericordia*, Bologna, CLUEB, 2008.

Casimiro di Santa Maria Maddalena 1729-1731

Casimiro di Santa Maria Maddalena, *Cronica della provincia de' Minori osservanti scalzi di San Pietro d'Alcantara nel Regno di Napoli*, 2 voll., Napoli, Stefano Abbate, 1729-1731.

Castagnoli 1977
Ferdinando Castagnoli, *Topografia dei Campi Flegrei*, in *I Campi Flegrei nell'archeologia e nella storia*, atti del convegno internazionale (Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 4-7 maggio 1976), Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1977, pp. 41-79.

Castaldo 2019
Daria Castaldo, *«Hay una flor que con el Alba nace». Il Canzoniere ms. xvii. 30 della Biblioteca Nazionale di Napoli (Testi spagnoli)*, Pisa, Edizioni ETS, 2019.

Catelli 2014
Nicola Catelli, *L'invisibile compasso. Osservazioni sulla* dispositio *delle* Ode *di Girolamo Fontanella (1638)*, in *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia*, s. v, vi/2, 2014, pp. 811-843.

Cattedrale di Pozzuoli 2014
La cattedrale di Pozzuoli. Riscoperta del Rione Terra, a cura di Giovanni Barrella, Quarto, Iniziative Editoriali, 2014.

Cavazzini 2020
Patrizia Cavazzini, *Orazio and Artemisia: from 'such an ugly deed' to 'honours and favours' at the English court*, in *Artemisia*, catalogo della mostra (Londra, National Gallery, 3 ottobre 2020 - 24 gennaio 2021), a cura di Letizia Treves, London, National Gallery Company-Yale University Press, 2020, pp. 32-45.

Ceci 1899
Giuseppe Ceci, *Scrittori della storia dell'arte napoletana anteriori al De Dominici*, «Napoli nobilissima», viii/11, 1899, pp. 163-168.

Celano 1692
Carlo Celano, *Notitie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli*, Napoli, Giacomo Raillard, 1692.

Celano 1856-1860
Carlo Celano, *Notizie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli*, ed. a cura di Giovanni Battista Chiarini, Napoli, Stamperia Floriana, poi Agostino De Pascale, 1856-1860.

Chaney 1998
Edward Chaney, *The evolution of the Grand Tour. Anglo-Italian cultural relations since the Renaissance*, London, Routledge, 1998.

Chiodo 1999
Domenico Chiodo, Suaviter Parthenope canit. *Per ripensare la «geografia e storia» della letteratura italiana*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 1999.

Cleopazzo 2018
Nicola Cleopazzo, *«L'historia del Tasso con cornice verde indorata e foglie» di Paolo Finoglio*, in *Artemisia e i pittori del conte* 2018, pp. 50-75.

Colaleo 2018
Rosaria Colaleo, *I pittori del conte nelle carte d'archivio*, in *Artemisia e i pittori del conte* 2018, pp. 140-153.

Colletta 2006
Teresa Colletta, *Napoli città portuale e mercantile. La città bassa, il porto e il mercato dall'VIII al XVII secolo*, Roma, Kappa, 2006.

Collezionismo d'arte a Venezia 2007
Il collezionismo d'arte a Venezia. Il Seicento, a cura di Linda Borean e Stefania Mason, Venezia, Marsilio, 2007.

Collezionismo e politica 2012
Collezionismo e politica culturale nella Calabria vicereale borbonica e postunitaria, a cura di Alessandra Anselmi, Roma, Gangemi, 2012.

Colonna di Stigliano 1895
Ferdinando Colonna di Stigliano, *Inventario dei quadri di casa Colonna fatto da Luca Giordano*, «Napoli nobilissima», IV/2, 1895, pp. 29-32.

Conciliorum oecumenicorum decreta 1991
Conciliorum oecumenicorum decreta, a cura di Giuseppe Alberigo, Giuseppe Luigi Dossetti *et alii*, Bologna, EDB, 1991.

Conforto-*Giornali*
Domenico Confuorto [*recte*: Conforto], *Giornali di Napoli dal MDCLXXIX al MDCIC*, I (1679-1691), a cura di Nicola Nicolini, Napoli, Lubrano, 1930.

Coniglio 1967
Giuseppe Coniglio, *I viceré spagnoli di Napoli*, Napoli, Fausto Fiorentino, 1967.

Contini 1991
Roberto Contini, *Artemisia a Napoli: 1627/30-1652/53*, in *Artemisia* 1991, pp. 63-87.

Contini 2011
Roberto Contini, *Napoli: anni Trenta*, in *Artemisia Gentileschi* 2011, pp. 96-107.

Cortese 1919
Nino Cortese, *Gli «Avvertimenti ai nipoti» di Francesco d'Andrea*, «Archivio storico per le province napoletane», s. ii, v/1-4, 1919, pp. 227-289.

Costa 2000
Patrizia Costa, *Artemisia Gentileschi in Venice*, «Notes in the History of Art», xix/3, 2000, pp. 28-36.

Covino 2004
Luca Covino, *La vicenda dei Cattaneo nel Mezzogiorno moderno: ascesa e consolidamento*, «Archivio storico per le province napoletane», cxxii, 2004, pp. 213-256.

Crinò 1960
Anna Maria Crinò, *Rintracciata la data di morte di Orazio Gentileschi*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», ix/3-4, 1960, p. 258.

Croce 1900
Benedetto Croce, *Illustrazione di un canzoniere ms. italo-spagnolo del secolo xvii*, Napoli, Stabilimento tipografico della Real Università Alfonso Tessitore e figlio, 1900.

Croce 1953
Benedetto Croce, *Per la biografia di un poeta barocco: Girolamo Fontanella*, in *Aneddoti di varia letteratura*, 2ª ed. riveduta, 4 voll., Bari, Laterza, 1953-1954, ii (1953), pp. 163-171.

Cropper 1993
Elizabeth Cropper, *New documents for Artemisia Gentileschi's life in Florence*, «The Burlington Magazine», cxxxv, 1088, 1993, pp. 760-761.

Cutolo 2019
Fabio Cutolo, *Il fondo della parrocchia Sant'Anna e le visite pastorali puteolane nell'Archivio storico diocesano di Pozzuoli. Fonti primarie per una storia di Bacoli dal 1700 ai giorni nostri*, in *Bacoli 1919-2019. Cento anni di storia*, a cura di Maurizio Erto, Nocera Superiore, D'Amico, 2019, pp. 119-141.

D'Agostino 2001
Maria Giuseppa D'Agostino, La Tiorba a Taccone*, Napoli 1646. Verifica della questione attributiva*, «Napoli nobilissima», s. v, ii/1-4, 2001, pp. 81-92.

Dal Borgo 1839
Baccio Dal Borgo, *Nel solenne consesso in Pisa delli scienziati europei nell'autunno 1839. Canzone del prof. cav. aud. Baccio Dal Borgo*, Pisa, Tipografia Nistri, 1839.

D'Alconzo 2000
Paola D'Alconzo, *La tutela dei beni artistici e archeologici nel Regno di Napoli dalla Repubblica alla Restaurazione: provvedimenti francesi e revanscismo borbonico*, in *Beni culturali a Napoli nell'Ottocento*, atti del convegno di studi (Napoli, 5-6 novembre 1997), Roma, Ministero per i beni e le attività culturali, 2000, pp. 25-51.

D'Alessandro 1983
Domenico Antonio D'Alessandro, *La musica a Napoli nel secolo xvii attraverso gli «avvisi» e i giornali*, in *Musica e cultura a Napoli dal xv al xix secolo*, atti del convegno internazionale di studi (Napoli, 17-18 settembre 1982), a cura di Lorenzo Bianconi e Renato Bossa, Firenze, Olschki, 1983, pp. 145-164.

D'Alessandro 2019
Domenico Antonio D'Alessandro, *Mecenati e mecenatismo nella vita musicale napoletana del Seicento e condizione sociale del musicista. I casi di Giovanni Maria Trabaci e Francesco Provenzale*, in *Storia della musica e dello spettacolo a Napoli. Il Seicento*, 2 tomi, a cura di Francesco Cotticelli e Paologiovanni Maione, Napoli, Turchini Edizioni, 2019, i, pp. 71-603 (Appendice documentaria in cd-rom).

D'Alessandro, Porzio 2022
Domenico Antonio D'Alessandro, Giuseppe Porzio, *Appendice A. Documenti per la biografia napoletana di Artemisia*, in *Artemisia Gentileschi a Napoli* 2022, pp. 91-100.

D'Ambrosio 1973
Angelo D'Ambrosio, *Il duomo di Pozzuoli. Storia e documenti inediti*, Pozzuoli, Tipografia D'Oriano, 1973.

D'Ambrosio, Giamminelli 2000
Angelo D'Ambrosio, Raffaele Giamminelli, *Il duomo di Pozzuoli. Evoluzione del tempio augusteo in chiesa cristiana «episcopium sancti Proculi»*, Pozzuoli, Diocesi di Pozzuoli, 2000.

Dandolo 2013
Francesco Dandolo, *I Carafa di Maddaloni. Un casato di lunga durata*, in *I Carafa di Maddaloni* 2013, pp. 97-116.

D'Andrea 1696
Francesco D'Andrea, *Avvertimenti ai nipoti* [ms 1696], ed. commentata a cura di Imma Ascione, Napoli, Jovene, 1990.

De Dominici 1742-1743
Bernardo De Dominici, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani* […], 3 voll., Napoli, Ricciardi, 1742-1743 [ma circa 1742-1745]; ed. anastatica Bologna, Forni, 1971.

De Dominici 2017
Bernardo De Dominici, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani* [1742-1743], ed. commentata a cura di Fiorella Sricchia Santoro e Andrea Zezza [2003-2014], 2ª ed. corretta, 4 voll., Napoli, Artstudiopaparo, 2017.

De Ferrari 1982
Augusto De Ferrari, voce *Colonna, Camillo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, xxvii, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1982, pp. 280-282.

De Franciscis 1971
Alfonso De Franciscis, *Pozzuoli, ἐπίνειον τῶν Κυμαίων*, «Rendiconti dell'Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti di Napoli», xlvi, 1971, pp. 109-114.

De Gennaro 1997
Rosanna De Gennaro, *Un inventario ritrovato della collezione di don Antonio Ruffo, precisazioni su Brughel, Ribera e Savoldo*, «Prospettiva», 87-88, 1997, pp. 168-174.

De Gennaro 2001
Rosanna De Gennaro, *Aggiunte alle notizie sulla collezione di Antonio Ruffo. «Nota di quadri vincolati in primogenitura» scampati al terremoto del 5 febbraio 1783*, «Napoli nobilissima», s. v, ii/5-6, 2001, pp. 211-215.

De Gennaro 2003
Rosanna De Gennaro, *Per il collezionismo del Seicento in Sicilia: l'*Inventario *di Antonio Ruffo principe della Scaletta*, Pisa, Scuola Normale Superiore, 2003.

De la Ville sur-Yllon 1904
Ludovico De la Ville sur-Yllon, *Il palazzo dei duchi di Maddaloni alla Stella*, «Napoli nobilissima», xiii/10, 1904, pp. 145-147.

De Lellis 1654-1671
Carlo De Lellis, *Discorsi delle famiglie nobili del regno di Napoli*, 3 voll., Napoli, Onofrio Savio, poi Giovanni Francesco Paci, Eredi Roncagliolo, 1654-1671.

De Lorenzo 2008
Pierandrea De Lorenzo, *I* Nove cieli *di Girolamo Fontanella. Considerazioni sulla struttura del canzoniere*, in *Il nuovo canzoniere. Esperimenti lirici secenteschi*, a cura di Cristina Montagnani, Roma, Bulzoni, 2008, pp. 127-185.

De Maio 1966
Romeo De Maio, voce *Belprato, Giovanni Vincenzo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, viii, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1966, p. 49.

De Martini 1994
Vega De Martini, *Un inventario inedito della collezione d'Avalos*, «Bollettino d'arte», lxix, s. vi, 88, 1994, pp. 119-130.

De Mieri 2009
Stefano De Mieri, *Girolamo Imparato nella pittura napoletana tra '500 e '600*, Napoli, Arte tipografica, 2009.

De Mieri 2020
Stefano De Mieri, *Un libro su Giovanni Balducci*, «Napoli nobilissima», s. vii, vi/2, 2020, pp. 65-71.

De Miranda 2000
Girolamo de Miranda, *Una quiete operosa. Forma e pratiche dell'Accademia napoletana degli Oziosi 1611-1645*, Napoli, Fridericiana Editrice Universitaria, 2000.

De Natalibus 1516
Petrus De Natalibus [Pietro Natali], *Catalogus sanctorum et gestorum eorum*, Venezia, Nicolaus von Frankfurt, 1516.

Denunzio 2018
Antonio Ernesto Denunzio, *Napoli-Anversa. Formazione, dispersione e ritorno nella collezione Vandeneynden*, in *Rubens, Van Dyck, Ribera* 2018, pp. 13-23.

De Pietri 1642
Francesco De Pietri, *I problemi accademici del signor Francesco De' Pietri l'Impedito accademico otioso ove le più famose quistioni proposte nell'illustrissima Accademia de gli Otiosi di Napoli si spiegano*, Napoli, Francesco Savio «Ad instanza di Giovan Dominico Montanaro», 1642.

Der Literarische Nachlass 1923-1940
Der Literarische Nachlass Giorgio Vasaris, a cura di Karl e Herman Walther Frey, München, Müller, 1923-1940.

De Rosis 1838
Luca De Rosis, *Cenno storico della città di Rossano e delle sue nobili famiglie*, Napoli, Nicola Mosca, 1838.

De Santis 1652
Tommaso De Santis, *Historia del tumulto di Napoli*, Leiden, Elsevir, 1652.

Di Costanzo 2006
Raffaele Di Costanzo, *Il regio decreto del 3 giugno 1811 e la catalogazione dei beni artistici delle chiese di Napoli*, «Scrinia», iii, 2006, pp. 155-196.

Di Gennaro 1623
Felice di Gennaro, *Historia della famiglia Gennara, o' Ianara, dell'illustriss. seggio di Porto nella inclita, e fidelissima città di Napoli, cavata dalli regii archivii, antichissime inscrittioni et trattamenti de varii cronisti*, Napoli, Giovan Domenico Roncagliolo, 1623.

Di Maro 2020
Maria Di Maro, *«Amor meglio condisce il brutto»: la galleria delle* belle sdamme *ne* La Tiorba a Taccone, in *Letteratura dialettale a Napoli. Testi, problemi, prospettive*, a cura di Salvatore Iacolare e Giuseppe Andrea Liberti, Firenze, Franco Cesati, 2020, pp. 59-75.

Di Mauro 2008
Marco Di Mauro, *Palazzo Filomarino della Rocca*, «Studi di storia dell'arte», xix, 2008, pp. 207-232.

Dimore signorili 2013
Dimore signorili a Napoli. Palazzo Zevallos Stigliano e il mecenatismo aristocratico dal xvi al xx secolo, atti del convegno internazionale di studi (Napoli, 20-22 ottobre 2011), a cura di Antonio Ernesto Denunzio *et alii*, Napoli, Intesa Sanpaolo-arte'm, 2013.

Di Risio 1990
Angelora Brunella Di Risio, *Palazzo d'Avalos in Vasto*, Pescara-Chieti, Cassa di risparmio della provincia di Chieti, 1990.

Duomo di Pozzuoli 2010
Il duomo di Pozzuoli, Napoli, arte'm, 2010.

Enciclopedia dei papi 2000
Enciclopedia dei papi, iii, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2000.

Farina 2018
Viviana Farina, *Un sogno di grandezza. Giangirolamo ii: la vita e l'amore per le arti*, in *Artemisia e i pittori del conte* 2018, pp. 16-37.

Fasano Guarini 1960
Elena Fasano Guarini, voce *Acquaviva d'Aragona, Giovan Girolamo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, i, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1960, pp. 193-196.

Fellecchia 1630
Alessandro Fellecchia, *Viaggio della maestà della regina di Bohemia, e d'Ungheria da Madrid sino a Napoli. Con la descrittione di Pausilipo, e di molte dame napoletane. Di Alessandro Fellecchia*, Napoli, Secondino Roncagliolo, 1630.

Ferraro 2006
Italo Ferraro, *Napoli. Atlante della città storica. Dallo Spirito Santo a Materdei*, Napoli, Oikos, 2006.

Ferraro 2017
Italo Ferraro, *Napoli. Atlante della città storica. Centro antico*, 2ª ed. ampliata, Napoli, Oikos, 2017 (1ª ed. 2002).

Ferraro 2019
Italo Ferraro, *Napoli. Atlante della città storica. Quartieri spagnoli e «Rione Carità»*, 2ª ed. ampliata, Napoli, Oikos, 2019 (1ª ed. 2004).

Fiadino 1993
Filomena Adele Fiadino, *I porti delle province pugliesi fra Settecento e Ottocento*, in *Sopra i porti di mare*, II, *Il Regno di Napoli*, a cura di Giorgio Simoncini, Firenze, Olschki, 1993, pp. 195-259.

Fiengo 1977
Giuseppe Fiengo, *Documenti per la storia dell'architettura e dell'urbanistica napoletana del Settecento*, Napoli, Editoriale Scientifica, 1977.

Fiengo, Gueriero 2010
Giuseppe Fiengo, Luigi Guerriero, *La residenza aragonese della Conigliera in Napoli*, «Napoli nobilissima», s. VI, I/4, 2010, pp. 81-102.

Filangieri di Candida Gonzaga 1902
Antonio Filangieri di Candida Gonzaga, *La Galleria nazionale di Napoli (documenti e ricerche)*, «*Le Gallerie nazionali italiane. Notizie e documenti*», V, 1902, pp. 208-354.

Filangieri di Candida 1931
Riccardo Filangieri di Candida, voce *D'Afflitto*, in *Enciclopedia italiana*, XII, Milano, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1931, p. 220.

Finaldi 1992
Gabriele Finaldi, *Appendice documentaria sulla vita e l'opera di Jusepe de Ribera*, in *Jusepe de Ribera 1591-1652*, catalogo della mostra (Napoli, Castel Sant'Elmo, certosa di San Martino e cappella del Tesoro di San Gennaro, 27 febbraio - 17 maggio 1992), a cura di Alfonso Emilio Pérez Sánchez e Nicola Spinosa, Napoli, Electa Napoli, 1992, pp. 231-255.

Fiorani, Rocciolo 2004
Luigi Fiorani, Domenico Rocciolo, *Chiesa romana e Rivoluzione francese 1789-1799*, Roma, École française de Rome, 2004.

Fiorelli 2011
Vittoria Fiorelli, *Una regina, una corte, una capitale. Storia di un viaggio tra politica e mondanità*, in *Ricerche sul '600 napoletano. Saggi e documenti 2010-2011*, Napoli, arte'm, 2011, pp. 57-71.

Fiorelli 2013
Vittoria Fiorelli, *«Non cala la testa di niuna maniera»: il soggiorno napoletano di Maria Anna d'Austria nel 1630*, in *Fiesta y ceremonia en la corte virreinal de Nápoles (siglos xvi y xvii)*, a cura di Giuseppe Galasso, José Vicente Quirante e José Luis Colomer, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2013, pp. 333-353.

Fiorillo 2004
Maria Fiorillo, *Il Castello Ruffo di Scilla. Da monastero-fortezza a residenza feudale a forte militare*, Roma, Gangemi, 2004.

Fontana 2019
Mauro Vincenzo Fontana, Itinera tridentina. *Giovanni Balducci, Alfonso Gesualdo e la riforma delle arti a Napoli*, Roma, Artemide, 2019.

Fontanella 1633
Girolamo Fontanella, *Ode del signor Girolamo Fontanella. Al molto reverendo padre don Giacomo Certani canonico regolare lateranense*, Bologna, Nicolò Tebaldini «Ad instanza di Bartolomeo Cavalieri», 1633.

Fontanella 1638
Girolamo Fontanella, *Ode del signor Girolamo Fontanella, consecrate all'immortalità dell'illustrissima et eccellentissima signora donna Anna Carafa principessa di Stigliano, e vicereina nel regno di Napoli. Seconda impressione*, Napoli, Roberto Mollo «Ad istanza di Giovan Domenico Montanaro», 1638.

Fontanella 1640
Girolamo Fontanella, *Nove cieli. Poesie del signor Girolamo Fontanella. Dedicate all'altezza serenissima di Ferdinando ii, gran duca di Toscana*, Napoli, Roberto Mollo «Ad istanza di Giovan Domenico Montanaro», 1640.

Fontanella 1645
Girolamo Fontanella, *Elegie del signor Girolamo Fontanella dedicate all'illustrissimo et eccellentissimo signore don Diomede Carrafa Pacecco duca di Madaloni etc.*, Napoli, Roberto Mollo «Ad instanza di Giovan Domenico Montanaro», 1645.

Fontanella-Contarino
Girolamo Fontanella, *Ode*, ed. a cura di Rosario Contarino, San Mauro Torinese, Edizioni Res, 1994.

Forgione 2016
Gianluca Forgione, voce *Ragano (Azzolino), Giovanni Bernardino*, in *Dizionario biografico degli italiani*, lxxxvi, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2016, pp. 150-153.

Fortuna del Barocco 2010
La fortuna del Barocco napoletano nel Veneto, catalogo della mostra (Salerno, Pinacoteca provinciale, 23 dicembre 2010 - 30 gennaio 2011), a cura di Mario Alberto Pavone, Foggia, Claudio Grenzi, 2010.

Francone 1734
Paolo Francone, *Rime*, Napoli, s.e., 1734.

Fulco 1979
Giorgio Fulco, *Il sogno di una «galeria»: nuovi documenti sul Marino collezionista*, «Antologia di belle arti», iii/9-12, 1979, pp. 84-99; ristampato in Idem, *La «meravigliosa» passione. Studi sul barocco tra letteratura ed arte*, Roma, Salerno Editrice, 2001, pp. 83-117.

Fulgidi amori 1993
Fulgidi amori, ameni siti e perigliose cacce, catalogo della mostra (Padula, certosa di San Lorenzo, 10 agosto - 15 ottobre 1993), a cura di Vega De Martini, Napoli, Fausto Fiorentino, 1993.

Fumagalli 2021
Elena Fumagalli, *Una pianta settecentesca e alcuni appunti per la storia di San Giovanni dei Fiorentini a Napoli*, in Finis coronat opus. *Saggi in onore di Rosanna Cioffi*, a cura di Giulio Brevetti *et alii*, Todi, D'Arte, 2021, pp. 171-174.

Gaja 2020
Francesca Romana Gaja, *La nazione genovese a Napoli nel Seicento. Opere e committenti per la chiesa di San Giorgio dei Genovesi*, in *Napoli, Genova, Milano* 2020, pp. 144-157.

Galassi 2017
Cristina Galassi, *Ritratto di una virtuosa canterina. Eleonora Baroni e il pittore Fabio della Corgna al tempo dei Barberini*, Perugia, Aguaplano, 2017.

Galasso 1972
Giuseppe Galasso, *Napoli spagnola dopo Masaniello. Politica, cultura, società*, 2 voll., Napoli, ESI, 1972.

Galasso 2006
Giuseppe Galasso, *Il Mezzogiorno spagnolo e austriaco (1622-1734)*, in *Storia del Regno di Napoli*, III, Torino, UTET, 2006.

Garbato 2000
Elvira Garbato, La Tiorba a Taccone. *Saggio introduttivo*, in *La Tiorba a Taccone de Felippo Sgruttendio de Scafato*, a cura di Elvira Garbato, [Napoli], Magma, 2000, pp. 15-75.

García Cueto, Japón 2022
David García Cueto, Rafael Japón, *Artemisia Gentileschi e Giovanna Garzoni, due pittrici al servizio del III duca di Alcalá*, in *Artemisia Gentileschi a Napoli* 2022, pp. 51-59.

Garrard 2020
Mary Dubose Garrard, *Artemisia Gentileschi and feminism in early modern Europe*, London, Reaktion Books, 2020.

Giovannetti 1995
Alessandra Giovannetti, *Francesco Morandini detto il Poppi*, Firenze, Edifir, 1995.

Gisolfi 1916
Olga Gisolfi, *Il governo del duca di Alcalà viceré di Napoli (1629-1631)*, Caserta, Stabilimento tipografico dell'Unione, 1916.

Giuliani 1631
Giovanni Bernardino Giuliani, *Descrittione dell'apparato fatto nella festa di S. Giovanni dal fedelissimo popolo napolitano. All'illustrissimo, et eccellentissimo signor don Emanuele Zunica et Fonseca conte di Monterey viceré di Napoli l'anno M.DC.XXXI. di Giovanni Bernardino Giuliani segretario del medesimo popolo fedelissimo*, Napoli, Domenico Maccarano, 1631.

Giustiniani 1801
Lorenzo Giustiniani, *Breve contezza delle accademie istituite nel Regno di Napoli*, Napoli, s.e., 1801.

Góngora-Cancelliere
Luis de Góngora, *Fábula de Polifemo y Galatea* [ms 1613, 1ª ed. postuma 1627], ed. a cura di Enrica Cancelliere, Torino, Einaudi, 1991.

Gozzano 2018
Natalia Gozzano, *Trame commerciali e artistiche: il ruolo dei mercanti fiamminghi nella diffusione dell'arte in Italia nel Seicento,* in *Rubens, Van Dyck, Ribera* 2018, pp. 25-31.

Gualandi 1844-1856
Michelangelo Gualandi, *Nuova raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura scritte da più celebri personaggi dei secoli XV a XIX,* 3 voll., Bologna, Michelangelo Gualandi, 1844-1856.

Guida 2014
Gloria Guida, *Alcuni artisti dei secoli XVII-XIX nelle carte dell'Archivio storico del Banco di Napoli-Fondazione*, in *Quaderni dell'Archivio storico 2011-2013*, Napoli, Istituto Banco di Napoli-Fondazione, 2014, pp. 383-410.

Haskell 2019
Francis Haskell, *Mecenati e pittori. L'arte e la società italiana nell'età barocca*, a cura di Tomaso Montanari, Torino, Einaudi, 2019; ed. orig. *Patrons and painters. Art and society in Baroque Italy*, 2ª ed., New Haven-London, Yale University Press, 1980 (1ª ed. 1963).

Hierarchia catholica 1952-2002
Hierarchia catholica Medii aevi, sive summorum pontificum, S.R.E. cardinalium, ecclesiarum antistitum series, Padova, Il Messaggero di s. Antonio, 1952-2002.

Imperiale-*Giornali*
Giovanni Vincenzo Imperiale, *De' giornali di Gio. Vincenzo Imperiale* […] [1609-1633], a cura di Anton Giulio Barrili, «Atti della Società Ligure di Storia Patria», XXIX/2, 1898.

Intorcia 1987
Gaetana Intorcia, *Magistrature del Regno di Napoli. Analisi prosopografica. Secoli XVI-XVII*, Napoli, Jovene, 1987.

Inventario delli beni remasti 1983
Inventario delli beni remasti nell'heredità del quondam eccellentissimo signor don Giovanni Geronimo Acquaviva d'Aragona conte di Conversano, a cura del Centro ricerche di storia ed arte di Conversano, Galatina, Congedo, 1983.

Ivanoff 1965
Nicola Ivanoff, *Gian Francesco Loredan e l'ambiente artistico a Venezia nel Seicento*, «Ateneo veneto. Rivista di scienze, lettere ed arti», s. II, III/1-2, 1965, pp. 186-190.

Kawai 2014
Makiko Kawai, *Un'ipotesi per la ricostruzione iconografica del coro del duomo di Pozzuoli del XVII secolo*, «Proculus. Rivista della diocesi di Pozzuoli», LXXXIX, 2014, pp. 229-256.

Klemm 1986
Christian Klemm, *Joachim von Sandrart. Kunst-Werke u. Lebens-Lauf*, Berlin, Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft, 1986.

Kuhlemann 1999
Michael Kuhlemann, *Michelangelo Naccherino. Skulptur zwischen Florenz und Neapel um 1600*, Münster, Waxmann, 1999.

Labrot 1979a
Gérard Labrot, *Baroni in città. Residenze e comportamenti dell'aristocrazia napoletana 1530-1734*, Napoli, SEN, 1979.

Labrot 1979b
Gérard Labrot, *La committenza nobiliare e le sue fabbriche*, in *I palazzi di Napoli*, a cura di Gino Doria, Napoli, Guida, 1986, pp. 23-53.

Labrot 1993a
Gérard Labrot, *Études napolitaines. Villages, palais, collections. XVI-XVIII siècles*, Champ Vallon, Seyssel 1993.

Labrot 1993b
Gérard Labrot, *Palazzi napoletani. Storie di nobili e cortigiani 1520-1750*, Napoli, Electa Napoli, 1993.

Labrot 2010
Gérard Labrot, *Peinture et société a Naples (XVI^e^-XVIII^e^ siècles). Commandes, collections, marchés*, Seyssel, Champ Vallon, 2010.

Labrot, Delfino 1992
Gérard Labrot, Antonio Delfino, *Collections of paintings in Naples. 1600-1780*, a cura di Carol Togneri Dowd e Anna Cera Sores, München-London-New York, Saur, 1992.

Lanzilotta 2018
Giacomo Lanzilotta, *Conversano 1615-1665: cinquant'anni di collezionismo e mecenatismo della casa Acquaviva d'Aragona*, in *Artemisia e i pittori del conte* 2018, pp. 38-48.

Lapierre 2005
Alexandra Lapierre, *Artemisia: art, facts and fictions*, in *Artemisia Gentileschi* 2005, pp. 161-170.

Lapierre 2022
Alexandra Lapierre, *Artemisia. Un duel pour l'immortalité*, Paris, Robert Laffont, 1998; ed. consultata *Artemisia*, trad. di Doriana Comerlati, Milano, Mondadori, 2022.

Lattuada 2005
Riccardo Lattuada, *New documents and some remarks on Artemisia's production in Naples and elsewhere*, in *Artemisia Gentileschi* 2005, pp. 79-96.

Lazzarini 2012
Andrea Lazzarini, *Le fonti su Massimo Stanzione, intorno all'Accademia degli Oziosi*, in Floriana Conte, *Tra Napoli e Milano. Viaggi di artisti nell'Italia del Seicento*, I, *Da Tanzio da Varallo a Massimo Stanzione*, Firenze, Edifir, 2012, pp. 306-398.

Lazzarini 2016
Andrea Lazzarini, *Ancora sui rapporti tra letteratura dialettale riflessa e toscano: una dedicatoria di G.C. Cortese a G.B. Basile*, «Studi secenteschi», LVII, 2016, pp. 159-183.

Leone de Castris 1990
Pierluigi Leone de Castris, *Teodoro d'Errico: i quadri 'privati'*, «Prospettiva», 57-60, 1989-1990, pp. 121-130.

Leone de Castris 1994
Pierluigi Leone de Castris, *I d'Avalos: committenza e collezionismo di una grande famiglia napoletana*, in *I tesori dei d'Avalos* 1994, pp. 17-32.

Leone de Castris 2005
Pierluigi Leone de Castris, *La pittura a Napoli e il collezionismo Acquaviva*, in *La linea Acquaviva dal nepotismo rinascimentale al meriggio della riforma cattolica*, atti del secondo convegno internazionale di studi «La Casa Ac-

quaviva d'Atri e di Conversano» (Conversano, 24-26 novembre 1995), a cura di Caterina Lavarra, Galatina, Congedo, 2005, pp. 201-217.

Leone de Castris 2012
Pierluigi Leone de Castris, *Dosio e la chiesa di San Giovanni dei Fiorentini a Napoli*, «Napoli nobilissima», s. vi, iii/5-6, 2012, pp. 225-236.

Lepre 1976
Aurelio Lepre, *I beni dei Muscettola di Leporano nel Seicento e nel Settecento*, in *Studi in onore di Nino Cortese*, Roma, Istituto per la storia del Risorgimento italiano, 1976, pp. 275-307.

Lettere di Artemisia 2021
Lettere di Artemisia, nuova edizione critica e annotata a cura di Francesco Solinas, Roma, De Luca, 2021.

Locker 2007
Jesse Melville Locker, *«Con pennello di luce»: neapolitan verses in praise of Artemisia Gentileschi*, «Studi secenteschi», xlviii, 2007, pp. 243-262.

Locker 2015
Jesse Melville Locker, *Artemisia Gentileschi. The language of painting*, New Haven (CT)-London, Yale University Press, 2015.

Locker 2020
Jesse Melville Locker, *Artemisia, Lucretia and Venice*, in *Artemisia Gentileschi. A venetian* Lucretia, London, The Matthiesen Gallery, 2020, pp. 36-63.

Lofano 2014
Francesco Lofano, *Accademia e collezioni. Considerazioni sulle dimore di due aristocratici letterati nella Napoli di prima metà del xvii secolo*, «Letteratura & Arte», xii, 2014, pp. 55-88.

Lofano 2016
Francesco Lofano, *Tra Roma e Napoli: due collezioni tra libertinismo e nuova scienza*, in *L'altro Seicento*, atti del convegno di studi (Roma, Accademia di Belle Arti, 14-15 maggio 2015), a cura di Dalma Frascarelli, Roma, «L'Erma» di Bretschneider, 2016, pp. 159-180.

Lofano 2017
Francesco Lofano, *La collezione del duca d'Alcalá. I* Filosofi *di Jusepe de Ribera e la raccolta di antichità*, in *I filosofi antichi nell'arte italiana del Seicento. Stile,*

iconografia, contesti, atti del convegno internazionale di studi (Roma, Istituto Storico Austriaco, 20 gennaio 2017), a cura di Stefan Albl e Francesco Lofano, Roma, Editoriale Artemide, 2017, pp. 193-232.

Lofano 2021
Francesco Lofano, *Poeti e scultori nella cerchia degli Oziosi. Il caso della cappella Cacace-De Caro e altre questioni*, in *Il Manso overo de l'amicizia. Vita e cultura di un gentiluomo della Napoli spagnola (1567-1645)*, a cura di Roberto Mondola, Pietro Giulio Riga e Carmine Allocca, Napoli, Tullio Pironti, 2021, pp. 99-143.

Longhi 1916
Roberto Longhi, *Gentileschi padre e figlia*, «L'arte», xix, 1916, pp. 245-314.

Lorizzo 2006
Loredana Lorizzo, *La collezione del cardinale Ascanio Filomarino. Pittura, scultura e mercato dell'arte tra Roma e Napoli nel Seicento con una nota sulla vendita dei beni del cardinal del Monte*, Napoli, Electa Napoli, 2006.

Luise 2006
Flavia Luise, *I d'Avalos. Una grande famiglia aristocratica napoletana nel Settecento*, Napoli, Liguori, 2006.

Luise 2012
Flavia Luise, *L'Archivio privato d'Avalos*, Napoli, ClioPress, 2012.

Luise 2013
Flavia Luise, *Gli spazi delle residenze aristocratiche tra intimità e esigenze rappresentative*, in *Dimore signorili* 2013, pp. 95-112.

Malato 1977
Enrico Malato, *Nuovi documenti cortese-sgruttendiani*, «Filologia e Critica», ii/3, 1977, pp. 417-443.

Malena 2013
Adelisa Malena, *Ferdinando Ughelli*, in *Enciclopedia italiana di scienze, lettere ed arti. Ottava appendice. Il contributo italiano alla storia del pensiero. Storia e politica*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2013, pp. 272-278.

Mandelli 2009
Vittorio Mandelli, *Studi di famiglie e di collezionismo a Venezia nel Sei e Settecento*, «Saggi e memorie di storia dell'arte», xxxi, 2007 (ma 2009), pp. 237-294.

Mandrillo 2005
Cesare Mandrillo, *I principi e le principesse di Leporano. Vicende della famiglia Muscettola tra Seicento e Settecento*, Leporano, Amministrazione comunale, 2005.

Marías 1998
Fernando Marías, *Bartolomeo y Francesco Antonio Picchiatti, dos arquitectos al servicio de los virreyes de Napoles. Las Agustinas de Salamanca y la escalera del palacio real*, «Anuario del Departamento de Historia y Teoria del Arte», ix-x, 1997-1998 (ma 1998), pp. 177-195.

Marino-*Adone*
Giovanni Battista Marino, *L'Adone*, ed. a cura di Marzio Pieri e Luana Salvarani, Lavis, La Finestra Editrice, 2007.

Marino-*Galeria*
Giovanni Battista Marino, *La Galeria*, ed. a cura di Marzio Pieri e Alessandra Ruffino, Lavis, La Finestra Editrice, 2005.

Marino 2005
Agatina Maddalena Antonia Marino, *Nuovi documenti sul collezionismo dei Ruffo di Scilla*, «Kronos», viii, 2005, pp. 109-122.

Marino 2008
Agatina Maddalena Antonia Marino, *Nuovi documenti sul collezionismo dei Ruffo principi di Scilla: le raccolte napoletane nel Palazzo a Pizzofalcone*, in *Percorsi di conoscenza e tutela. Studi in onore di Michele D'Elia*, a cura di Francesco Abbate, Napoli, Paparo, 2008, pp. 433-448.

Marino 2011
Agatina Maddalena Antonia Marino, *Le collezioni dei Ruffo tra Calabria e Napoli*, in *Fare e disfare. Studi sulla dispersione delle opere d'arte in Italia tra xvi e xix secolo*, a cura di Loredana Lorizzo, Roma, Campisano, 2011, pp. 87-114.

Marino 2012
Agatina Maddalena Antonia Marino, *Sulle origini delle collezioni Ruffo di Scilla e su un dipinto di Michele Ragolia*, in *Collezionismo e politica* 2012, pp. 267-281.

Martini 1928
Ernesto Maria Martini, *La vita e le opere di Camillo Tutini*, «Archivio storico per le province napoletane», xiv, 1928, pp. 190-219.

Mazzacane 1986
Aldo Mazzacane, voce *D'Andrea, Francesco*, in *Dizionario biografico degli italiani*, xxxii, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1986, pp. 529-536.

Mazzetti di Pietralata 2009
Cecilia Mazzetti di Pietralata, *«Manch schönes Gedächtnis seiner Kunst»: materiali per il catalogo dei disegni, i modelli di Du Quesnoy, e un nuovo dipinto*, in *Joachim von Sandrart. Ein europäischer Künstler und Theoretiker zwischen Italien und Deutschland*, atti delle giornate internazionali di studio (Roma, Bibliotheca Hertziana, 3-4 aprile 2006), a cura di Sybille Ebert-Schifferer ed Elisabeth Kieven, München, Hirmer, 2009, pp. 69-84.

Mazzoleni 1974-1978
Jole Mazzoleni, *Le fonti documentarie e bibliografiche dal sec. x al sec. xx conservate presso l'Archivio di Stato di Napoli*, 2 voll., Napoli, Arte tipografica, 1974-1978.

Mazzone, Turchini 1985
Umberto Mazzone, Angelo Turchini, *Le visite pastorali. Analisi di una fonte*, Bologna, Il Mulino, 1985.

Mazzuchelli 1753-1763
Giammaria Mazzuchelli, *Gli scrittori d'Italia cioè notizie storiche, e critiche intorno alle vite, e agli scritti dei letterati italiani*, 2 voll., Brescia, Giambattista Bossini, 1753-1763.

Memorie istoriche 1790-1792
Memorie istoriche di più uomini illustri pisani, a cura di Angelo Fabroni, Pisa, Ranieri Prosperi, 1790-1792.

Meninni 1676
Federigo Meninni, *Delle Poesie di Federigo Meninni, ristampate, ed accresciute in questa nuova impressione. I sonetti, ed i madrigali. All'illustrissimo signor marchese don Giovambattista Spinelli, de' prencipi di San Giorgio*, 2 voll., Venezia, Nicolò Pezzana, 1676.

Merolla 2008
Riccardo Merolla, *L'Accademia dei Desiosi. Storia e testo*, Roma, Carocci, 2008.

Merolle 2020
Marianna Merolle, *I tesori della cattedrale di Pozzuoli: Artemisia Gentileschi a Napoli tra naturalismo e classicismo*, «Proculus. Rivista della diocesi di Pozzuoli», xcv/1, 2020, pp. 7-45.

Miato 1998
Monica Miato, *L'Accademia degli Incogniti di Giovan Francesco Loredan, Venezia (1630-1661)*, Firenze, Olschki, 1998.

Minieri Riccio 1875
Camillo Minieri Riccio, *Notizie biografiche e bibliografiche degli scrittori napoletani fioriti nel secolo xvii*, Milano, Hoepli, 1875.

Minieri Riccio 1879
Camillo Minieri Riccio, *Cenno storico delle Accademie fiorite nella città di Napoli*, «Archivio storico per le province napoletane», iv/2, 1879, pp. 379-394.

Mirto 2018
Alfonso Mirto, voce *Segni, Alessandro*, in *Dizionario biografico degli italiani*, xci, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2018, pp. 756-758.

Montella 2012
Luigi Montella, *«L'arpa poetica» di Tommaso Gaudiosi*, in *Studi e testi di letteratura italiana dal Cinquecento all'Ottocento*, i, Salerno, Edisud, 2012, pp. 40-71.

Moretti 2005
Lino Moretti, *La raccolta Lumaga. Giovanni Antonio Lumaga*, in *Ricerche sul '600 napoletano. Saggi e documenti*, Napoli, Electa, 2005, pp. 27-64.

Mori 2016
Elisabetta Mori, *L'Archivio Orsini. La famiglia, la storia, l'inventario*, Roma, Viella, 2016.

Mrozek Eliszezynski 2017
Giuseppe Mrozek Eliszezynski, *Ascanio Filomarino. Nobiltà, Chiesa e potere nell'Italia del Seicento*, Roma, Viella, 2017.

Musi 1975a
Aurelio Musi, voce *Capecelatro, Carlo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, xviii, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1975, pp. 439-440.

Musi 1975b
Aurelio Musi, voce *Capecelatro, Ettore*, in *Dizionario biografico degli italiani*, xviii, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1975, pp. 441-442.

Musi 1989
Aurelio Musi, *La rivolta di Masaniello nella scena politica barocca*, Napoli, Guida, 1989.

Musi 1996
Aurelio Musi, *Mercanti genovesi nel regno di Napoli*, Napoli, ESI, 1996.

Musi 2016
Aurelio Musi, *Il Regno di Napoli*, Brescia, Morcelliana, 2016.

Napoli, Genova, Milano 2020
Napoli, Genova, Milano. Scambi artistici e culturali tra città legate alla Spagna (1610-1640), atti del convegno di studi (Torino, Fondazione Luigi Einaudi, 13-14 settembre 2018; Genova, Palazzo Balbi Cattaneo, 15 settembre 2018), a cura di Lauro Magnani *et alii*, Milano, Scalpendi, 2020, pp. 133-143.

Nappi 1983
Eduardo Nappi, *Pittori del 600 a Napoli. Notizie inedite dai documenti dell'Archivio storico del Banco di Napoli*, in *Ricerche sul '600 napoletano. Saggi vari*, Milano, s.e., 1983, pp. 73-80.

Nappi 2005
Eduardo Nappi, *Appendix: new documents concerning Artemisia Gentileschi in the Archivio storico del Banco di Napoli*, in *Artemisia Gentileschi* 2005, pp. 97-98.

Nappi 2009
Eduardo Nappi, *Documenti inediti per la storia dell'arte a Napoli per i secoli XVI-XVII dalle scritture dell'Archivio di Stato Fondo Banchieri antichi (A.S.N.B.A.) e dell'Archivio storico dell'Istituto Banco di Napoli-Fondazione (A.S.B.N.)*, in *Quaderni dell'Archivio Storico. Napoli 2007-2008*, Napoli, Istituto Banco di Napoli-Fondazione, 2009, pp. 361-401.

Naymo 2012
Vincenzo Naymo, *Fonti e ricerche per la storia della Calabria*, Gioiosa Jonica, Edizioni Corab, 2012.

Nicolaci 2011
Michele Nicolaci, *Appendice I. Profilo biografico di Artemisia Lomi Gentileschi (Roma 1593 - Napoli dopo il 1654)*, in *Artemisia Gentileschi* 2011, pp. 258-269.

Nicolini 1956
Fausto Nicolini, *Su Camillo Colonna e la sua Accademia filosofica. Documenti bancari*, in *Archivi storici delle aziende di credito*, 2 voll., Roma, Associazione Bancaria Italiana, 1956, I, pp. 381-392.

Noto 2013
Maria Anna Noto, *Conflitti territoriali e amministrativi tra lo «stato» di Maddaloni e lo «stato» di Caserta nell'età moderna*, in *I Carafa di Maddaloni* 2013, pp. 143-165.

Nyerges 2020
Éva Nyerges, *Bilder aus der Kunstsammlung des Fürsten Capece Zurlo in Ungarn*, in *Fortunata Neapolis. Kunst- und Kulturtransfer zwischen Neapel, Wien und Mitteleuropa*, Boston-Berlin, De Gruyter, 2020, pp. 73-89.

Osnabrugge 2019
Marije Osnabrugge, *The Neapolitan lives and careers of Netherlandish immigrant painters (1575-1655)*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2019.

Pacelli 1979
Vincenzo Pacelli, *La collezione di Francesco Emanuele Pinto, principe di Ischitella*, «Storia dell'arte», 35-37, 1979, pp. 165-204.

Pacelli 1987
Vincenzo Pacelli, *La quadreria di Vincenzo D'Andrea, giurista e rivoluzionario, da un inventario del 1649*, in *Ricerche sul '600 napoletano*, Milano, Lanconelli & Tognolli, 1987, pp. 145-151.

Palazzo Reale 1986
Il Palazzo Reale di Napoli, Napoli, Azienda autonoma di soggiorno cura e turismo, 1986.

Palmese 1992
Luigi Palmese, *Il palazzo Maddaloni al borgo dei Vergini*, «Rassegna ANIAI Campania», iv, 1992, pp. 12-15.

Palmieri 1999
Luigi Palmieri, *Cosenza e le sue famiglie attraverso testi, atti e manoscritti*, 2 voll., Cosenza, Luigi Pellegrini, 1999.

Palmieri 2002
Stefano Palmieri, *Napoli, settembre 1943*, in Idem, *Degli archivi napoletani. Storia e tradizione*, Bologna, Il Mulino, 2002, pp. 265-266.

Palmisciano 2015
Vincenzo Palmisciano, *Un ritrovamento per Domenico Basile e due per Girolamo Fontanella*, «Studi secenteschi», lvi, 2015, pp. 417-420.

Palmisciano 2020
Vincenzo Palmisciano, *Sulla biografia dell'incisore Nicolas Perrey (con novità su Orazio Colombo)*, «Studi secenteschi», lxi, 2020, pp. 298-304.

Palombi 2002
Domenico Palombi, *L. Calpurnius L. F. Capitolinus, costruttore del Capitolium di Puteoli?*, «Melanges de l'Ecole française de Rome», cxiv/2, 2002, pp. 921-936.

Paolillo 1985
Ciro Paolillo, *Un inventario dei beni del principe di San Martino redatto da Filippo Vitale ed Andrea Abate*, in *Ricerche sul '600 napoletano*, Milano, Lanconelli & Tognolli, 1985, pp. 113-131.

Papi 1991
Gianni Papi, *Artemisia Gentileschi (1593-1626): gli anni romani, il soggiorno fiorentino*, in *Artemisia* 1991, pp. 31-62.

Pavone 2004
Mario Alberto Pavone, *Caratteri del collezionismo dei Ruffo*, in *Percorsi d'arte* 2004, pp. 27-49.

Pavone 2012
Mario Alberto Pavone, *Il collezionismo dei Ruffo*, in *Collezionismo e politica* 2012, pp. 283-301.

Pedani Fabris 1996
Maria Pia Pedani Fabris, *«Veneta auctoritate notarius». Storia del notariato veneziano (1514-1797)*, Milano, Giuffrè, 1996.

Percorsi d'arte 2005
Percorsi d'arte. Tra vestigia dei Messapi, il collezionismo dei Ruffo e l'evoluzione pittorica di Mino Delle Site, catalogo della mostra (Cavallino, convento di San Domenico, 30 gennaio - 13 marzo 2005; Salerno, Pinacoteca provinciale, 23 marzo - 1° maggio 2005), a cura di Mario Alberto Pavone, Salerno, Grafite, 2005.

Plaza 2016
Carlos Plaza, *Españoles en la corte de los Medici. Arquitectura y política en tiempos de Cosimo I*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2016.

Poetici applausi 1654
Poetici applausi alle glorie d'Andrea Bolgi eccellente scultore, Napoli, Onofrio Savio, 1654.

Polverari 2020
Michele Polverari, *Il viaggio dell'Infanta. Maria Anna d'Austria da Madrid a Vienna attraverso Saragozza, Barcellona, Genova, Napoli, Loreto, Ancona, Trieste, dal 26 dicembre 1629 al 26 febbraio 1631*, Ancona, Pequod, 2020.

Porzio 2014
Annalisa Porzio, *Il Palazzo Reale di Napoli*, Napoli, arte'm, 2014.

Porzio 2019
Giuseppe Porzio, *Carlo Sellitto. 1580-1614*, Napoli, arte'm, 2019.

Porzio 2021
Giuseppe Porzio, *Artemisia a Napoli. Nuovi dipinti, vecchie questioni*, in *Ricerche sull'arte moderna a Napoli. Saggi e documenti 2020-2021*, Napoli, arte'm, 2021, pp. 106-123.

Porzio 2022
Giuseppe Porzio, *Artemisia a Napoli. Novità, problemi, prospettive*, in *Artemisia Gentileschi a Napoli* 2022, pp. 27-49.

Porzio, Sman 2018
Giuseppe Porzio, Gert Jan van der Sman, *La quadreria Vandeneynden*, in *Rubens, Van Dyck, Ribera* 2018, pp. 51-77.

Previtali 1970-1971
Giovanni Previtali, *La pittura del 500 a Napoli e nell'Italia meridionale*, dispense del corso di lezioni tenute nell'anno accademico 1970-1971 presso l'Università di Messina, Chiaravalle Centrale, Frama industria tipolitografica, s.d.

Primarosa 2011
Yuri Primarosa, *Appendice II. Artemisia Gentileschi nelle collezioni europee (1612-1723)*, in *Artemisia Gentileschi* 2011, pp. 270-278.

Privitera 1996
Marta Privitera, *Girolamo Macchietti. Un pittore dello studiolo di Francesco I (Firenze 1535-1592)*, Milano-Roma, Jandi Sapi, 1996.

Quarantiello 2020
Mario Quarantiello, *L'Archivio storico e la Biblioteca*, in *Pio Monte della Misericordia. Il patrimonio storico e artistico*, a cura di Paola D'Alconzo e Luigi Pietro Rocco di Torrepadula, 2 voll., Napoli, arte'm, 2020, I, pp. 105-113.

Raccolta di lettere 1754
Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura scritte da' più celebri professori che in dette arti fiorirono dal secolo XV al XVII, I, [a cura di Giovanni Gaetano Bottari], Roma, Eredi Barbiellini, 1754.

Recco 1717
Giuseppe Recco, *Notizie di famiglie nobili ed illustri della città e Regno di Napoli*, Napoli, Domenico Antonio e Nicola Parrino, 1717.

Recupero 1793-1796
Giulio Recupero, *Esame, e rischiamento di altri dritti della corona sulle provincie del Regno di Napoli*, 2 voll., Napoli, s.e., 1793-1796.

Ricca 1859-1879
Erasmo Ricca, *La nobiltà del Regno delle due Sicilie*, 5 voll., Napoli, Agostino De Pascale, 1859-1879.

Ricciardi 2001
Emilio Ricciardi, *Collezionisti del XVII secolo in Napoli: Santi Francucci e Camillo Colonna*, in *Ricerche sul '600 napoletano. Saggi e documenti 2000*, Napoli, Electa Napoli, 2001, pp. 52-60.

Riga 2013
Pietro Giulio Riga, *La poesia epica di Onofrio D'Andrea tra Tasso e Marino*, «Critica letteraria», XLI/4, 2013, pp. 821-846.

Riga 2016
Pietro Giulio Riga, *La poesia lirica a Napoli nel pieno e tardo Seicento. Un itinerario di ricerca*, «Studi secenteschi», LVII, 2016, pp. 3-30.

Rogadeo di Torrequadra 1898
Eustachio Rogadeo di Torrequadra, *La quadreria del principe di Scilla*, «Napoli nobilissima», VII/5-7, 1898, pp. 78-75, 107-110.

Roma 1630 1994
Roma 1630. Il trionfo del pennello, catalogo della mostra (Roma, Académie de France, 25 ottobre 1994 - 1° gennaio 1995), a cura di Michel Hochmann, Milano, Electa, 1994.

Rovito 1986
Pier Luigi Rovito, *La rivoluzione costituzionale di Napoli (1647-1648)*, «Rivista storica italiana», XCVIII/2, 1986, pp. 367-462.

Rubens, Van Dyck, Ribera 2018
Rubens, Van Dyck, Ribera. La collezione di un principe, catalogo della mostra (Napoli, Gallerie d'Italia - Palazzo Zevallos Stigliano, 6 dicembre 2018 - 7 aprile 2019), a cura di Antonio Ernesto Denunzio, Giuseppe Porzio e Renato Ruotolo, Cinisello Balsamo, Intesa Sanpaolo-Silvana, 2018.

Ruffo 1915
Vincenzo Ruffo, *Galleria Ruffo nel secolo xvii in Messina*, «Archivio storico siciliano», xxxix/3-4, 1915, pp. 329-349.

Ruffo 1916
Vincenzo Ruffo, *Galleria Ruffo nel secolo xvii in Messina (con lettere di pittori ed altri documenti inediti)*, «Bollettino d'arte», x/1-2, 1916, pp. 21-64; 3-4, pp. 95-128; 5-6, pp. 165-192; 7-8, pp. 237-256; 9-10, pp. 284-320; 11-12, pp. 369-388.

Ruffo 1919
Vincenzo Ruffo, *La Galleria Ruffo (Appendice)*, «Bollettino d'arte», xiii/1-4, 1919, pp. 43-56.

Rulli 2020
Sara Rulli, *I palazzi dell'aristocrazia genovese a Milano e Napoli: committenze, modelli architettonici e strategie urbane*, in *Napoli, Genova, Milano* 2020, pp. 133-143.

Ruotolo 1973
Renato Ruotolo, *Collezioni e mecenati napoletani del xvii secolo*, «Napoli nobilissima», s. iii, xii/2, 1973, pp. 118-119; 3, pp. 145-153.

Ruotolo 1974
Renato Ruotolo, *La raccolta Carafa di S. Lorenzo*, «Napoli nobilissima», s. iii, xiii/5, 1974, pp. 161-168.

Ruotolo 1977
Renato Ruotolo, *Aspetti del collezionismo napoletano: il cardinale Filomarino*, «Antologia di belle arti», i/1, 1977, pp. 71-82.

Ruotolo 1982
Renato Ruotolo, *Mercanti-collezionisti fiamminghi a Napoli. Gaspare Roomer e i Vandeneyden*, Massa Lubrense, G. Scarpati, 1982.

Ruotolo 1984
Renato Ruotolo, *Aspetti del collezionismo napoletano del Seicento*, in *Civiltà del Seicento a Napoli*, catalogo della mostra (Napoli, Museo e Gallerie

Nazionali di Capodimonte, Museo Principe Diego Aragona Pignatelli Cortes, 24 ottobre 1984 - 14 aprile 1985, 2 voll., Napoli, Electa Napoli, 1984, I, pp. 41-48.

Ruotolo 1987
Renato Ruotolo, *Artisti, dottori e mercanti napoletani del secondo Seicento. Sulle tracce della committenza «borghese»*, in *Ricerche sul '600 napoletano. Saggi e documenti per la storia dell'arte*, Milano, Lanconelli & Tognolli, 1987, pp. 177-189.

Ruotolo 2011
Renato Ruotolo, *Committenti e collezionisti napoletani di pittura ai tempi di Artemisia: 1630-1656*, in *Artemisia Gentileschi* 2011, pp. 118-129.

Ruotolo 2013
Renato Ruotolo, *Jan Vandeneynden, mercante fiammingo a Napoli*, in *Dimore signorili* 2013, pp. 431-447.

Ruotolo 2018
Renato Ruotolo, *I Vandeneynden: mercanti fiamminghi nella Napoli del Seicento*, in *Rubens, Van Dyck, Ribera* 2018, pp. 33-39.

Ruotolo 2022
Renato Ruotolo, *Artemisia e i suoi collezionisti a Napoli. Precisazioni e note biografiche*, in *Artemisia Gentileschi a Napoli* 2022, pp. 73-78.

Russo 1976
Carla Russo, voce *Carafa, Diomede*, in *Dizionario biografico degli italiani*, XIX, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1976, pp. 533-535.

Russo 2008a
Emilio Russo, *Marino*, Roma, Salerno Editrice, 2008.

Russo 2008b
Valentina Russo, *Architettura nelle preesistenze tra Controriforma e Barocco*, in *Verso una storia del restauro. Dall'età classica al primo Ottocento*, a cura di Stella Casiello, Firenze, Alinea, 2008, pp. 139-206.

Saccone 1993
Silvano Saccone, *Note sulla raccolta d'Avalos: una collezione dimenticata*, in *Fulgidi amori* 1993, pp. 25-56.

Sarnella 2013
Giovanna Sarnella, *Frammenti di storia, colture e arredi dei giardini dei Carafa di Maddaloni dal xvi al xix secolo*, in *I Carafa di Maddaloni* 2013, pp. 225-246.

Savelli-*Rime*
Oddo Savelli marchese di Palombara principe dell'Accademia degli Umoristi, *Rime diverse*, a cura di Jean-Luc Nardone e Maria Fiammetta Iovine, Bari, Edizioni di Pagina, 2019.

Scavizzi 2017
Giuseppe Scavizzi, *Luca Giordano. La vita e le opere*, Napoli, arte'm, 2017.

Schütze 2001
Sebastian Schütze, *Il nuovo Parnaso napoletano. Arti figurative e ambiente letterario nel primo Seicento*, in *Napoli viceregno spagnolo. Una capitale della cultura alle origini dell'Europa moderna (sec. xvi-xvii)*, a cura di Monika Bosse e André Stoll, 2 voll., Napoli, Vivarium, 2001, ii, pp. 407-434.

Schütze, Willette 1992
Sebastian Schütze, Thomas Chauncy Willette, *Massimo Stanzione. L'opera completa*, Napoli, Electa Napoli, 1992.

Signore dell'arte 2021
Le signore dell'arte. Storie di donne tra '500 e '600, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 2 marzo - 25 luglio 2021), a cura di Annamaria Bava, Gioia Mori e Alain Tapié, Milano, Skira, 2021.

Simone 2016
Massimiliano Simone, *Tra animato e inanimato. Figure di eroine nella Venezia Incognita*, «Il Campiello. Revue jeunes chercheurs d'études vénitiennes», i, 2016, pp. 40-61.

Sirago 1984
Maria Sirago, *Il feudo acquaviviano in Puglia (1575-1665)*, «Archivio storico pugliese», xxxvii, 1984, pp. 73-122.

Sirago 1986
Maria Sirago, *Il feudo acquaviviano in Puglia (1665-1710)*, «Archivio storico pugliese», xxxix, 1986, pp. 215-254.

Sodano 2013
Giulio Sodano, *I «baroni rampanti»: scalate e carriere politiche nel casato dei Carafa,* in *I Carafa di Maddaloni* 2013, pp. 77-96.

Solerti 1905
Angelo Solerti, *Musica, ballo e drammatica alla corte medicea dal 1600 al 1637. Notizie tratte da un diario con appendice di testi inediti e rari*, Firenze, Bemporad, 1905; rist. anastatica, Bologna, Forni, 1969.

Sorrentino c.d.s.
Vincenzo Sorrentino, *Firenze nei viceregni spagnoli di Napoli e Sicilia*, in *La ricerca IN Archivio*, a cura di Elisabetta Bettio e Fabio D'Angelo, Roma, Direzione Generale Archivi, in corso di stampa.

Spinelli 1986
Angela Spinelli, *Il recupero dell'Archivio storico diocesano di Pozzuoli*, in *Il patrimonio documentario ecclesiastico. Aspetti giuridici e realtà locali*, atti della giornata di studi (Napoli, 17 giugno 1985), Napoli, Sovrintendenza Archivistica per la Campania, 1986, pp. 99-103.

Spreti 1928-1932
Vittorio Spreti, *Enciclopedia storico nobiliare italiana*, Ed. Enciclopedia storico-nobiliare italiana, Milano 1928-1932.

Stagno 2004
Laura Stagno, *Emblemi di potere. Apparati trionfali e «complimenti» in Genova per la regina d'Ungheria (1630) ed altri sovrani*, in *Il linguaggio dell'immagine, l'immagine del linguaggio. Codici e scritture dall'emblematica al doppiaggio*, a cura di Marco Cipolloni *et alii*, Mercato San Severino, Edizioni del Paguro, 2004, pp. 26-53.

Storace d'Afflitto 1636
Giuseppe Storace d'Afflitto, *Della Musa lirica del signor don Gioseppe Storace d'Afflitto. Parte prima*, Napoli, Giovan Domenico Roncagliolo, 1636.

Strazzullo 1969
Franco Strazzullo, *Architetti e ingegneri napoletani dal '500 al '700*, Napoli, Gabriele e Mariateresa Benincasa, 1969.

Strazzullo 1984
Franco Strazzullo, *La chiesa di S. Giovanni dei Fiorentini a Napoli*, Napoli, Arte tipografica, 1984.

Strazzullo 1990
Franco Strazzullo, *Le collezioni artistiche del duca di S. Elia (1716)*, «Napoli nobilissima», s. iv, xxix/1-4, 1990, pp. 28-35.

Tafuri 1744-1770
Giovanni Bernardino Tafuri, *Istoria degli scrittori nati nel Regno di Napoli*, 3 voll., Napoli, Felice Carlo Mosca, 1744-1770.

Teatro delle glorie 1623
Il Teatro delle glorie della signora Adriana Basile fabbricato alla virtù di lei dalle cetre de gli anfioni di questo secolo. […], a cura di Evangelista Deuchino, Venezia, Evangelista Deuchino, 1623.

Teatro delle glorie 1628
Il Teatro delle glorie della signora Adriana Basile. Alla virtù di lei dalle cetre de gli anfioni di questo secolo fabricato, a cura di Domizio Bombarda, Napoli, s.e., 1628.

Tesori dei d'Avalos 1994
I tesori dei d'Avalos. Committenza e collezionismo di una grande famiglia napoletana, catalogo della mostra (Napoli, Castel Sant'Elmo, 22 ottobre 1994 - 22 maggio 1995), a cura di Pierluigi Leone de Castris, Napoli, Fausto Fiorentino, 1994.

Testi-*Lettere*
Fulvio Testi, *Lettere*, a cura di Maria Luisa Doglio, 3 voll., Bari, Laterza, 1967.

Tettoni, Saladini 1841-1848
Leone Tettoni, Francesco Saladini, *Teatro araldico, ovvero Raccolta generale delle armi ed insegne gentilizi e delle più illustri e nobili casate che esisterono un tempo e che tuttora fioriscono in tutta l'Italia*, 8 voll., Milano, Claudio Wilmant, 1841-1848.

Toesca 1971
Ilaria Toesca, *Versi in lode di Artemisia Gentileschi*, «Paragone. Arte», xxii, 264, 1971, pp. 89-92.

Toppi 1678
Nicolò Toppi, *Biblioteca napoletana* […]. *Opera del dottor Nicolò Toppi patritio di Chieti* […], Napoli, Antonio Bulifon, 1678; ed. anastatica, Bologna, Forni, 1971.

Tre catastrofi 2000
Tre catastrofi. Eruzioni, rivolta e peste nella poesia del Seicento napoletano, a cura di Giancarlo Alfano, Marcello Barbato e Andrea Mazzucchi, Napoli, Cronopio, 2000.

Tria 1744
Giovanni Andrea Tria, *Memorie storiche civili ed ecclesiastiche della città e diocesi di Larino* […], Roma, Giovanni Zempel «presso Monte Giordano», 1744.

Trinchieri Camiz 1996
Franca Trinchieri Camiz, La Bella Cantatrice*: i ritratti di Leonora Barone e Barbara Strozzi a confronto*, in *Musica, scienza e idee nella Serenissima durante il Seicento*, atti del convegno internazionale di studi (Venezia, Palazzo Giustinian Lolin, 13-15 dicembre 1993), a cura di Francesco Passadore e Franco Rossi, Venezia, Edizioni Fondazione Levi, 1996, pp. 285-294.

Turchini 1995
Angelo Turchini, *Dai contenuti alla forma della visita pastorale: problemi e prospettive*, in *Ricerca storica e chiesa locale in Italia. Risultati e prospettive*, atti del ix convegno di studi dell'Associazione italiana dei professori di Storia della Chiesa (Grado, 9-13 settembre 1991), Roma, Dehoniane, 1995, pp. 133-158.

Ulvioni 1989
Paolo Ulvioni, *Il gran castigo di Dio. Carestia ed epidemie a Venezia e nella Terraferma 1628-1632*, Milano, Franco Angeli, 1989.

Vaccaro 2018
Marco Vaccaro, *Giangirolamo ii Acquaviva, tra modernità e tradizione: l'interesse per la pittura veneta*, in *Artemisia e i pittori del conte* 2018, pp. 76-83.

Vallejo Penedo 2001
Juan José Vallejo Penedo, *Fray Martín de León y Cárdenas, OSA. Obispo de Pozzuoli y arzobispo de Palermo (1584-1655)*, Madrid, Editorial Agustiniana, 2001.

Vargas 1988
Carmela Vargas, *Teodoro d'Errico. La maniera fiamminga nel Viceregno*, Napoli, Electa Napoli, 1988.

Venturini 2002
Elena Venturini, *Le collezioni Gonzaga. Il carteggio tra la Corte Cesarea e Mantova (1559-1636)*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2002.

Villari 2012
Rosario Villari, *Un sogno di libertà. Napoli nel declino di un impero 1585-1648*, Milano, Mondadori, 2012.

Visceglia 1980
Maria Antonietta Visceglia, *Formazione e dissoluzione di un patrimonio aristocratico: la famiglia Muscettola tra XVI e XIX secolo*, «Mélanges de l'Ecole française de Rome. Moyen-Age, Temps modernes», LCII/2, 1980, pp. 555-624.

Visceglia 1988
Maria Antonietta Visceglia, *Il bisogno di eternità. I comportamenti aristocratici a Napoli in età moderna*, Napoli, Guida, 1988.

Weber, Becker 1999
Christoph Weber, Michael Becker, *Genealogien zur Papstgeschichte*, 6 voll., Stuttgart, Hiersemann, 1999-2002.

Zappulli 2018
Andrea Zappulli, *1647-1648: il Banco dei Poveri tra repubblicanesimo e rivolta*, «Napoli nobilissima», s. VII, IV/2, 2018, pp. 5-15.

Zezza 2003
Andrea Zezza, *Marco Pino. L'opera completa*, Napoli, Electa Napoli, 2003.

Zotta 1981
Silvio Zotta, *Le vicende agrarie dello «stato» di Melfi (1530-1730)*, in *Problemi di storia delle campagne meridionali nell'età moderna e contemporanea*, a cura di Angelo Massafra, Bari, Edizioni Dedalo, 1981, pp. 221-289.

Indice dei nomi

a cura di Luigi Abetti

In ragione della sua frequenza il nome di Artemisia Gentileschi non è stato indicizzato, così come non si è tenuto conto dei nomi propri presenti nei titoli dei componimenti poetici, nelle didascalie delle immagini e nella bibliografia.

Abate, Andrea, 119
Abetti, Luigi, 10-11, 17, 69, 74, 114, 117, 190-195, 197, 199-201
Acevedo Zúñiga y Fonseca, Manuel de, conte di Monterrey e viceré di Napoli, 78
Achillini, Claudio, 34
Acquaviva d'Aragona, famiglia, 31, 69
Acquaviva d'Aragona, Cosimo, 69
Acquaviva d'Aragona, Domenico, 69
Acquaviva d'Aragona, Giovanni Girolamo II, ventesimo conte di Conversano, 31, 38, 69, 139, 141-142, 154, 196
Acquaviva d'Aragona, Giovanni Girolamo, ventisettesimo conte di Conversano, 142
Acquaviva d'Aragona, Girolamo, conte di Conversano e duca di Nardò, 31
Acquaviva d'Aragona, Giulio, 69
Acquaviva d'Aragona, Giulio Antonio, 139
Acquaviva, Belisario, 140
Acquaviva, Caterina, 140
Acunto, Giuseppe d', 67
Ademollo, Alessandro, 65-66, 69
Afán de Ribera y Enríquez, Fernando, duca d'Alcalá e viceré di Napoli, 13-17, 21-24, 37, 64-65, 73
Afflitto, Ferdinando d', principe di Scanno, 167-168
Afflitto, Girolamo d', principe di Scanno, 167
Afflitto, Giulia d', 167

Afflitto, Tommaso d', conte di Loreto, 167
Aguirre, Luís de, 66
Aldimari, Biagio, 190, 192-193, 198, 200-201
Alfonso I d'Aragona, re di Napoli, 142, 165
Allegri, Antonio, *detto* Correggio, 166
Álvarez de Toledo y Beaumont de Navarra, famiglia, 65
Álvarez de Toledo y Beaumont de Navarra, Antonio, quinto duca d'Alba e viceré di Napoli, 63-65
Álvarez de Toledo, Francesca, 170
Alvina, Giovanni Antonio, 69, 196
Ambrasi, Domenico, 92-95
Amodio, Anna, 146
Andrea d'Agnolo, *detto* Andrea del Sarto, 166
Andrea da Salerno *vedi* Sabatini, Andrea
Andreini, Pietro Andrea, 10, 207-209, 213-215
Anguissola, Sofonisba, 138
Aniello, Tommaso d', *detto* Masaniello, 120, 125, 128
Annese, Gennaro, 128
Antinori, Gioacchino, 175-176
Apelle, 25, 28, 36, 38, 53, 56, 59
Aragona Pignatelli Cortes, Andrea Fabrizio d', 179
Aragona Pignatelli Cortes, Antonio d', 179
Aragona Pignatelli Cortes, Diego d', duca di Monteleone e di Terranova e marchese del Vaglio, 179
Aragona Pignatelli Cortes, Fabrizio d', 179
Aragona Pignatelli Cortes, Ferdinando d', 179
Aragona Pignatelli Cortes, Giovanna d', duchessa di Monteleone, 179
Aragona Pignatelli Cortes, Giovanna Battista d', duchessa di Terranova e di Monteleone, 179-180
Aragona Pignatelli Cortes, Rosalia d', 179
Arditi, Michele, 217, 219-222
Arias de Silva, Pedro, 69
Artemisia I di Caria, 41, 44, 54
Avalos, famiglia d', 204
Avalos, Alfonso d', marchese del Vasto, 182
Avalos, Andrea d', 180-181
Avalos, Cesare d', principe di Isernia, 181
Avalos, Cesare Michelangelo d', marchese del Vasto, 180-183, 204
Avalos, Costanza d', duchessa di Francavilla, 180
Avalos, Diego d', 182-183, 204
Avalos, Ferdinando Francesco d', marchese di Vasto, 193
Avalos, Giovanni d', principe di Montesarchio, 180
Avalos, Innico d', marchese del Vasto, 181-182
Avalos, Ippolita d', 181
Avalos, Niccolò d', 181
Avalos d'Aquino, Giovanni Battista d', marchese del Vasto, 183, 204
Avellino, Onofrio, 152
Avenatri (Avvinati, Avvinatri), Giovanni Battista, 215
Avenatri (Avvinat, Avvinatri), Lucrezia, 212
Avino, Luigi, 201
Ayala, Fernando de, conte di Ayala e viceré di Sicilia, 133

Ayala, Isabella de, 129
Azzolino, Giovanni Bernardino, *detto* il Siciliano, 26, 131, 143, 150, 166, 171, 187, 189, 207-208, 214

Baciccia *vedi* Gaulli, Giovanni Battista
Badiale, Giovanni (Casimiro di Santa Maria Maddalena), 196
Baglione, Giovanni, 145, 152
Balducci dall'Elmo, famiglia, 212
Balducci, Giovanni, *detto* il Cosci, 125, 131, 166, 171, 189, 211-212, 214, 216
Balestra, Davide, 197-198
Bandeni, famiglia, 212
Baratta, Alessandro, 65
Barberini, Antonio, *iunior*, cardinale, 32, 72
Barberini, Francesco, cardinale, 34
Barbieri, Francesco, *detto* il Guercino, 166
Barker, Sheila, 11, 192, 196, 198
Barone, Caterina, 35
Barone, Leonora, 23, 31-32, 34, 65-66, 70
Barone, Muzio, 72
Basile, Andreana, 23, 25-26, 28-30, 34-36, 38, 43, 53, 65-66, 72
Basile, Giovanni Battista, 23, 26-30, 35, 37-38, 62, 64-67
Basile, Margherita, 66
Bassano, Francesco, 175
Bassano, Iacopo, 126, 143, 189
Bassano, Leandro, 175
Bassetti, Apollonio, 149
Basso, Antonio, 37
Battista, Giuseppe, 37, 40
Battista, Lucia, 214
Battistelli, Pier Francesco, 149
Battistello *vedi* Caracciolo, Giovanni Battista
Battisti, Eugenio, 73
Beato, Paolo, 129
Beato, Pietro, 129
Becker, Michael, 201
Beinaschi (Benaschi), Giovanni Battista, 171, 187, 189
Belli, Carolina, 195
Belprato, famiglia, 142
Belprato, Berardino, dei conti di Anversa, 30-31, 66, 69, 142-144, 159
Belprato, Carlo, terzo conte di Anversa, 142-143
Belprato, Costanza, 142-143
Belprato, Delia, 142
Belprato, Giovanni Berardino, secondo conte di Anversa, 142-143, 197
Belprato, Giovanni Vincenzo, primo conte di Anversa, 142-143
Belprato, Pompeo, 142-143
Beltrano, Agostino, 89-90, 119, 126, 150, 159, 161, 169, 175, 180
Beltrano, Ottavio, 68
Belvedere, Andrea, 168, 187
Benavente y Benavides, Cristóbal de, 13
Benedetto XIV (Prospero Lorenzo Lambertini), papa, 184
Benvenuti, Gennaro, 202
Benzoni, Gino, 198
Bergamini, Virgilio, 14, 16, 21
Bergazzano, Giovanni Battista, 37
Bernini, Pietro, 216
Berrettini, Pietro, *detto* da Cortona, 89-90, 175
Biagetti, Maria Teresa, 202
Biffoli, famiglia, 210
Bolgi, Andrea, 38
Bombarda, Domizio, 25

Bonamin, Lucrezia, 144-147
Bonfait, Olivier, 11
Borean, Linda, 197
Borghese, Ippolito, 131
Borghini, Raffaello, 214
Borgognone *vedi* Perrier, François
Borrelli, Gennaro, 190, 198
Boulogne, Valentin de, 154
Bourbon del Monte, Francesco Maria, cardinale, 22, 154
Bracciolini, Francesco, 35
Brancaccio, Annibale, 35
Brancaccio, Giovanni, 197
Branciforte, Agata, 186
Brando, Domenico, 180
Bray, Massimo, 198
Brayda, Andrea, 23
Bril, Paul, 131
Bronzino *vedi* Tori, Agnolo di Cosimo di Mariano
Brown, Jonathan, 64
Brueghel, Abraham, 182, 185
Brunasso, Giuseppe, duca di San Filippo, 184
Brunasso, Lorenzo, 185
Brusco, Cornelio, 166
Bugli, Marialuigia, 204
Busenello, Giovanni Francesco, 25

Cacace, Giovanni Camillo, 72
Caccini, Francesca, 74
Caccini, Giulio, 74
Caccini, Margherita, 74
Caiazzo, Simona, 117
Calabrese, Maria Concetta, 194-196
Calcagno, Francesca Chiara, 117
Caldara, Polidoro, *detto* Polidoro da Caravaggio, 150, 152, 166, 174-175, 182
Caliari, Paolo, *detto* il Veronese, 143, 166, 178, 182, 187
Cambiaso, Luca, 143, 148, 166, 174
Camera, Matteo, 202
Canale, Giovanni, 38-40, 59
Cancelliere, Enrica, 66
Candida-Gonzaga, Berardo, 155, 197, 199-201
Cannarozzi, Ciro, 206
Capano, Vittoria, 151
Capece Bozzuto, Geronima, 188
Capece Piscicelli, Cristoforo, 159
Capece Piscicelli, Domenico, 159
Capece Piscicelli, Francesco, 159
Capece Piscicelli, Giovanni Battista, 158-159
Capece Piscicelli, Mario, 159
Capece Piscicelli, Nicola, 159
Capece Zurlo, Giacomo, 174, 176, 203
Capece Zurlo, Giacomo Carlo, 174
Capece Zurlo, Giovanni Antonio, principe di Campomarino, 175
Capece Zurlo, Giovanni Lorenzo, 174
Capece Zurlo, Giulio, 176
Capece, Maria, duchessa di Rodi, 175
Capecelatro, Antonio, 130
Capecelatro, Carlo, duca di Seiano, 130
Capecelatro, Diego, 129-130
Capecelatro, Domenico, 130
Capecelatro, Ettore, *iunior*, 130
Capecelatro, Ettore, *senior*, marchese di Torello, 129, 131-132, 194
Capecelatro, Filippo, 130-132
Capecelatro, Francesco, 129-132
Capecelatro, Giuseppe, 129-132
Capecelatro, Nicola, 129
Capecelatro, Ottaviano, *iunior*, 130, 132
Capecelatro, Ottaviano, *senior*, 130

Capecelatro, Pompeo, 129-130
Capone, Aniello, 203
Capone, Gaspare, 176
Caporale, Gaetano, 200-201
Cappone, Francesco Antonio, 34, 37-39
Capponi, Piero, 208
Caputo, Filocalo, 38
Caracciolo di Airola, famiglia, 73
Caracciolo di Brienza, Giulia, 188
Caracciolo di Melissano, famiglia, 168
Caracciolo di Torchiarolo, famiglia, 178
Caracciolo di Torchiarolo, Ambrogino, 200, 203
Caracciolo, Anna Rosa, 188
Caracciolo, Beatrice, 162
Caracciolo, Daniela, 68, 70-73
Caracciolo, Francesco Marino, principe di Avellino, 58
Caracciolo, Fulvia, 159
Caracciolo, Giovanni Battista, *detto* Battistello, 26, 66
Caracciolo, Giustiniana, 130
Caracciolo, Ippolita, 159
Caracciolo, Lucrezia, 121
Caracciolo, Luigi, 152
Caracciolo, Maria Rosa, 162
Caracciolo, Serafina, 161-162
Carafa, Anna, principessa di Stigliano e viceregina consorte di Napoli, 33
Carafa, Carlo, 157
Carafa, Carlo Pacecco, 126-127
Carafa, Caterina, 126-127
Carafa, Diomede, 121, 124-126, 193
Carafa, Diomede Pacecco, duca di Maddaloni, 193
Carafa, Domenico, 126-127
Carafa, Domenico Antonio, 162
Carafa, Domenico Marzio, 126
Carafa, Eleonora, principessa di Colubrano, 124-125, 127
Carafa, Fabio, 125
Carafa, Faustina, 165
Carafa, Francesco, 121
Carafa, Fulvia, 160, 165
Carafa, Giuseppe, 124-127, 193
Carafa, Ippolita, duchessa di Cancellara e principessa di Frasso, 170
Carafa, Luigi, 164
Carafa, Marzio, 124-126
Carafa, Pier Nicola, principe di San Lorenzo, 163-164
Carafa, Roberta, 214
Carafa, Rosa, 192
Carafa di San Lorenzo, famiglia, 160
Caravaggio *vedi* Merisi, Michelangelo
Cardamone, Domenico, 149
Cárdenas, famiglia de, 165, 167
Cárdenas, Alfonso de, *iunior*, 166
Cárdenas, Alfonso de, *senior*, conte di Acerra e marchese di Laino, 166-167, 200
Cárdenas, Bernardino de, signore di Pisticci, 165
Cárdenas, Carlo de, *iunior*, 167
Cárdenas, Carlo de, *senior*, conte di Acerra e marchese di Laino, 165-166, 201
Cárdenas, Eleonora de, 126, 200
Cárdenas, Luigi de, 166
Cárdenas, Pietro de, 166
Cárdenas, Troiano de, 166
Caridi, Giuseppe, 205
Carlo d'Asburgo, infante di Spagna, 64
Carlo I Stuart, re d'Inghilterra, 30
Carminati, Clizia, 72

Caroselli, Angelo, 131
Carotenuto, Simona, 206
Carracci, Annibale, 156, 182
Carrino, Candida, 117
Caruso, Carlo, 68
Casale, Gerardo, 17
Casale (Casali), Vincenzo, 215
Casanova, Daniele, 191
Casissa, Nicola, 182
Casoni, Guido, 26-27, 35
Cassano, Francesco, 216
Castagnoli, Ferdinando, 92
Castaldo, Daria, 65
Castellano, Giuseppe, 182
Castiglione, Francesco, 178
Castiglione, Giovanni Benedetto, 178
Catalani, Luigi, 183
Cataneo, Orazio, 35
Catelli, Nicola, 67
Cava, Giovanni Battista, 171
Cavalier d'Arpino *vedi* Cesari, Giuseppe
Cavalieri, Anna Closa de', 73
Cavallino, Bernardo, 72, 119, 145, 152, 169, 178, 182, 185, 187, 189
Cavallo, Angelo, 211
Cavazzini, Patrizia, 68
Cecchini, Isabella, 197
Ceci, Giuseppe, 215
Celano, Carlo, 153, 155, 174, 181, 191, 198-199, 202-203, 206
Cella, Giovanni Battista, 149-150
Cella, Giovanni Pietro, 149
Cella, Nicola, 149-150
Cella, Santi Maria, 149-150
Ceppaluni, Filippo, 143
Cepperelli, famiglia, 212
Cesari, Giuseppe, *detto* il Cavalier d'Arpino, 152, 156, 166, 174, 187
Cespedes, Maria de, duchessa di Frisa, 149
Chaney, Edward, 73
Chiabrera, Gabriele, 26, 35
Chiarini, Giovanni Battista, 183, 191, 230
Chiodo, Domenico, 70, 72-73
Ciavarella, Antonio, 171
Ciavarella, Michele, 172
Ciavarella, Salvatore, 171-172, 202
Cini, famiglia, 212
Cioffi, Agostino, 144, 197
Cioni, Prospero, 123
Cirillo, Marco, 81
Cleopazzo, Nicola, 196
Cocceio Aucto, Lucio, 78
Cocchi, Giovanni Cola, 65
Coccia, Aniello, 120
Coccorese, Giovanni, 147, 152, 197
Codazzi, Viviano, 126, 128, 131, 145, 159, 161, 166, 169, 172, 175, 180, 182, 185, 189
Colaleo, Rosaria, 196
Colletta, Teresa, 197
Collocola, Nicola Antonio, 159, 200
Collurafi (Colluraffi), Antonio, 25
Colonna, famiglia, 122-123
Colonna, Camillo, 32, 35, 70-71, 122-124, 173, 192
Colonna, Ferdinando, principe di Stigliano, 199
Colonna, Giuliano, 157, 199
Colonna, Marzio, duca di Zagarolo, 32, 122
Compagno, Scipione, 121, 126, 131, 143, 171, 175
Conca, Sebastiano, 187
Conforto (Confuorto), Domenico, 69

Coniglio, Giuseppe, 17, 63
Contarini, Nicolò, 63
Contarino, Rosario, 67, 69-70, 72, 74
Conti, Vincenzo, 28
Contini, Roberto, 191-192, 199, 203
Copia, Sara, 26
Coppola, Carlo, 171, 174-175, 187, 189
Coppola, Concetta, 162-163
Coppola, Lucrezia, 173
Coppola, Luisa, 162-163
Coreglia, Elisabetta, 35
Corenzio, Belisario, 214
Corenzio, Vittoria, 131
Cornaro Piscopia, Elena Lucrezia, 26
Correggio *vedi* Allegri, Antonio
Corte, Cesare, 148
Cortese, Giulio Cesare, 27, 38, 66, 68
Cortese, Nino, 192
Corvino Valguarnera, Dorotea, 134, 138
Costa, Margherita, 35
Costa, Patrizia, 17, 63, 67
Covino, Luca, 198
Crasso, Lorenzo, 40
Crescente, Luigi, 27, 64, 69-72
Crinò, Anna Maria, 68
Croce, Benedetto, 28, 37, 65, 68, 72, 153
Cropper, Elizabeth, 67
Curia, Francesco, 166
Cusano, Biagio, 35, 37
Cutolo, Fabio, 10, 92, 95

D'Agostino, Innocenzo, 127
D'Agostino, Maria Giuseppa, 68
Dal Borgo, Baccio, 156, 199
D'Alconzo, Paola, 218
D'Alessandro, Domenico Antonio, 10, 17, 63-64, 66, 71-73, 117, 192, 196, 214
Dal Pozzo, Cassiano, 13, 42, 154, 156, 199
D'Alterio, Dionisio, 156, 199
D'Amato, Giovanni Antonio, 131
D'Ambrosio, Angelo, 92-95
Dandolo, Francesco, 192-193
D'Andrea, famiglia, 173-174
D'Andrea, Diego, *iunior*, 174
D'Andrea, Diego, *senior*, 173
D'Andrea, Francesco, *iunior*, 174
D'Andrea, Francesco, *senior*, 123, 127-128, 160, 173-174
D'Andrea, Gennaro, *iunior*, 174
D'Andrea, Gennaro, *senior*, 173
D'Andrea, Giovanni, 174
D'Andrea, Giovanni Antonio, 173
D'Andrea, Onofrio, 173
D'Andrea, Vincenzo, 128-129
Daniele, Francesco, 163
D'Anna, Francesco, 172
D'Arena, Girolamo, 152
D'Avantino, Gregorio, 185, 203, 205
David, Jérôme, 25
De Angelis, Francesco, 172, 202
De Bellis, Antonio, 148, 161
De Blasio, Carlo, 198
De Blasio, Giovanni Antonio, 152, 204
De Caro, Aniello, 176-177
De Caro, Baldassarre, 187
De Chiara, Giuseppe, 164
Decio, imperatore, 82-83
De Conciliis, Biagio Domenico, 167, 200-201
De Dominici, Bernardo, 65, 72, 178, 181, 201, 203
De Ferrari, Augusto, 192
De Ferrari, Giovanni Andrea, 148

De Florio, Teresa, 176
De Franciscis, Alfonso, 92
De Forte, Domenico, 70, 124, 192
De Gennaro, Rosanna, 194-196
De la Ville sur-Yllon, Ludovico, 192-193
De Lellis, Carlo, 118, 143, 160, 167, 196, 198, 200-201
De (Di) Leone, Andrea, 166
De Leyna, Lucrezia, 118
Delfino, Antonio, 115, 190, 193-194, 196-205
Del Grosso, Maria Antonietta, 201
Dell'Erede, Giulia, 215
Dell'Erede, Michele, 212, 215
Della Cornia (Corgna), Fabio, 31-32, 70
Della Marra, Silvia, duchessa di Guardia Lombarda, 173, 205
Della Quadra, Alvaro, 160-164, 200
Della Quadra, Antonio, 160-161
Della Quadra Carafa, Pietro Alvaro, 162-163
Della Tolfa, Costanza, 142
Dell'Aversana, Francesco Nicola, 158
Dell'Aversana, Giovanni Battista, 141
De Lorenzo, Pierandrea, 68-73
Del Po, Giacomo, 171, 182
Del Po, Pietro, 172, 189
Del Po, Teresa, 168, 180
del Riccio, famiglia, 211
Del Rio, Monica, 17
del Rosso, famiglia, 211
Del Sera, Cosimo, 208
del Tufo, Giovanni Cesare, 189
De Maio, Romeo, 197
De Maria, Francesco, 171, 182
De Marino, Domenico, 161
De Martini, Vega, 204
De Martino, Alessandro, 192
De Matteis, Paolo, 167, 171, 180, 185, 187, 189
De Mauro, Aniello, 119
De Michele, Antonio, 161
De Mieri, Stefano, 214, 216
De Miranda, Girolamo, 66, 72
De Morra, Elena, 118
De Morra, Francesco, 118
De Mura, Francesco, 185, 187
De Nome, François, *detto* Monsù Desiderio, 161, 166, 175
Dentice, Anna, 168
Dentice, Felicia, 177
Denunzio, Antonio Ernesto, 114, 117, 199-200
De Pietri, Francesco, 24, 35, 66
De Popoli, Giacinto, 167, 176
De Rinaldo, Paolo, 190
De Rosis, Luca, 205
De Ruggiero, Francesco, 168
De Santis, Giulio Cesare, 178
De Santis, Tommaso, 127, 193
De Simeonibus, Gaspare, 35
De Simone, Antonio, 152
De Simone, Niccolò, 128-129, 166, 202
De Simone, Nicola, 176, 202
De Vivo, Gennaro, vescovo di Pozzuoli, 82, 94
De Vivo, Giuseppe, 180
Di Battista, Iacopo, 136
Di Capua, Matteo, principe di Conca, 28
Di Capua Pacheco y Zuñica, Maria, 124
Di Costanzo, Carlo, 81, 89, 94
Di Costanzo, Raffaele, 218
Di Costanzo, Simone, 93
Di Franco, Francesco, 184
Di Gennaro, famiglia, 118
Di Gennaro, Alfonso, 118

Di Gennaro, Antonia, duchessa di Cantalupo, 118
Di Gennaro, Cesare, principe di San Martino, 118, 120, 122, 190-192
Di Gennaro, Felice, 190
Di Giorgio, Carlo Celso, 159
Di Guido, Giuseppe, 166
Di Maro, Maria, 68
Di Mauro, Marco, 198
Di Napoli, Biagio, 73
Diocleziano, Gaio Aurelio Valerio, imperatore, 82, 91
Di Palma d'Artois, famiglia, 150-152
Di Palma d'Artois, Domenico, 153
Di Palma d'Artois, Donato, 153
Di Palma d'Artois, Ferrante, *iunior*, 151, 153
Di Palma d'Artois, Ferrante, *senior*, 151
Di Palma d'Artois, Francesco, *iunior*, duca di Sant'Elia, 150-153
Di Palma d'Artois, Francesco, *senior*, 151-152
Di Palma d'Artois, Giuseppe, duca di Sant'Elia, 151-153
Di Palma d'Artois, Marco Antonio, *iunior*, 198
Di Palma d'Artois, Marco Antonio, *senior*, primo duca di Sant'Elia, 151
Di Palma d'Artois, Maria Vittoria, 152
Di Risio, Angelora Brunella, 204
Di (De) Rosa, Diana *detta* Annella di Massimo, 126, 171, 175
Di (De) Rosa, Giovanni Francesco *detto* Pacecco, 126, 128-129, 131, 175, 178, 180, 185, 187
D'Isanto, Aniello, 79, 93
Di Sessa, Giulia, 176
Di Tocco, Francesca, 168
Di Tocco, Porzia, 121
Do, Giovanni, 150, 171
Dolci, Carlo, 187
Domenichino *vedi* Zampieri, Domenico
Donati, Giovanni Battista, 39, 56
Dubuisson, Jean-Baptiste, 166-167
Duque De Estrada, Diego, 66
Dürer, Albrecht, 140
Dyck, Antoon Van, 131, 149, 189

Enríquez de Cabrera, Juan Alfonso, almirante di Castiglia e viceré di Napoli, 215

Falcandi (Falcani, Falcanio), Giovanni Battista, 208
Falcone, Aniello, 37, 128-129, 131, 134, 145, 159, 166, 169, 171, 174, 176, 180, 182, 187, 189
Fanizzi, Antonio, 117
Fanzago, Cosimo, 79, 94
Farao, Emilia, 173
Farelli, Giacomo, 145, 150, 171, 180, 189
Farina, Viviana, 196
Fasano Guarini, Elena, 196
Fellecchia, Alessandro, 64
Fera, Gennaro, 177, 203
Ferdinando d'Asburgo, infante di Spagna e cardinale, 64
Ferdinando II d'Asburgo, imperatore, 22
Ferdinando III d'Asburgo, re di Ungheria e di Boemia e poi imperatore, 22, 63-64
Ferraro, Italo, 69, 191, 196. 200-201, 203
Ferrini, Francesco Aniello, 187, 205
Fiadino, Filomena Adele, 63

Fiengo, Giuseppe, 191, 203, 205
Filangieri di Candida Gonzaga, Antonio, 218
Filangieri di Candida Gonzaga, Riccardo, 190, 201
Filippo II, re di Spagna, 148
Filippo IV, re di Spagna, 17, 21, 64, 128
Filomarino, famiglia, 153
Filomarino, Agnese, 154
Filomarino, Alfonso, duca della Torre, 154-156
Filomarino, Ascanio, cardinale arcivescovo di Napoli, 140, 153-155, 198
Filomarino, Ascanio, duca della Torre, 155-156
Filomarino, Ascanio, gentiluomo di camera, 155
Filomarino, Claudio, 153
Filomarino, Clemente, 155
Filomarino, Ferrante (detto Gennaro), 154
Filomarino, Francesco Maria (al secolo Marcantonio), 154
Filomarino, Giovanni Battista, 153
Filomarino, Isabella, 140, 154
Filomarino, Marco Antonio, 153
Filomarino, Pasquale, 155
Filomarino, Scipione, duca della Torre, 140, 154-155
Filomarino, Scipione, *iunior*, 155
Filomarino, Tommaso, 153
Finaldi, Gabriele, 214
Finoglio, Paolo Domenico, 89, 131, 140-142, 165, 178
Fiorani, Luigi, 217
Fiorelli, Vittoria, 64-65
Fiorillo, Maria, 205
Folfi, Iacopo, 214
Fontana, Bartolomeo, 26
Fontana, Mauro Vincenzo, 216
Fontanella, Girolamo, 24, 27-44, 51, 58, 67-74
Forgione, Gianluca, 214
Forte, Luca, 126, 135, 152, 159, 187
Fracanzano, Cesare, 27, 64, 66, 126, 152, 156
Fracanzano, Francesco, 126, 156, 161, 166, 171
Fracanzano, Michelangelo, 171
Francone, famiglia, 177
Francone, Francesco Antonio, principe di Pietracupa, 177-179
Francone, Giovanni, 178
Francone, Michele, 178
Francone, Paolo, marchese di Salcito, 177
Francone, Paolo, marchese di Salcito e principe di Pietracupa, 177-179, 203
Francucci, famiglia, 123
Francucci, Giovanni Battista, 123
Francucci, Santi, 123
Frescobaldi, famiglia, 73
Fryklund, Carina, 71
Fulco, Giorgio, 64, 70
Fumagalli, Elena, 214

Gaja, Francesca Romana, 197
Galassi, Cristina, 70-71
Galasso, Giuseppe, 63, 65, 69, 202, 206
Galilei, Galileo, 25
Galli, Giovanni Antonio, *detto* lo Spadarino, 124, 145
Gallo, Teodoro, 213
Gallone, Sebastiano, 137
Galluccio, Anna Maria, 163
Galluccio, Beatrice, 163
Gambacorta, Francesco, duca di Limatola, 160, 162
Gambacorta, Giuseppe, 160

Gambacorta, Vincenza, 160
Garbato, Elvira, 68
García Cueto, David, 201
Gargiulo, Domenico, *detto* Micco Spadaro, 23, 65, 119, 125, 131, 145, 151, 159, 161, 169, 171-172, 174-175, 178, 180, 182, 187, 189, 194
Garofalo *vedi* Tisi, Benvenuto
Garrard, Mary Dubose, 71
Garzoni, Giovanna, 13-16, 63
Gaudiosi, Tommaso, 37, 40
Gaulli, Giovanni Battista, *detto* il Baciccia, 187
Genoino, Giulio, 128
Genovese, Onofrio, 192
Gentileschi, Francesco, 73
Gentileschi, Giulio, 73
Gentileschi, Orazio, 68, 158
Ghirardi, Alessandro, 14, 16
Ghirardi, Giovanni, 14, 16
Giamminelli, Raffaele, 92-93
Giannettasio, Nicola Partenio, 166
Giannone, Angelo Michele, 73
Giannone, Onofrio, 171
Giordano, Luca, 171
Giorgio da Castelfranco, *detto* Giorgione, 152, 156, 178
Giovannetti, Alessandra, 215
Giovanni Giuseppe d'Austria, don, 128
Gironda, Beatrice, 174
Gisolfi, Olga, 17, 63, 65
Giudice Caracciolo, Francesco, 152
Giuliani, Giovanni Bernardino, 28, 68
Giulio Romano *vedi* Pippi, Giulio
Giustiniani, Lorenzo, 192
Gomez, Antonio, barone di San Giuliano, 170
Góngora y Argote, Luis de, 23, 66
Gonzaga, Eleonora, 22, 66
Gonzaga, Vincenzo I, duca di Mantova, 22, 69
Gotto, Alfonsina, 132, 134
Gozzano, Natalia, 199
Grazia, Giulio (De, Di), 67
Greco, Gennaro, 185
Grillo, Angelo, 35
Grosso, Gennaro, 37
Gualandi, Michelangelo, 198
Gualdo, Girolamo, 15, 17, 63
Guercino *vedi* Barbieri, Francesco
Guerigli, Paolo, 42, 60-61
Guerra, Onofrio, 65
Guerriero, Luigi, 191
Guida, Gloria, 193
Guidiccioni, Lelio, 32, 35, 70
Guisa, Enrico II, quinto duca di, 128

Haskell, Francis, 195, 199, 206
Hendricksz Centen, Dirck, *detto* Teodoro d'Errico, 216
Herrera, Juan Antonio de, 66

Imparato, Girolamo, 131, 166
Imperiale, famiglia, 148
Imperiale, Andrea, 148
Imperiale, Davide, figlio di Andrea, 148
Imperiale, Davide, marchese di Oria, 148-149
Imperiale, Francesco Maria, 148
Imperiale, Giovanni Vincenzo, 35, 41, 64-65, 73
Imperiale, Giuseppe, 148
Imperiale, Maria Caterina, marchesa di Petra, 148
Imperiale, Michele, 148
Imperiale, Settimia, 148
Intorcia, Gaetana, 190, 197, 200, 202
Invitti, Carlo, 145
Ivanoff, Nicola, 67, 74

Japón, Rafael, 201

Kagan, Richard Lauren, 64
Kawai, Makiko, 94
Khevenhüller, Franz Christoph, conte di Frankenburg, 22
Klemm, Christian, 11
Kuhlemann, Michael, 216

Labrot, Gérard, 115, 166, 190, 193-194, 197-205
Lambardi, Giacinto, 23
Lanfranco, Giovanni, 36, 79, 81, 88-90, 93-94, 119, 122, 128, 156, 165, 169, 174
Lanier, Nicholas, 73
Lannoy, Carlo de, viceré di Napoli, 143
Lanzilotta, Giacomo, 196
Lapierre, Alexandra, 17, 73
Lattuada, Riccardo, 194, 201
Lazzarini, Andrea, 27, 66-67, 71-72
Lazzaro, Giovanni Andrea, 94
León y Cárdenas, Martín de, vescovo di Pozzuoli, 10, 77, 82, 165
Leonardi, Leonardo, 207-208, 214
Leone de Castris, Pierluigi, 196, 204, 214-216
Leopoldo I d'Asburgo, imperatore, 151
Lepre, Aurelio, 191
Letizia, Francesco Antonio, 163-164
Leyden, Lucas van, 131, 166, 175
Locker, Jesse Melville, 36, 67, 71, 73-74, 214
Lofano, Francesco, 64, 66, 70, 72, 192, 202
Loffredo, Antonia Maria, 189
Longhi, Roberto, 82, 95
Lopez, Diego, marchese di San Marzano, 170
Loredan, Giovanni Francesco, 24-25, 42, 61
Lorizzo, Loredana, 198-199
Loth, Onofrio, 174, 182
Lugli, Angelica, 117
Luise, Flavia, 190, 204
Lumaga, famiglia, 144
Lumaga, Antonio Maria, 144-147, 197
Lumaga, Camillo, 145
Lumaga, Carlo, 144-145
Lumaga, Francesco, 144
Lumaga, Giovanni Andrea, fratello di Francesco, 144
Lumaga, Giovanni Andrea, 144-146, 197
Lumaga, Giovanni Battista, 145-146
Lumaga, Giovanni Domenico, 146
Lumaga, Girolamo, 146
Lumaga, Lucrezia, 145-147
Lumaga, Marco Antonio, 144
Lumaga, Ottavio, 144, 146

Macchietti, Girolamo, 214-215
Macedonio, Teresa, 170-171
Maffetti, Andrea, 136, 195
Magliacano, Martina, 117
Maia Materdona, Giovanni Francesco, 35
Maiello, Alessandro, 202
Malaspina, Giacomo, marchese di Fosdinovo, 69
Malato, Enrico, 68, 70
Malena, Adelisa, 94
Malinconico, Andrea, 169, 172, 175, 180, 185
Malinconico, Nicola, 187

Malinconico, Oronzo, 180
Mancini, Giulio, 156
Mandelli, Vittorio, 17, 197
Mandrillo, Cesare, 191
Manduca, Francesco, 147, 197
Manecchia, Gian Giacomo, 150
Manso, Giovanni Battista, marchese di Villa, 30, 34, 143
Manzini, Francesco, 182
Maratti, Carlo, 168, 187
Marchese, Fabio, 143
Marchese, Ippolita, 143
Marchese-Belprato, Giuseppe, principe di San Vito, 143
Marenghi (Maringhi), Francesco Maria, 73, 214
Marenghi (Maringhi), Nicolò Raimondo, 73
Maria Anna d'Asburgo, infante di Spagna, 22-23, 63-64, 66
Maria Maddalena d'Asburgo, granduchessa di Toscana, 65
Marías, Fernando, 92
Marinelli, Leonardo, 185, 205
Marinelli, Lucrezia, 35
Martinez, Gaetano, 205
Marino, Agatina Maddalena Antonia, 205
Marino, Giovanni Battista, 25-26, 28, 33-35, 38, 66, 68, 70-73
Martini, Ernesto Maria, 95
Martorelli, Gaetano, 152
Marulli, Filippo, marchese di Campomarino, 175
Marulli, Giuseppe, 178
Masaniello *vedi* Aniello, Tommaso
Mascia, Domenico, 151
Massaro, Nicola, 152
Mausolo, 41
Mazza, Barbara, 183
Mazzacane, Aldo, 202
Mazzetti di Pietralata, Cecilia, 11
Mazzoleni, Jole, 190
Mazzone, Umberto, 92
Mazzuchelli, Giammaria, 196
Medici, Averardo de', 10, 209, 214
Medici, Cosimo II de', granduca di Toscana, 65
Medici, Cosimo III de', granduca di Toscana, 149, 207
Medici, Eleonora de', duchessa conserte di Mantova, 22
Medici, Ferdinando II de', granduca di Toscana, 22, 32
Medici, Leopoldo de', cardinale, 207
Medici, Piero de', 170
Medugno, Giuseppina, 10, 66, 69-70
Mendoza, Caterina de, 188
Meninni, Federigo, 40-41, 73
Merisi, Michelangelo, *detto* Caravaggio, 122, 154, 156, 166, 175, 178, 217, 219, 221-222
Merolla, Riccardo, 67
Merolle, Marianna, 93
Miato, Monica, 67, 74
Micco Spadaro *vedi* Gargiulo, Domenico
Michiel, Pietro, 25, 42
Migliorotti, famiglia, 208
Migliorotti, Orazio, 208
Mignone, Francesco, 132
Minieri Riccio, Camillo, 192, 202
Mirto, Alfonso, 214
Monsù Desiderio *vedi* De Nome, François
Montanaro, Giovanni Francesco, 191
Montani, Tommaso, 216
Montella, Luigi, 72
Monteverdi, Claudio, 25
Morandini, Francesco, *detto* il Poppi, 215
Morelli, famiglia, 211-212

Moretti, Lino, 197
Mori, Elisabetta, 201
Mrozek Eliszezynski, Giuseppe, 198
Muscettola, famiglia, 120
Muscettola, Antonio, 121-122
Muscettola, Cornelia, 121
Muscettola, Diana, 121
Muscettola, Francesco, principe di Leporano, 120-121
Muscettola, Nicolò Sergio, 121
Muscettola, Sergio, 120
Musi, Aurelio, 205
Mustaro, Sonia, 117

Naccherino, Michelangelo, 216
Nákó, Mileva, 176
Naldini, Giovanni Battista, 210
Napoli, Rossella, 117
Nappi, Eduardo, 191, 194, 197, 200
Natali (De Natalibus), Pietro (Petrus), 82, 95
Naymo, Vincenzo, 205
Negretti, Jacopo *detto* Palma il Giovane, 28
Negretti, Jacopo *detto* Palma il Vecchio, 175
Nicolaci, Michele, 67, 73, 82, 95, 197, 199
Nicolini, Fausto, 192
Noto, Maria Anna, 193
Núñez de Guzmán, Ramiro, duca di Medina de las Torres e viceré di Napoli, 129, 215
Nyerges, Éva, 203

Orciuoli, Barbara, 117
Ordones Ortiz, Caterina, 118, 190
Orsini, famiglia, 169
Orsini, Alfonsina, 170
Orsini, Antonio, *iunior*, 170
Orsini, Antonio, *senior*, 170-171
Orsini, Giovanni, 170
Orsini, Luigi, 170
Orsini, Margherita, 170-171
Orsini, Mario, 170
Orsini, Ottavio, *iunior*, 170
Orsini, Ottavio, *senior*, conte di Oppido, 169-171
Orsini, Roberto, 170
Orsini, Scipione, 170
Orsini, Virginia, 142
Orsini del Balzo, Caterina, 139
Osnabrugge, Marije, 216

Pacelli, Vincenzo, 193, 206
Pagano, Ugo, duca di Terranova, 121
Paggi, Giovanni Battista, 143, 148
Palladino, Litterio, 187
Palma, Giovanni, 37
Palmese, Luigi, 192
Palmieri, Luigi, 205
Palmieri, Stefano, 190
Palmisciano, Vincenzo, 44, 68, 72
Palomba, Francesco, 204
Palomba, Ignazio, 200
Palombi, Domenico, 92
Palumbo (Palomba), Onofrio, 131, 152, 166, 171, 175, 209, 214
Panciatichi, famiglia, 212
Pandolfini, Andrea, 208
Paolillo, Ciro, 190
Papa, Simone, 143
Papi, Gianni, 199
Parrasio, 25, 28, 38, 56
Pascucci, Luca, 117
Passante, Bartolomeo, 126, 161, 171, 175
Patrizio, Carlo, 163
Pavone, Mario Alberto, 195, 205
Pedani Fabris, Maria Pia, 17
Pelliccia, Alessia, 117
Perrey, Nicolas, 37, 71

Perrier, François, *detto* il Borgognone, 178
Perrino, Antonio, 176-177, 203
Perrino, Domenico, 176-177
Perrino, Felice, 176, 203
Perrino, Giuseppe, 176-177, 203
Perrino, Rosa, 176, 203
Pesce, Pietro, 131, 152
Pesini, Giacomo, 14
Pesini, Stefano, 14
Petirro, Michele, vescovo di Pozzuoli, 81, 94
Petrone Giuseppe, vescovo di Pozzuoli, 82, 95
Picchiatti, Bartolomeo, 77
Piccolomini, Olimpia, 157
Pietro da Cortona *vedi* Berrettini, Pietro
Pighetti, Iacopo, 25, 74
Pignatelli, Ettore, 179
Pignatelli, Nicolò, 179
Pimentel Mendoza, Teresa Pimentel, 179
Pinelli, Cosimo, marchese di Galatone, 30
Pinelli, Galeazzo Francesco, duca di Acerenza e signore di Giugliano, 30
Pino, Marco dal, 131, 150, 175, 215
Pinto, Fabrizio, 168-169, 201
Pinto, Francesco Emanuele, *iunior*, 188-189
Pinto, Francesco Emanuele, senior, principe di Ischitella, 188
Pinto, Luigi, 188
Pinto, Luigi Emanuele, 188
Pinto, Pasquale, 189
Pinto, Tommaso, 168
Piola, Pellegrino, 148
Pippi, Giulio de Jannuzzi o Giannuzzi, *detto* Giulio Romano, 166
Piscopo, Giovanni Carlo, 126-127, 131, 193
Piscopo, Giuseppe, 152, 166, 169, 176
Plaza, Carlos, 216
Poliastri, Cecilia, 183-184
Poliastri, Ignazio, 183
Poliastri, Nicola (Cola), *iunior*, 183
Poliastri, Nicola (Cola), *senior*, 183
Poliastri, Orsola, 183-185, 205
Poliastri, Paolo, 183
Poliastri, Pietro, 183
Poliastri, Pomponio, 183
Poliastri, Stanislao, *iunior*, 183
Poliastri, Stanislao, *senior*, arcivescovo di Rossano, 183-185, 205
Polidoro da Caravaggio *vedi* Caldara, Polidoro
Polverari, Michele, 63-66
Pona, Francesco, 26
Ponce de León y Álvarez de Toledo, Rodrigo, duca d'Arcos e viceré di Napoli, 125
Porpora, Paolo, 187, 189
Porto, Zenobia, 26
Porzio, Giuseppe, 17, 63, 65-66, 69, 72-73, 94-95, 113, 117, 182, 191, 196-197, 199-200, 202-203, 214
Poussin, Nicolas, 154, 156, 175
Preti, Mattia, 134-135, 145, 150, 169, 171, 180, 182, 187, 189
Previtali, Giovanni, 11
Primarosa, Yuri, 191-194, 196-204
Privitera, Marta, 214-215

Quarantiello, Mario, 117

Ragucci, Giuseppe, 156, 174, 197, 199, 202
Rascio, Matteo, 170-171
Realfonso, Tommaso, 187
Recarte, Bernardino de, 65

Recco, Francesca, 173
Recco, Giacomo, 126, 175
Recco, Giovanni Battista, 145, 187
Recco, Giuseppe, duca d'Acquadia, 130, 171, 182, 187, 194
Recupero, Giulio, 200
Reni, Guido, 28, 36, 156, 204, 217, 219
Renzi, Anna, 26, 67
Reymes, Bullen, 73
Ribera, Jusepe de, 27, 36, 119, 126, 128, 131, 134-135, 145, 159, 166, 171, 174, 182, 185, 187, 189, 208
Ricca, Erasmo, 205
Ricca, Fabio, 159
Ricca, Giovanni, 121, 159
Ricca, Porzia, 153
Riccardi, famiglia, 214
Ricciardi, Emilio, 192
Ricciardi, Giuliana, 117
Riccio, Onofrio, 40
Riga, Pietro Giulio, 72-73, 202
Rivette, Françoise Xavier de, 217-222
Robusti, Domenico, *detto* il Tintoretto, 166
Robusti, Jacopo, *detto* il Tintoretto, 27, 152, 166, 187
Rocciolo, Domenico, 217
Rocco, Francesco, 93
Rodriguez, Luigi, *detto* il Siciliano, 161, 166
Rogadeo di Torrequadra, Eustachio, 205
Romeo, Mercurio, 196
Roomer, Gaspar de, 145, 157, 188, 199, 206
Rosa Rossino, Ester Giuseppa, 117
Rosa, Salvator, 134, 150, 152, 180, 187
Rospigliosi, Maria Vittoria, 188
Rovito, Pier Luigi, 193
Rubens, Peter Paul, 187, 189
Rubini, Giovanni Battista, 66
Ruffo, Anna, 135
Ruffo, Antonio, principe della Scaletta, 132-138, 181, 195
Ruffo Carafa, Antonio, 135
Ruffo, Carlo, duca di Bagnara, 132
Ruffo, Fabrizio, 133
Ruffo, Fabrizio, priore di Capua e di Bagnara, 136-137
Ruffo, Flavio, abate, 133
Ruffo, Francesco, 133
Ruffo, Francesco Fulco Antonio, 186
Ruffo, Francesco, principe di Scilla, 186
Ruffo, Fulco Antonio, conte di Sinopoli e principe di Scilla, 186-188, 205
Ruffo, Fulco Giordano, 186
Ruffo, Giovanni, 139
Ruffo, Giuseppe, duca di Bagnara, 192
Ruffo, Guglielmo Antonio, 186
Ruffo, Guglielmo, principe di Scilla, 186-187, 205
Ruffo, Ippolita, 177-178
Ruffo, Placido, 134-135, 138
Ruffo, Tiberio, principe di Palazzolo, 186
Ruffo, Tommaso, 133
Ruffo, Vincenzo, 133, 194-195
Rulli, Sara, 197
Ruoppolo, Giovanni Battista, 152, 159, 171
Ruoppolo, Giuseppe, 187
Russo, Ambrosiello, 166
Russo, Carla, 193
Russo, Emilio, 68
Russo, Nicola, 187, 189
Russo, Valentina, 93

Sabatini, Andrea, *detto* da Salerno, 175
Saccone, Silvano, 204
Saladini, Francesco, 201
Salemme, Ferdinando, 117
Salviati, Francesco, 216
Salzedo Coronel, Garcia de, 24
Sambiase, Ippolita, 175
Sandrart, Joachim von, 11
Sanseverino, Caterina, 170
Santafede, Fabrizio, 119, 131, 166, 187
Sanzio, Raffaello, 141, 156, 166, 175, 182
Sapio, Andrea, 190
Saraceni, Carlo, 145
Sarnella, Giovanna, 192-193
Savelli, Oddo, marchese di Palombara, 32, 35, 70
Savoia, Maurizio di, cardinale, 25
Scavizzi, Giuseppe, 215
Scotto, Nicola, 204
Schütze, Sebastian, 66-67
Segni, Alessandro, 208, 210, 214
Selbach, Vanessa, 65
Sellitto, Carlo, 32, 69, 71, 119, 126, 134
Serra di Gerace, Livio, 116
Simone, Massimiliano, 67
Simonelli, Giuseppe, 185
Sirago, Maria, 196
Sizzi, famiglia, 212
Sman, Gert Jan van der, 197, 199-200
Sodano, Giulio, 192-193
Solario, Antonio, *detto* lo Zingaro, 166, 168, 189
Solerti, Angelo, 65, 74
Solimena, Francesco, 178, 180, 182, 185, 187
Somer, Hendrick De, 131, 166, 175, 178
Sorrentino, Giulio Cesare, 35
Sorrentino, Vincenzo, 10, 214-215
Spada, Lionello, 33
Spadafora, Antonia, 132
Spadafora, Muzio, 135
Spadarino *vedi* Galli, Giovanni Antonio
Spinelli, Angela, 95
Spinelli, Francesca, 166
Spinelli, Isabella, 165
Spinola, Cornelio, 148
Spinola, Maria, 148
Stagno, Laura, 64
Stanzione, Massimo, 24, 26-28, 36, 66, 72, 119, 121, 126, 128, 131, 134-135, 139, 141, 145, 152, 159, 161, 165, 169, 171, 174-176, 182, 185, 187, 189
Stiattesi (Stiattese, Schiatesi, Schiatese, Schiattesi, Schiattese), Pietro Antonio, 41-42
Stiattesi (Stiattese, Schiatesi, Schiatese, Schiattesi, Schiattese), Prudenzia Palmira, 73
Stom (Stomer), Matthias, 166, 174, 187
Storace d'Afflitto, Giuseppe, 29, 32, 36-37, 41, 68
Strazzullo, Franco, 198, 214
Strozzi, famiglia, 212
Strozzi, Barbara, 26
Suárez de la Concha, Baltasar, 216

Tafuri, Giovanni Bernardino, 196
Tarabotti, Arcangela, 26
Tasca, Giovanni Battista, 136, 195
Tassi, Agostino, 124
Tasso, Bernardo, 27
Tassone, Giuseppe, 189
Tavaglia d'Aragona e Cortes, Diego, 179
Tavarone, Lazzaro, 166

Teodoro d'Errico *vedi* Hendricksz Centen, Dirck
Teodoro, Giovanni Battista, 35
Terzaghi, Maria Cristina, 17, 66
Terzi, Lorenzo, 117
Testi, Fulvio, 69
Tettoni, Leone, 201
Tiepolo, Giovanni, 63
Tinghi, Cesare, 65, 74
Tintoretto *vedi* Robusti, Jacopo
Tisi, Benvenuto da Garofalo, *detto* il Garofalo, 174
Toesca, Ilaria, 67, 74
Toppi, Nicolò, 35, 71
Tori, Agnolo di Cosimo di Mariano, *detto* Bronzino, 216
Tovar de Estrada, Teresa, 186
Traettino, Raffaele, 117
Tria, Giovanni Andrea, 203
Trinchieri Camiz, Franca, 70-71
Tripani, Luca, 127
Turchini, Angelo, 92
Tutini, Camillo, 82, 95

Ubaldini, Girolamo, 214
Ughelli, Ferdinando, 80, 90, 94
Ulvioni, Paolo, 17, 63
Urbano VIII (Maffeo Barberini), papa, 22, 78, 93, 154

Vaccaro, Andrea, 27, 119, 121, 128, 131, 134, 145, 156, 166, 171, 182, 185, 187, 189
Vaccaro, Marco, 196
Vaccaro, Nicola, 171, 181-182, 185
Vaglies, famiglia, 11
Vallejo Penedo, Juan José, 92
Vandeneynden, Caterina, 157-158
Vandeneynden, Elisabetta, 157-158
Vandeneynden, Ferdinando, 157-158
Vandeneynden, Giovanna, 157-158
Vandeneynden, Jan, 157, 199
Varano, Tommaso, 186
Vargas, Carmela, 216
Vasari, Giorgio, 166, 175, 215
Vecchietti, famiglia, 212
Vecellio, Tiziano, 150, 152, 156, 166, 182, 187
Vega, Lope de, 35
Velázquez, Diego Rodrìguez de Silva y, 23
Vélez de Guevara y Tassis, Iñigo, ottavo conte d'Oñate e viceré di Napoli, 128, 130, 140
Venturini, Elena, 66
Veronese *vedi* Caliari, Paolo
Villano, Maria, 127
Villari, Rosario, 193
Visceglia, Maria Antonietta, 190-191, 205
Viscontini, Bartolomeo, 71
Vitale, Filippo, 119
Vitale, Giovanni Marco, 216
Vitalone, Carmen, 117
Vito, Placido, 135
Vouet, Simon, 153-154, 156

Ward Bissell, Raymond, 191, 193, 195, 197, 201-203
Weber, Christoph, 201
Willette, Thomas Chauncy, 66-67

Zaccagni, Giovanni Camillo, 35
Zampieri, Domenico, *detto* Domenichino, 36, 156
Zapata, Juan, 14, 16
Zappulli, Andrea, 193
Zeusi, 25, 28, 36, 38, 53, 56
Zezza, Andrea, 201, 215
Zezza di Zapponeta, Michele, vescovo di Pozzuoli, 82, 95
Zio, Teseo, 14, 16
Zotta, Silvio, 197
Zurlo, Caterina, 170
Zurlo, Francesco, 170
Zurlo, Giuseppe, 218, 220-222

Referenze fotografiche

Copertina: su concessione del Ministero della Cultura - Museo e Real Bosco di Capodimonte
Fig. 1 a p. 18: su concessione del Ministero della Cultura - Archivio di Stato di Venezia
Figg. 2 a p. 19: su concessione dell'Accademia Nazionale di San Luca
Figg. 1-2 a pp. 75-76: su concessione del Ministero della Cultura - Biblioteca e Complesso monumentale dei Girolamini
Tavv. 1-2: su concessione del Comune di Padova
Tav. 3: su concessione del proprietario
Tav. 4: su concessione del Ministero della Cultura - Biblioteca Nazionale di Napoli
Tav. 5: Archivio Aguaplano Libri, su concessione della Scuola Edile di Perugia
Tav. 6: pubblico dominio
Tav. 7-12: su concessione dell'Ufficio Beni culturali - Diocesi di Pozzuoli
Tavv. 13-14: su concessione del Ministero della Cultura - Museo e Real Bosco di Capodimonte

IL TORCOLIERE • Officine Grafico-Editoriali d'Ateneo
Università di Napoli L'Orientale
stampato nel mese di gennaio 2023

Il volume raccoglie i risultati delle ricerche preparatorie per la mostra *Artemisia Gentileschi* a Napoli (Napoli, Gallerie d'Italia, 2022-2023), del cui catalogo rappresenta un naturale complemento.
Sono qui confluiti lavori di approfondimento sulle testimonianze riflesse della personalità e dell'opera dell'artista: dai rapporti tra Artemisia e i contemporanei circoli accademici, che fecero da cassa di risonanza per la fama della pittrice, ai documenti sulla decorazione secentesca della cattedrale di Pozzuoli promossa dal vescovo Martín de León y Cárdenas, a cui la Gentileschi prese parte assieme ai maggiori artisti attivi a Napoli a quel tempo; dal censimento dei dipinti registrati sotto il nome di Artemisia negli inventari notarili napoletani del XVII e del XVIII secolo, a un'inedita descrizione della distrutta San Giovanni dei Fiorentini, che chiama in causa la questione della sepoltura dell'artista nella chiesa della nazione toscana a Napoli, per finire con la pubblicazione integrale dell'incartamento relativo all'acquisto per le collezioni borboniche dell'*Annunciazione* oggi a Capodimonte, prima opera datata del lungo soggiorno napoletano dell'artista.
La pubblicazione intende offrire, così, uno strumento di lavoro e al tempo stesso un punto di riferimento anche per i futuri studi su Artemisia nel contesto del Viceregno spagnolo.

Antonio Ernesto Denunzio ha compiuto i suoi studi presso l'Università degli Studi di Napoli Federico II. Si dedica da tempo alla ricerca documentaria e allo studio del mecenatismo e collezionismo farnesiano. Negli ultimi anni ha indirizzato la sua indagine su temi pertinenti il collezionismo dei viceré spagnoli di Napoli tra la fine del Cinquecento e la prima metà del Seicento. In Intesa Sanpaolo è Vicedirettore della Gallerie d'Italia di Napoli e Responsabile dell'Ufficio Iniziative Culturali e Progetti Espositivi.

Giuseppe Porzio è professore associato di Storia dell'arte moderna presso l'Università di Napoli L'Orientale. La sua attività di ricerca si è rivolta soprattutto alla pittura tra Cinque e Settecento nell'Italia centro-meridionale, con particolare riguardo alle correnti naturalistiche e alle presenze forestiere. Tra i principali lavori si ricordano le monografie *La scuola di Ribera* (2014) e *Carlo Sellitto* (2019), nonché l'edizione degli scritti di Fritz Saxl su Aniello Falcone (2021). È attualmente membro del Comitato scientifico del Palazzo Reale di Napoli.

ISBN 978-88-6719-267-0