

S

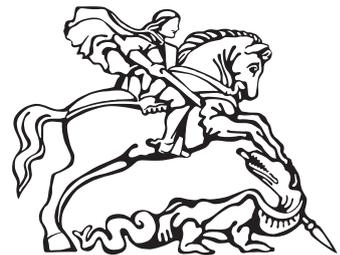
A

G

G

I

E MEMORIE
DI STORIA
DELL'ARTE



SAGGI E MEMORIE
di storia dell'arte

SAGGI E MEMORIE

di storia dell'arte

44

(2020)

ISTITUTO
DI STORIA DELL'ARTE



fondazione
GIORGIO CINI ONLUS

Saggi e Memorie di storia dell'arte

COMITATO SCIENTIFICO

Luca Massimo Barbero, *direttore*
Rosa Barovier Mentasti
Ester Coen
Francesca Flores d'Arcais
Caterina Furlan
Lauro Magnani
Jean-Luc Olivié
Wolfgang Prohaska
Nico Stringa
Francesco Tedeschi
Giovanna Valenzano

REDAZIONE

Simone Guerriero
Sileno Salvagnini
Marzia Scalon
Sabina Tutone
Loredana Pavanello, *segreteria*

Istituto di Storia dell'Arte
Fondazione Giorgio Cini
Venezia
Tel. 041-27.10.230
Fax 041-52.05.842
redazione.arte@cini.it

© Copyright

Fondazione Giorgio Cini Onlus, Venezia

Direttore Responsabile
Gilberto Pizzamiglio

Registrazione Tribunale
di Venezia n. 1462

Distribuzione libraria: Leo S. Olschki Editore, Firenze
ISBN: 978 88 222 6746 7
ISSN: 0392-713X

NORME PER GLI AUTORI

I contributi critici – proposti dagli autori o frutto d'invito – sono sottoposti al vaglio del Comitato scientifico, della Redazione e del Comitato dei revisori anonimi della rivista.

Elementi necessari all'accettazione sono l'originalità dell'elaborato e l'esclusività della destinazione per la stampa alla rivista "Saggi e Memorie di storia dell'arte".

I saggi, composti secondo le Norme redazionali della rivista, devono pervenire in formato word (cartella di 2000 battute); le immagini di corredo in un file apposito, con relative didascalie, in formato digitale (minimo 300 dpi per 15×15 cm). Si chiede l'invio nella lingua madre per i testi in inglese, francese, tedesco e spagnolo.

Gli autori sono responsabili dell'assolvimento degli eventuali diritti di copyright per le immagini che illustrano il testo.

Il nome e il recapito dell'autore (indirizzo postale, numero di telefono, indirizzo mail) devono comparire in un foglio separato.

La consegna dei materiali deve avvenire entro il 31 marzo per poter essere presi in esame in relazione al Sommario del volume con uscita a dicembre dello stesso anno. Il materiale va indirizzato e spedito esclusivamente alla Redazione della rivista (redazione.arte@cini.it).

SOMMARIO

Francesca Girelli, <i>Il Maestro delle Virtù di sant'Ansovino: sei nuove statue in Romania e alcune riflessioni su uno scultore del Trecento adriatico</i>	7
Lorenzo Principi, <i>Una predella per il Sant'Andrea di Andrea Ferrucci nella cattedrale di Firenze</i>	35
Francesco Saracino, <i>Isabella d'Este e il "presepio con santo Zoanne Baptista"</i>	53
Antonella Chiodo, <i>Il testamento artistico di Orsola Maddalena Caccia e il ruolo delle sorelle Bottero pittrici nel monastero di Moncalvo</i>	75
Simone Guerriero, <i>"Sa temprar col scalpel anco la penna": per il profilo di Bernardo Falconi</i>	107
Gianpasquale Greco, <i>"Assai più credeva egli di sapere di quello che effettivamente sapesse": Oronzo Malinconico (1661-1709) pittore napoletano nella scia di Luca Giordano</i>	159
Enrico Noè, <i>Gli altari della demolita chiesa di Santa Lucia di Venezia</i>	177
Antonella Bellin, Elena Catra, <i>Anticipando Ruskin. Considerazioni sulla rivalutazione della Presentazione di Gesù al Tempio di Carpaccio nelle prime decadi dell'Ottocento</i>	201
Stefania Portinari, <i>"Oh Venezia!". Le intermittenze del cuore di Filippo de Pisis e i cieli alati di nuvole</i>	211
Ambra Cascone, <i>Un poeta alla Biennale: Attilio Bertolucci a Venezia nel 1948 e le cronache per la "Gazzetta di Parma"</i>	233
Abstract	256



Oronzo Malinconico, *Quattro martiri*. Sorrento, cattedrale dei Santi Filippo e Giacomo

“ASSAI PIÙ CREDEVA EGLI DI SAPERE DI QUELLO CHE EFFETTIVAMENTE SAPESSSE” ORONZO MALINCONICO (1661-1709) PITTORE NAPOLETANO NELLA SCIA DI LUCA GIORDANO

Il contesto

L'intera vicenda storiografica e critica di Oronzo Malinconico si cesella nell'aspra massima di Bernardo De Dominici: “assai più credeva egli di sapere di quello che effettivamente sape- se”¹, mitigata poi dall'aggettivo di “ragionevole” pittore. Nelle pieghe del biografo, certo ormai ampiamente chiarite dai più recenti studi, si ritrova spesso un giudizio meno enigmatico di quanto possa sembrare². Nel caso di Oronzo però, la sua nulla fortuna critica *ab antiquo*, l'apporto documentario mai riflesso in un'analisi puntuale delle sue opere, un esiguo catalogo di dipinti e l'impossibilità di distinguervi sempre la sua autogra- fia, hanno lasciato il pittore fermo alla sentenza dedominiciana, tra le ‘appendici’ di Luca Giordano³, partendo proprio dal suo comprimario Nicola Malinconico, fratello minore di Oronzo, invece ben noto agli studi.

Indicativo della situazione è che, ad oggi, il più esteso contribu- to sul pittore sia un paragrafo nella voce del *Dizionario Biografico degli Italiani* dedicata però a Nicola⁴.

Nato a Napoli il 3 luglio 1661 e battezzato l'indomani come Oronzo Domenico Nicola Francesco nella chiesa di San Giuseppe Maggiore, era figlio del pittore Andrea Malinconico e di Antonia de Popoli. Educato ed instradato alla pittura assieme a Nicola dal padre, stette presso di lui almeno fino alla sua morte nel 1698, nella loro casa in via Corsea alla Carità⁵, poi smem- brata dal Risanamento. Non è noto che si sia sposato ed abbia avuto figli, e la sua vita di soli quarantacinque anni terminò il 29 giugno 1709, trovando poi sepoltura nella tomba della con- gregazione dei Verdi nella chiesa dello Spirito Santo, al tempo nella parrocchia di San Liborio alla Carità⁶.

Oronzo però comincia a farsi menzionare già dai suoi primi lavori noti dalle fonti letterarie, ovvero quelli eseguiti a Bergamo per la decorazione del duomo e di Santa Maria Maggiore, tra il 1692 ed il 1693, con il fratello, in rappresentanza di Luca Giordano (fig. 1)⁷. Nella cattedrale lombarda infatti, il medico e let- terato Andrea Pasta annota il *Martirio di sant'Alessandro*, “gran- diosa ed elegante operazione di Oronzio Malinconici napolitano”⁸ che, nonostante la schietta attribuzione nominale, è oggi ritenuto per lo più opera di Nicola. Eppure, la presenza di Pasta nell'ambiente culturale bergamasco, oltre che la distanza di circa ottant'anni dalla realizzazione del dipinto, dovrebbero indurre una maggiore prudenza nel diminuire l'apporto di Oronzo nelle commissioni “di bottega”. All'epoca dei lavori nel duomo, in-

fatti, Oronzo aveva passato i trent'anni e doveva quindi essere in grado di esprimere il frutto della sua maturità professionale. Non è dunque la sua una vicenda che debba esser letta nell'ot- tica di una più esatta ‘percentualizzazione’ di lavoro rispetto al fratello quanto, piuttosto, in quella di un costante senso di compartecipazione ad un linguaggio condiviso ed aperto, in cui l'esibizione di personalismi era un'esigenza poco o nulla avvertita, ma che ha finito con l'escludere Oronzo da un orizzonte storiografico minimo. Non a caso, pur volendo assegnare ad Oronzo più ampie parti o l'inezienza del *Martirio di sant'Alessandro* – stando a Pasta – nulla avrebbe impedito sincronicamente al pittore di prestarsi come semplice aiuto di Nicola nei lavori di Santa Maria Maggiore.

Scopo di questo contributo è perciò incrociare i documenti noti e non, i frammenti bibliografici su Oronzo, e le opere su- perstiti in ambito campano, per delinearne un inedito e sintetico profilo, nell'ambito del panorama pittorico partenopeo del maturo Barocco.

Gli anni ottanta. Gli esordi in Santa Maria della Purità a Montesarchio

La committenza di Anna Guevara moglie di Andrea d'Avalos, per Oronzo Malinconico, riguarda il patronato della erigenda chiesa di Santa Maria della Purità, voluta dalla nobildonna stessa con annesso monte. La Guevara appartiene a quella cerchia di gentildonne capaci di cogestire le cariche e le sostanze dei mariti e dei loro casati⁹. La qualità del suo mecenatismo si ritrova in una stesura dettagliata, esigente e rigorosa dei documenti di commissione delle opere di Oronzo. La chiesa della Purità portava infatti in territorio beneventano il culto mariano, veicolato dall'omonima immagine, a Napoli fortemente diffuso dai teatini. I lavori per l'edificio cominciarono nel 1654 e terminarono nel 1683. Il 4 ottobre del 1687 il cardinale Orsini la consacrava¹⁰. Già dal 5 settembre del 1681 risulta un paga- mento a nome di Anna Guevara, di 20 ducati su 90, per sei opere da realizzarsi per la “Chiesa nuova” di Montesarchio. La committente disciplina minuziosamente le condizioni del lavo- ro, “avvertendo che tutti detti quatri *ab extra* delle figure sudette vi si devono fare tutti li abbellimenti necessari, corrispondenti alli detti quatri, con l'obbligo di consignarsi fra il termine di mesi tre, e con dichiarazione che le tele di detti quatri abbiano da essere di tutti (*sic*) perfettetione, come anche le pitture”¹¹.



1 Nicola Malinconico, *Scene bibliche*. Bergamo, cattedrale di Santa Maria Maggiore, volta della navata centrale

Le alte aspettative sono palpabili. Investire su di un giovanissimo Oronzo con un numero congruo di opere, e per giunta pale d'altare di gran formato, significava avere un precedente solido con suo padre Andrea. Quest'ultimo, oltre ad aver realizzato una iconografia di Santa Maria della Purità per la chiesa del Pio Monte della Misericordia¹², aveva infatti già avuto un contatto con i d'Avalos, essendo stato pagato il 10 giugno 1690 per aver ritoccato due suoi dipinti dall'arcibadessa Lavinia d'Avalos¹³.

Il trattamento di riguardo per Oronzo è testimoniato anche dal fatto che, il 23 settembre, una successiva polizza saldava il pagamento con un supplemento di 20 ducati "per loro cortesia", ma con la richiesta di un ulteriore "quatro del ritratto di S. Francesco Saverio simile a quello che sta nella chiesa dell'Annunziata dei padri gesuiti a Pizzofalcone"¹⁴. Quadro che – plausibilmente opera di devozione privata – non ha per ora riscontro, anche perché non sono note immagini del santo nella chiesa napoletana fino agli anni venti del Settecento¹⁵.

Le sei tele della prima polizza però furono realizzate ed ancora oggi sono visibili in chiesa. Rappresentano il gruppo della *Crocefissione*, la *Sacra Famiglia con sant'Anna* (fig. 3), le *Sante martiri* (fig. 2), l'*Eterno Padre con i santi Gaetano da Thiene e Andrea Avellino*, i *Santi Ignazio di Loyola e Francesco Saverio*; i *Santi Rocco e Liborio*. I soggetti furono decisi da Anna Guevara, e se è possi-

bile immaginare la scelta delle prime tre tele per motivi privati di culto, le successive due coppie di santi confermano chiaramente la vicinanza a teatini e gesuiti. Discorso differente per l'ultima coppia di santi: se san Rocco può essere collegabile al vicino tratto della Via Francigena che passa per Montesarchio, l'impiego assieme a san Liborio potrebbe essere ricondotto al comune ruolo di taumaturghi dei due santi.

L'inventario della chiesa del 13 febbraio 1683, a cura del suo rettore Francesco di Lorenzo, appura che ciascun dipinto avesse una cornice dorata "di quattro dita" e specifica la loro posizione originale: la *Crocefissione* e la *Sacra Famiglia con sant'Anna* nelle cappelle del transetto, rispettivamente in *cornu Evangelii* e in *cornu Epistolae*; nella navata, in *cornu Evangelii*, dal transetto verso l'ingresso, l'*Eterno Padre con i santi Gaetano da Thiene e Andrea Avellino* e le *Sante martiri*. Specularmente, i *Santi Ignazio di Loyola e Francesco Saverio*, i *Santi Rocco e Liborio*¹⁶.

Nella chiesa della Purità Oronzo mostra ancora chiari rapporti di dipendenza dal padre, ma non per questo vi si possono rintracciare debolezze formali. Anzi, l'immaturità chiosata dalla critica¹⁷ è tale solo in relazione all'aderenza al giordanismo, evidente però negli anni novanta. In un linguaggio ancora da definirsi s'intravedono invece tratti stilistici assai prossimi alla mano di Nicola, poi costanti nella carriera di Oronzo.



2 Oronzo Malinconico, *Sante martiri*. Montesarchio, chiesa di Santa Maria della Purità



3 Oronzo Malinconico, *Sacra Famiglia con sant'Anna*. Montesarchio, chiesa di Santa Maria della Purità

Nella coppia di teatini, la veste canonica scura e il tentativo di uniformarsi il più possibile ad immagini note dei santi limita la capacità di figurista di Oronzo, mostrandone effettivamente limiti e goffaggini nella traduzione di modelli devozionali comuni¹⁸. Medesima situazione per il duo gesuita, dove però affiora già chiaramente la qualità materica della sua pittura, particolarmente evidente nella pianeta di sant'Ignazio in broccato, riccamente adorna di motivi floreali dorati. A ciò si sposa un'intenzione lirica del paesaggio, con una tavolozza chiara e con giochi di luce aurorale.

Liberato da “volti noti”, la capacità di figurista emerge nell'ultima coppia di santi, dove il pittore mostra una persistente cultura stanzionesca, ereditata da Andrea. Apprezzabile anche la qualità della natura morta nel cane *setter* che accompagna san Rocco, finemente tratteggiato financo nell'occhio, capace di uno sguardo animato.

Le possibilità pittoriche di un giovane Oronzo finora osservate si addensano nel gruppo delle quattro *Sante martiri*, cui si aggiunge un felice tocco di composizione spaziale che conferisce un senso d'insieme fisico, permettendo a ciascuna santa l'espressione della propria iconografia consueta ma senza il rischio della giustapposizione. Da sinistra, in senso orario, le sante Barbara, Agata, Apollonia e Lucia. Ancora una volta il pensiero per i volti delle sante è debitore a Massimo Stanzione¹⁹. La *Santa Barbara* è addirittura quasi sovrapponibile alla *Sant'Agnese* del Museu Nacional d'Art de Catalunya. Ma rispetto al maestro svaniscono qui tutte le influenze caravaggesche in nome di un linguaggio classicista, in cui l'algida eleganza sensuale degli incarnati è sostenuta dai

valori tattili della materia, con punte di virtuosismo spinto, come nel calice vitreo con gli occhi di santa Lucia, ottenuto con giochi luministici e chiaroscurali che restituiscono la trasparenza e la luminescenza del materiale, soprattutto nello stelo attorcigliato. Nella *Sacra Famiglia con sant'Anna* le istanze classiciste e stanzionesche fin qui viste s'incontrano ciascuna nel suo ‘perimetro’. Se infatti l'incarnato della Vergine potrebbe essere quello di una delle quattro *Sante martiri*, il volto del san Giuseppe è quasi un san Liborio scorciato diversamente. Ma è l'incarnato grinzoso, duro e marcato di sant'Anna a riproporre la radice naturalista, con un effetto che si rifà magari per prossimità alla *Sacra Famiglia* di Giuseppe Marullo del Museo di Capodimonte. La dialettica dei linguaggi pittorici è più insistita di quella già sperimentata da Andrea Malinconico appena nel 1680, in un medesimo soggetto per la chiesa francescana della Madonna delle Grazie a Pollica²⁰, mentre il senso della composizione, ed in misura minore quello degli incarnati, ispireranno il linguaggio di Nicola Malinconico nei gruppi di *Maria Vergine bambina con sant'Anna e san Gioacchino* per la chiesa napoletana di San Pasquale a Chiaia, e quello della *Sacra Famiglia* per Santa Maria delle Grazie a Sorrento, entrambe dei primissimi anni del XVIII secolo. Unica debolezza compositiva nel gruppo di Montesarchio il Bambino, dall'incarnato turgido e sproporzionato e dal volto assai involuto.

Esito meno felice perché più sfortunato per il gruppo della *Crocefissione*. L'opera è abbondantemente danneggiata da scoloriture ed abrasioni, soltanto in parte risarcite da un restauro che, di primo acchito, con particolare riferimento al volto della Maddalena, potrebbe addirittura risultare pregiudizievole per un



4 Oronzo Malinconico, *Caduta di Cristo*. Napoli, chiesa di Santa Maria della Paziienza alla Cesarea

giudizio sulle capacità di Oronzo. Buona parte del volto, infatti, è frutto di una ricostruzione arbitraria successiva, specialmente rintracciabile nella conduzione del pennello altra rispetto a quella di Oronzo. Particolare evidentissimo nella capigliatura, i cui boccoli dorati si riducono, nella parte che lambisce i piedi del Cristo, ad un cascame di sottilissimi filamenti biancognoli. Infine, se il volto della Vergine è quasi del tutto perduto e quello del Cristo è minormente definito, quello di san Giovanni è superstito e presenta un incarnato efebico ed un punto di virtuosismo nell'occhio inumidito di pianto, ma all'interno di una conduzione, nell'insieme, non del tutto convincente.

Gli anni novanta. Santa Maria della Paziienza Cesarea a Napoli

Sebbene intercorrano dieci anni dall'ultima commissione documentabile per Oronzo Malinconico, con gli interventi in Santa Maria della Paziienza alla Cesarea emergono almeno due fatti. Il primo è quello della sua emancipazione dagli influssi paterni per quelli fraterni, legandosi al giordanismo per via di Nicola. Del principio degli anni novanta è infatti anche la trasferta bergamasca sopraccennata, nelle cui contrattazioni Oronzo è nominato, sebbene marginalmente, in maniera da ritenerlo non un semplice seguace di Giordano ma un membro effettivo del-

la sua bottega. E le transazioni economiche del maestro in ambiente lombardo, consuetamente mediate dal finanziere Simon Giongalli, sono in quell'occasione rivolte ai fratelli Malinconico come si trattasse di Giordano stesso²¹. Il secondo fatto è il suo avanzamento professionale, riscontrabile nel guadagno triplo rispetto ai lavori beneventani per una commessa circa della medesima portata. Trecentoventi sono infatti i ducati pagati ad Oronzo dai governatori del Real Ospedale e chiesa di Santa Maria della Paziienza Cesarea “per li otto quadri che sta facendo per la chiesa”, secondo quanto emerge nella partita estinta il 22 febbraio del 1691, seguita da un'altra del 16 aprile²². Nella chiesa napoletana fondata nel 1601 da Annibale Cesareo²³, Oronzo realizza tele i cui soggetti stavolta non sono però esplicitati nelle polizze note. Passate per giunta sotto silenzio dalle guide cittadine coeve e successive²⁴, solo cinque su otto sono oggi riconoscibili ed attribuibili su base stilistica²⁵. Nel moderno dibattito storiografico Mimma Pasculli Ferrara ne individua due in un rapido passaggio, assegnandoli ad Oronzo per analogia stilistica con la sua opera sorrentina – di cui si dirà –, rispetto ad una tradizionale attribuzione a Giovan Battista Lama²⁶.

Le tele sono: *Caduta di Cristo*; *Flagellazione*; *Gesù nella bottega di Giuseppe*; *Transito di san Giuseppe*; *San Nicola di Bari*, rispettivamente allocati nelle cappelle della Passione, di San Giuseppe e di San Nicola (figg. 4, 6-9).

Nella *Caduta di Cristo*, il debito compositivo verso il *Cristo e la Veronica* a Palazzo Pitti ed il *Cristo cade sotto la Croce* in Santa Maria Regina Coeli a Napoli (fig. 5), di Luca Giordano, è evidente tanto nella composizione generale quanto nei particolari, come la mano del Cristo appoggiata ad un sasso e santa Veronica che gli va in contro. Come in Giordano, l'azione avviene in un non-luogo, in cui il paesaggio si trasforma in un agglomerato di nubi dense ottenuto da una tavolozza di tinte fosche, che conferisce raccoglimento e senso del dramma. Cristo è condotto verso il Golgota dagli aguzzini, sostenuto da Simone di Cirene, che afferra la Croce a facilitarli il rialzarsi. Ancora da Giordano, ad esempio nel *Martirio di santo Stefano*, in collezione privata²⁷, Oronzo riprende l'aguzzino scamicciato con una frusta nella destra, ma ne acuisce l'inferire fino all'insolenza dissacrante, con il piede destro sulle natiche del Cristo. Una scelta che pare ricordare l'*Andata al Calvario* di Pacecco de Rosa, con l'aguzzino che spinge il piede nel fianco di Gesù²⁸. Sullo sfondo, san Giovanni e la Vergine seguono la scena nella penombra, poco definiti. E se rispetto alle opere di Montesarchio non è più possibile vedere due linguaggi pittorici confrontarsi nel medesimo dipinto, si conservano però sia le qualità della resa psicologica dei personaggi sia quelle da naturamortista e di pittore di "valori tattili", tanto evidenti nell'alabarda e nella *lorica* anatomica del soldato scorciato da dietro. Proprio per quest'ultimo, che parrebbe un mero figurante, va spesa un'ultima osservazione. Oronzo, infatti, nel fissare la scena della caduta, presagisce quella immediatamente successiva della ripresa, solo suggerita negli occhi di Cristo che, andando ad aprirsi di lì a poco, incontreranno lo sguardo del soldato, non a caso scapigliato e rosso, segno di una irredenta e brutale incapacità di cogliere il divino, di cui però è la controparte scenica ideale.

Di più stretta aderenza giordanesca ma di minore inventività è la *Flagellazione*. Oronzo reimpagina grossomodo i medesimi figuranti dell'analogo dipinto del maestro, realizzato tra il 1679 ed il 1682 a Firenze²⁹. Se di Giordano mantiene la solennità nobile del Cristo, che per posa ed espressività non è da meno del maestro, Oronzo si spinge più in là di Giordano stesso nella definizione fisionomica e psicologica dei due aguzzini, il cui colpo di frusta del destro è accompagnato da un urlo per lo sforzo. Punto di debolezza è nella resa dell'aguzzino piegato, che suggerirebbe un mal riuscito gioco di sguardi col Cristo.

Passando alla cappella successiva, *Gesù nella bottega di Giuseppe* allude allo specifico episodio raccontato nel Vangelo apocrifo dello pseudo-Tommaso, in cui il Cristo bambino soggiunge nella bottega del padre d'improvviso. Giuseppe lavorava ad una commissione di pregio per un letto. Non sapendo come accomodare un listello trasversale troppo corto, il Figlio gli suggerisce di pareggiarli nel mezzo mettendoli giù³⁰. Benché quella dipinta dal Malinconico sia un'asse piuttosto che un listello, il rimando alla situazione evangelica è palese, per via dell'espressione di sorpresa di san Giuseppe e della Vergine, così come per quella del Cristo, eloquente nella posa della mano sinistra. Le possibilità della pittura di Oronzo Malinconico emergono qui chiaramente quanto le sue limitatezze. Anzitutto le ulteriori



5 Luca Giordano, *Cristo cade sotto la Croce*. Napoli, chiesa di Santa Maria Regina Coeli

aderenze giordanesche. Il Bambino è parafrasi di quello della *Precognizione della Crocefissione* di Capodimonte (e con riferimenti alla figura della Vergine nella sopraddetta pala di San Pasquale a Chiaia), così come il san Giuseppe lo è del *San Domenico che si eleva al di sopra delle umane passioni*, oggi al Musée d'Arts di Nantes. La bottega, che suggestiona col ricordo dello stanzone caravaggesco della *Vocazione di san Matteo*, è una piccola 'miniera' della natura morta. Il primo brano, che rinnova le doti di pittore di materia di Oronzo, è quello sul tavolo di lavoro, con l'ascia da bottaio, la squadra e la sega, nonché l'asse stessa e la risulta di trucioli che si spandono nell'ambiente. Il secondo è quello in primo piano, con il bastone e le bisacce di Giuseppe che ha – come il primo – una funzione 'narrativa', raccontando la concitazione con cui il falegname torna dall'ingaggio e si mette all'opera. Il terzo ha invece funzione ornamentale pura, ma è il più distintivo dell'adesione al giordanismo "per via di Nicola", ricorrendo in molti dipinti sia di quest'ultimo sia di Francesco Solimena. Il motivo della cesta con strumenti da lavoro rovesciati – qui la cesta è ribaltata da un puttino – è infatti un *leitmotiv* di bottega, caratterizzante san Giuseppe. Accostamenti palesi sono nel *Sogno di san Giuseppe* nel ciclo di lavori bergamaschi degli anni novanta, e poi nel medesimo soggetto di Nicola per Santa Maria delle Grazie a Sorrento. Quanto a Solimena, si segnalano due redazioni del *Sogno di san Giuseppe*. La prima in Santa Maria Donnalbina, dove lavorò a contatto con Nicola Malinconico agli inizi del Settecento. La seconda



6 Oronzo Malinconico, *Flagellazione*. Napoli, chiesa di Santa Maria della Pazienza alla Cesarea

realizzata invece tra 1696-1697, ed attualmente al Museo del Louvre. Insomma Oronzo Malinconico dovette, anche con questo riferimento, volersi far riconoscere solerte scolaro diretto di Luca Giordano, tutt'altro che marginale ed attardato nella maniera paterna. Gli esiti tuttavia non sono altrettanto mirabili. La composizione goffa, con il triangolo di sguardi tra i personaggi e l'impaccio delle pose della Vergine e di san Giuseppe, è palese. La meditazione tormentata sulla posizione è evidente anche dal piede sinistro di Giuseppe, sbiadito, e di cui pare intuirsi un "pentimento d'autore" senza bisogno d'indagini diagnostiche. Grottesca poi la sproporzione del braccio e della mano sinistra della Vergine, in completa disarmonia con il resto della figura.

Anche nel *Transito di san Giuseppe* la narrazione è fedelmente ripresa dai testi apocrifi³¹. Oronzo ferma il momento in cui il santo, rappresentato come un possente vecchione, spirava, ed un giovane Cristo dialoga con la Vergine argomentando – lo si comprende dalla sua mano destra – che l'anima del padre non finirà nella Geenna. La destra di san Giuseppe, posata sul petto, rimanda infatti proprio alla preoccupazione per il suo destino, avendo chiesto al figlio la promessa della salvezza poco prima di spirare, in preda alle convulsioni della febbre. Di conseguenza, il san Michele è nell'atto di abbattere un demonio inviato a rapire l'anima del santo, ancora con l'arpione nella mano destra. Perfino il putto con un incensiere, che parrebbe essere

un brano decorativo, suggerisce invece l'inizio del trattamento funebre del corpo, ed accompagna la preghiera che – stando ancora ai vangeli – Cristo stesso avrebbe scritto, ed il cui primo verso è: "Che il fetore della morte non ti colga mai"³². La scena è ancora una volta ambientata in un non-luogo fumoso composto da degradazioni luministiche, solamente suggerito dalla cortina svolta dai putti, dal capezzale del santo e da due colonne in rovina. L'impaginazione spaziale ordinata e coerente supera le goffaggini di *Gesù nella bottega di Giuseppe*, ma entrambi i dipinti indicano la puntuale capacità filologica del pittore di saper compendiare complesse scene evangeliche mantenendone la riconoscibilità in ogni particolare pittorico.

Ultima opera di Oronzo è il *San Nicola di Bari*, raffigurato nella tradizionale iconografia episcopale mentre salva il coppiere agguantandolo per i capelli. Ancora una volta il riferimento principale è all'analogo soggetto realizzato da Luca Giordano in Santa Brigida nel 1665. Lo sfondo, con a sinistra la visuale cittadina, è prossimo a quello dei *Santi Rocco e Liborio* di Montesarchio, nonché a quello dell'*Immacolata Concezione* di Andrea Malinconico a Paceco³³. Quanto al volto del coppiere, è quasi sovrapponibile a quello dell'aguzzino chinato nella dirimpettaia *Flagellazione*, così come quello del santo stesso a quello del *Buon Samaritano* di Nicola Malinconico, realizzato tra 1703-1706³⁴ e segno di una comunione reciproca di soggetti tra i due fratelli. Lo stesso Nicola



7 Oronzo Malinconico, *Gesù nella bottega di Giuseppe*. Napoli, chiesa di Santa Maria della Pazienza alla Cesarea

Malinconico prende parte alla decorazione di Santa Maria della Pazienza con un *San Gennaro*, un' *Annunciazione*³⁵, e probabilmente anche una *Nascita della Vergine* dirimpetto l' *Annunciazione*.

A cavallo tra Sei e Settecento. Diverse committenze napoletane perdute ed una superstite

Nell'ultimo ventennio di attività Oronzo Malinconico è documentato in diverse commissioni tra Napoli e dintorni. Di queste però poche sono le opere superstiti. Tuttavia è possibile stabilire in tale intervallo temporale l'acme della sua carriera. L'8 febbraio del 1695 risulta un pagamento di 65 ducati per il saldo di 85, ricevuto dal pittore per un quadro di *San Ruffo* realizzato per la cappella di palazzo Ruffo Bagnara, nell'attuale piazza Dante. Alla commissione giunse dopo un primo ingaggio di Paolo De Matteis nel 1693 che, non eseguendola, restituì la caparra. Nel 1702 il dipinto di Oronzo fu sostituito da altro analogo di Francesco Solimena (ancora esistente). Probabilmente fu spostato nella chiesa di San Giuseppe dei Ruffi ed annotato dal periegeta Domenico Antonio Parrino, prima di andare disperso³⁶.

Contemporaneamente eseguiva con compenso di 30 ducati un altro dipinto, di soggetto non specificato, per la chiesa di Santo Stefano Maggiore a Capuana, oggi distrutta. Il 24 aprile del

1699 riceve gli ultimi 20 scudi su quaranta per una *Coronazione di Cristo* altrettanto dispersa e priva di ulteriori informazioni, ma stimabile come opera di devozione privata³⁷.

Più rilevante dovette essere la commissione del 1701 per il monastero napoletano di Donna Regina, anch'essa rimasta solo per via di una segnalazione documentaria. Risultano infatti due pagamenti, tra il 9 febbraio e il 23 agosto, che attestano almeno un dipinto commissionato dalla religiosa Vittoria Carmignano ed indicano la mediazione di Oronzo nel rintracciare un intagliatore di legno per lo stesso monastero³⁸.

Il 1705 dovette essere un anno propizio. A dicembre risultano due pagamenti per tre tele eseguite nella chiesa di San Giovanni Battista delle Monache: un *San Mattia*, una *Decollazione di san Giovanni Battista* e una *Resurrezione*. Purtroppo, le vicissitudini che hanno travolto la chiesa tra Otto e Novecento, culminanti nel crollo del 1982, la rendono da allora chiusa al pubblico e inagibile³⁹. Ancora Mimma Pasculli Ferrara riusciva a riconoscere la *Decollazione* per via di un'analogia con un dipinto sorrentino di Oronzo, già in pessimo stato ed oggi probabilmente distrutta⁴⁰. Cionondimeno la 'critica' dovette cominciare ad accorgersi di Oronzo. Un primo osservatore fu Giuseppe Sigismondo: "Nella sacrestia poi vi sono alcuni quadri fra' quali la *Decollazione di San Giovanni Battista* di Oronzio Malinconico"⁴¹. Successivamente Luigi Catalani: "In sacrestia la *Decollazione di*



8 Oronzo Malinconico, *Transito di san Giuseppe*. Napoli, chiesa di Santa Maria della Paziienza alla Cesarea

San Giovanni Battista è opera di Oronzo Malinconico, che vi pose il nome e l'anno; il *San Mattia apostolo* è opera di Simonelli; il *Calvario* è una buona opera di Orazio Frezza; la *Sagra Famiglia* è di scuola del Giordano; la *Cena di Nostro Signore* e la *Predica di San Domenico* sono pitture della scuola di Solimena⁴². Pur confondendo Oronzo con Simonelli e scrivendo a metà Ottocento, molto dopo i fatti, Catalani riporta due dati salienti. Il primo è che le opere di Oronzo si avvicinano anche materialmente, nei riscontri della committenza, ad un circuito giordanesco-solimenesco. Il secondo è che il pittore si firma e data il *San Mattia*, il che fa presupporre un'ormai matura autoconsapevolezza professionale ed un suo avvenuto riconoscimento comune, per quanto più o meno vasto fosse.

Da questa circostanza scaturisce verisimilmente un altro dipinto di Oronzo, superstito in ottimo stato, firmato (fig. 10), ma vittima di una vecchia confusione interpretativa. Si tratta di un'opera del Museo di Capodimonte, ma da diversi decenni in deposito presso il Dipartimento di Chimica dell'Università di Napoli "Federico II"⁴³. Dopo lo spostamento del dipartimento nel complesso di Monte Sant'Angelo, il dipinto è rimasto nell'attuale sede centrale in corso Umberto I⁴⁴. Noto dalle sue due uniche menzioni come *Ercole uccide l'Idra*⁴⁵, il soggetto è però palesemente altro, non individuato subito perché meno consueto. Proveniente dalla donazione testamentaria di Alfon-

so d'Avalos alla Pinacoteca Napoletana del 1862, era infatti frainteso già nell'inventario:

36. Un quadro dipinto sopra tela della misura di palmi 11,50 centesimi di lunghezza, per palmi 8,40 centesimi di larghezza con cornice antica dorata a nuovo con angoli intagliati sporgenti della larghezza di centesimi 90. Esso quadro rappresenta soggetto mitologico formato da cinque figure a misura del vero con Pallade in aria, due guerrieri ed un drago giacenti a terra abbattuti, ed un guerriero appoggiato ad un masso, e che guarda Pallade. È creduto di scuola napoletana e forse di Paolo De Matteis. Dietro la tela si conserva il numero 134, si valuta ducati duecento⁴⁶.

Pur non avendo trovato il redattore la firma di Oronzo, non c'è dubbio che la descrizione si riferisca alla sua opera. Le misure in palmi napoletani corrispondono ai 303×220 cm del dipinto, donato nel lascito testamentario rogato dal notaio Nicola Scotto di Santolo. Inoltre, il numero 134 è anche presente sul *recto* della tela, nell'angolo basso sinistro, in vernice bianca. E benché l'inventario sia ottocentesco non c'è ragione di dubitare che l'opera di Oronzo fosse stata realizzata per i d'Avalos già entro il giugno 1709, sebbene non menzionata (o equivocamente intesa) nei precedenti inventari coevi, dove si trovavano già opere sia di Luca Giordano che di Nicola Malinconico.

Quanto all'iconografia, quel "guerriero appoggiato ad un maso" è Cadmo, e il dipinto è riconoscibile come *Cadmo uccide il drago*, rielaborato da Oronzo sulla versione narrata nelle *Metamorfosi* ovidiane. Nulla infatti torna della vicenda eraclea, di cui manca ogni riferimento nonostante una prima superficiale analogia visiva. Il dipinto mostra quattro compagni di Cadmo uccisi dal drago per aver bevuto alla sorgente sacra. Il mostro giace trafitto dalla lancia che l'eroe gli ha spezzato nel collo. Della vicenda, il pittore ferma il momento in cui Cadmo, riposandosi dall'impresa, riceve l'apparizione di Atena che gli indica di strappare i denti al drago e piantarli, così da far scaturire il nuovo esercito col quale fondare Tebe.

La firma del pittore è nell'angolo basso destro, sul maso, abbreviata in «OR^o. Malinc.^{co}». Il paesaggio brullo e arcadico, che ospita la scena, è invaso da nubi, ed ha in secondo piano una vista di campagna e di città nella luce del tramonto, innanzi ad uno specchio di mare. Nonostante alcune goffaggini compositive, il dipinto esemplifica al massimo la capacità di Oronzo di nutrirsi del linguaggio giordanesco. Se l'entrata in scena di Atena richiama palesemente quella delle figure angeliche nei dipinti piuttosto di Nicola, i particolari anatomici dei compagni morti e la resa del drago parrebbero di primo acchito assimilabili a Giordano stesso. Nonostante che l'opera abbia per tema l'impresa di Cadmo, il sacrificio dei compagni ne è il vero centro sia spaziale che lirico. È infatti nel soldato riverso in terra sossopra, schiacciato dal drago, che Oronzo raggiunge il massimo della sua presa narrativa, fermandone l'espressione e lumeggiandolo con la solennità di un *San Paolo* caravaggesco. Ma, stando a riferimenti più plausibili, la figura di Cadmo ha una doppia ascendenza eraclea, che ha potuto suggerire il malinteso iconografico. La prima è nell'involto di pelle che avvolge l'eroe fin sopra la testa, coperta da una leontea di pelo biondo: decisamente più un tratto di Ercole che non di Cadmo, che infatti è in armatura anziché nudo, pur non mancando precedenti iconografici che lo avvicinano ad Ercole. La seconda, invece, è nella posa che sembra parodiare l'*Ercole Farnese*, conosciutissimo attraverso molteplici riproduzioni e che Oronzo avrebbe potuto in particolare vedere dagli studi di Giordano stesso⁴⁷.

A cavallo tra Sei e Settecento. Gli interventi nel duomo di Sorrento e la questione di San Vitale a Fuorigrotta

Tra il 1699 ed il 1709 si colloca l'ultimo intervento superstito ed autografo di Oronzo Malinconico. Si tratta delle tele per il soffitto del duomo di Sorrento realizzate assieme al fratello Nicola. Tre i dipinti, di cui due firmati individualmente e un terzo invece privo di firma perché plausibilmente realizzato da entrambi. L'ampio intervallo di datazione si deve alle poche informazioni bibliografiche ed ancor meno documentarie a riguardo. Pur riguardando la cattedrale, l'intervento non è segnalato nella letteratura settecentesca. Una prima menzione si deve a Bartolommeo Capasso solo a metà Ottocento⁴⁸, cui fa seguito fra' Bonaventura da Sorrento nel 1877, che però individua nel



9 Oronzo Malinconico, *San Nicola di Bari*. Napoli, chiesa di Santa Maria della Paziienza alla Cesarea

dipinto a firma di Oronzo il migliore tra quelli dell'intero soffitto, ed al contempo avverte della necessità di un restauro per l'intera area, probabilmente poco o nulla leggibile⁴⁹. Nel 1906 un'altra menzione di Manfredi Fasulo, che però indica solo uno dei tre dipinti – quello firmato da Oronzo – attribuendolo anche al fratello e pure a Giacomo del Po, e confondendone la datazione al 1685⁵⁰. Un significativo aggiornamento giunge nel 1979 grazie ai documenti pubblicati da Donald Rabiner⁵¹, secondo cui le opere dei Malinconico sarebbero state realizzate al tempo del vescovo Filippo Anastasio (1699-1724). Ragion per cui il suo predecessore vescovo Didaco Petra (1680-1699) avrebbe commissionato invece le opere di Giacomo del Po', nel transetto, prossime a quelle dei Malinconico. La documentazione di Rabiner si basa su una lettura della Santa Visita del 1725-1726 di Lodovico Agnello Anastasi, successore di Filippo Anastasio. Analizzando però le trasformazioni architettoniche del duomo sorrentino, Maria Grazia Spano ha recentemente meditato sull'ampiezza del patronato artistico di Didaco Petra⁵². In particolare chiarisce che, nonostante l'intervento dei Malinconico abbia dovuto accavallarsi con l'episcopato di Filippo Anastasio, fu Didaco Petra a pagarne l'esecuzione, indicando nelle sue ultime volontà un'apposita somma e nominando suo nipote, il cardinale Vincenzo Petra, quale esecutore testamentario *ad hoc*⁵³. E ciò grazie ad un'annotazione dello stesso Filippo Anastasio in una sua Santa Visita del 1718⁵⁴. Il dipinto interamente autografo di Oronzo è quello centrale in navata, firmato per esteso «Oronzo \ Malinconico» verso il



10 Oronzo Malinconico, *Cadmo uccide il drago*. Napoli, Museo di Capodimonte (in deposito presso l'Università di Napoli "Federico II")

marginale inferiore, a destra. Rappresenta il soggetto tradizionalmente conosciuto come i *Quattro martiri* (tav. in apertura), ovvero l'episodio del supplizio di Marco, Quinto, Quartilla, Quintilla ed altri nove compagni dai nomi sconosciuti⁵⁵. Oronzo dipinge dodici martiri, tra già uccisi e non. Di conseguenza l'iconografia stessa dovrebbe aggiornarsi in *I martiri sorrentini*, non essendovi la preminenza figurativa dei quattro il cui nome è noto⁵⁶.

Oronzo divide in due la scena, secondo la più comune consuetudine di riferimento. In alto, il gruppo di putti e di angeli discendenti con la corona e le palme del martirio. In basso, il gruppo dei martiri in catene, costretti tra i soldati romani ed il boia. Sullo sfondo, torrioni di un'architettura militare. La distribuzione omogenea e sempre coerente dei personaggi nello spazio ed il superamento di ogni goffaggine compositiva lascia pensare o ad un affinamento estremo delle capacità di Oronzo e/o alla stretta collaborazione con il fratello Nicola. La monumentalità dei martiri e la varietà tipologica delle espressioni visive, fin nel dettaglio dei volti, sono considerevoli per un'opera concepita per esser vista a distanza. Un abbassamento della qualità è percepibile nei due martiri in ginocchio accortisi della presenza divina, dietro l'aguzzino, così come nella resa del soldato repentinamente convertito che alza le mani al cielo. Rispetto al corpo divelto del compagno di Cadmo, il martire riverso sulle scale è ora assai più classicheggiante e lirico,

perdendosi quell'intensa espressività ed attenuandosi i valori tattili della resa dei materiali. Restano invece presenti i brani di natura morta di grande qualità, come nel cavallo sulla destra e soprattutto nella testa mozza in basso, da cui si allarga una copiosa macchia di sangue. Oronzo attinge anche ai suoi repertori sperimentati, come nel soldato a cavallo e nell'aguzzino, assai simili a quelli della *Caduta di Cristo* napoletana. Ma il repertorio familiare è sempre quello di Giordano e del giordanismo. Il detto martire prossimo alla firma rimanda, almeno nell'idea, anzitutto al corpo dell'appettato in primo piano nel *San Genaro intercede presso la Vergine, Cristo e il Padre Eterno per la peste* di Capodimonte, del 1656, e poi al corpo del turco con ancora le armi addosso nel *Sant'Agnello respinge i saraceni*⁵⁷, realizzato da suo fratello Nicola in Santa Maria Donnalbina a Napoli a cavallo tra Sei e Settecento. Del giordanismo in senso lato Oronzo riprende il senso dell'orchestrazione scenica, con particolare riferimento al rapporto aguzzino-martire, che ne costituisce il baricentro fisico e lirico nell'opera sorrentina. Un confronto plausibile è con il *Martirio di san Giacomo* che Giuseppe Simonelli realizza per la chiesa napoletana di Santa Caterina a Formiello, tra il 1697 ed il 1700⁵⁸. Ma in generale Oronzo, forse proprio in funzione alla rilevanza della commissione, limita la sua inventiva preferendo procedere nel solco di un'ormai consolidata e fortunata consuetudine di iconografia del martirio napoletano



11 Oronzo e Nicola Malinconico, *Tre santi*. Sorrento, cattedrale dei Santi Filippo e Giacomo



12 Luca Giordano, *Trionfo di Giuditta*. Napoli, Società Napoletana di Storia Patria

13 Ambito di Luca Giordano, *Trionfo di Giuditta*. Napoli, chiesa di San Vitale Martire



e seicentesca, che si muove dalle varie scene di esecuzione di San Sossio e di San Gennaro, con varianti e reinterpretazioni valide da Napoli al suo comprensorio, fino almeno alla Costiera amalfitana⁵⁹, e che quindi Oronzo poteva riprendere in un territorio artisticamente speculare a Napoli come Sorrento.

Infine, se la cronologia offerta dalla documentazione indica l'intervallo 1699-1709, *I martiri sorrentini* è verisimilmente databile tra 1706 e la prima metà del 1709, stimando che il dipinto sia coevo agli altri due del trio. Ciò a causa della firma di Nicola come conte e cavaliere, sul suo *Quattro vescovi*, in seguito all'acquisizione del titolo nobiliare nel 1706⁶⁰.

Più problematico risulta invece i *Tre santi* (fig. 11), ovvero sant'Antonino (in alto), san Renato e san Valerio vescovi, perché senza firma. L'impianto scenico molto simile ai *Quattro vescovi* farebbe pensare ad una prevalenza compositiva di Nicola. Anche la qualità è simile, il che indicherebbe un calo consistente in Oronzo, rispetto a *I martiri sorrentini*. Databile anch'essa 1706-1709, è opera piuttosto di maniera stanca, con un'impaginazione confusa e senza un vero centro compositivo che, invero, caratterizza di più la sovrabbondante produzione di Nicola che non quella più ristretta di Oronzo. Sta di fatto che cercarne i limiti, in mancanza di documentazione, non ha senso. E forse non ne avrebbe nemmeno se la si avesse, giacché la volontà di non firmare avrà potuto significare, nell'ambito dell'intera

campagna della navata, mostrarsi sia capaci di farsi riconoscere sia di amalgamarsi.

Sulla scia delle commissioni ottenute dai primi del Settecento in poi infatti si potrebbe individuare un ulteriore duo di dipinti, in San Vitale Martire a Napoli. Si tratta del *Trionfo di David* e del *Trionfo di Giuditta* (fig. 13), monumentali tavole già presenti nell'antica chiesa demolita e poi ricostruita nel secondo Novecento, nel moderno quartiere napoletano di Fuorigrotta. I dipinti, di ottima qualità, rappresentano un irrisolto e per ora irrisolvibile problema nel catalogo di Oronzo⁶¹. La prima, stringatissima segnalazione, che accostava il duo – in particolare il *Trionfo di Giuditta* – è del 1996, dovuta a Renato Ruotolo nell'ambito di una generica rassegna della chiesa⁶². Nel 2001 Joachim Meyer, partendo da una tradizionale attribuzione a Nicola Malinconico, ha ripreso l'idea di Ruotolo associando definitivamente il *Trionfo di Giuditta* ad Oronzo, per via di un disegno ancora attribuito ad Oronzo e custodito presso la Società Napoletana di Storia Patria (fig. 12), rappresentante *Giuditta trionfante mostra la testa di Oloferne*⁶³. In seguito sia le tele che il disegno sono state accostate a Paolo De Matteis⁶⁴. Quello stesso disegno, però, è oggi ritenuto opera di Luca Giordano, datato attorno al 1704 ed esposto tra il 2020 ed il 2021 al Museo di Capodimonte, nell'ambito della mostra *Luca Giordano. Dalla Natura alla Pittura*, a cura di Stefano Causa e Patrizia



14 Filippo Andreoli, *Madonna con santi*. Sorrento, chiesa di Santa Maria Annunziata



15 Antonio La Gamba, *Caduta di Cristo*. Napoli, chiesa della Pietà dei Turchini

Piscitello⁶⁵. In definitiva, nessun documento attendibile e nessuna lettura condivisa delle tele conduce per ora ad un'attribuzione plausibile. Tanto più che i frammenti di dibattito avutosi non hanno mai riguardato il *Trionfo di David*. Ad un ulteriore esame, si osserva che il linguaggio giordanesco è sì palese, ma nessun saliente elemento pittorico di Oronzo può esser qui riscontrato. Non al punto da conferirgli integralmente l'autografia del dipinto. Tanto più che si può stimare come, data l'importanza della commissione e la dimensione monumentale delle opere, con buona ragione Oronzo avrebbe firmato almeno una delle due, come a Sorrento. Diversamente, questo indicherebbe improvvise capacità 'trasformistiche' del linguaggio pittorico e di orchestrazione scenica, fin ora mai osservate nelle opere certe del pittore. Se Oronzo Malinconico vi dovette prender parte fu plausibilmente solo in virtù di un dipinto concepito nella stretta cerchia di Luca Giordano, se non dal Giordano stesso e per il tramite di Nicola Malinconico.

Oronzo Malinconico nell'ambito artistico meridionale

Se il pittore non fosse premorto, la sua carriera sarebbe continuata probabilmente con un definitivo apprezzamento, soprattutto come pittore pubblico e sacro. Nel 1709 infatti era già stato ingaggiato per una *Crocefissione* e per una *Madonna e santi* in San Benedetto a Chiaia, alla cui commissione sopperì suo fratello Nicola⁶⁶. Alcuni echi documentari e pittorici testimoniano però la percezione di Oronzo nel suo ambiente, a complemento della sentenza di De Dominicis.

Così come con i d'Avalos, Oronzo dovette trovare impiego anzitutto presso una committenza privata e laica, a differenza del fratello Nicola. Tracce documentarie indicano sue opere per diverse residenze dell'aristocrazia e della borghesia napoletana del primo Settecento. Si tratta purtroppo di inventari relativamente distanti dall'epoca delle commissioni e che non consentono l'attuale individuazione fisica dei dipinti a cui si riferiscono.

Nell'inventario di Fabrizio Ruffo, che nel 1720 dona le sue sostanze al primogenito Paolo, risultano “due quadri grandi di palmi 10, e 12 a traverso con l'Historie, in uno di Rinaldo, ed Armida, e nell'altro d'Erminia del Tasso dell'autore Oronzio Malinconico, con loro cornici lisce negre e sdragalli d'oro con cantoni, e mezzani similmente indorati. [...] Due quadri di palmi 4 e 8 con cornice intagliata alla romana indorate; in uno di essi il ritratto di Lucrezia Romana e nell'altro la Cleopatra dell'autore Oronzio Malinconico”⁶⁷. Ed ancora, nell'inventario di Giovanna Battista d'Aragona-Pignatelli, duchessa di Terranova e Monteleone, si segnalano nel 1723 due “Istorie del Tassi con pecore, figure e paesi”⁶⁸. Lo stesso Oronzo fu inoltre perito legale per l'apprezzamento di collezioni d'arte. Il 13 maggio del 1709 stilava una nota dei dipinti lasciati in eredità da Antonio Follacchio nel 1703⁶⁹. Nel palazzo, un tempo sito in via Cerriglio, presso il porto, il pittore esamina e prezza diverse decine di opere, attribuendole quasi tutte. Vi distingue, ad esempio, diversi dipinti di Nicola Vaccaro, di Filippo Lauri, di Cesare Fracanzano e di Battistello Caracciolo. A trapelare è ancora una volta il suo ambito giordanesco. Segnala infatti tre copie del maestro e annota per ultimo un *Sant'Antonio* “delle p[ri]me figure di Luca Giordano”, riuscendo a pronunciarsi con una certa approssimazione sia sull'autografia che sulla cronologia del pittore. Capace dunque di farsi stimare come conoscitore del circuito artistico napoletano coevo, la sua figura resta certo – ed in cer-

ta misura opportunamente – schiacciata tra gli epigoni di Luca Giordano. Eppure una sua propria portata dovette averla. In ambito sorrentino pare evidente. Lo si capisce dal particolare della pala de *I martiri sorrentini* in duomo, con il cadavere riverso sossopra, che ritorna molto simile nella figura dell'eretico sul bordo inferiore della *Madonna con santi* (fig. 14), dipinto e firmato entro gli anni venti del Settecento da Filippo Andreoli, nel soffitto della vicinissima Santa Maria Annunziata⁷⁰. Un'altra eco è forse ravvisabile nella *Caduta di Cristo* (fig. 15), attribuita a Crescenzo Gamba ma in realtà di Antonio Gamba, firmata e datata 1718, oggi nella Pietà dei Turchini ma proveniente dalla dirimpettaia chiesa napoletana di San Giorgio dei Genovesi, che dialoga con l'analogo dipinto di Oronzo, pur avendo entrambi il precedente di Luca Giordano⁷¹. Questa iconografia dovette essere particolarmente fortunata, giacché se ne conosce un'altra e ancor più palese variante nella chiesa dell'Annunziata (detta di Sant'Antonio da Padova) a Lattiano. La *Caduta di Cristo* brindisina ha un evidentissimo debito figurativo verso il dipinto del Malinconico e risulta già registrata nei beni di Michele Imperiali di Francavilla Fontana nel 1735. Sia la chiara vicinanza formale sia la già lungamente nota attività pugliese di Nicola Malinconico⁷² giustificano perfettamente le influenze dei fratelli Malinconico su pittori locali, pur se la qualità del dipinto non è conforme ad Oronzo e l'insufficienza documentaria non suggerisce affatto la sua autografia⁷³.

NOTE

- 1 B. De Dominicis, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, Napoli 1742-1745, edizione commentata a cura di F. Sricchia Santoro e A. Zezza, Napoli 2003-2014, 3/1, p. 226.
- 2 Il commento dei curatori di De Dominicis non analizza l'espressione del biografo nei riguardi del pittore, né se ne trova traccia nel più recente saggio di A. Zezza, *Bernardo De Dominicis e le Vite degli artisti napoletani. Geniale imbroglione o conoscitore rigoroso?*, Milano 2017.
- 3 La bibliografia su Luca Giordano è enorme. Per i confronti qui offerti con il pittore, quando non diversamente indicato, e per il giordanismo, si vedano O. Ferrari, G. Scavizzi, *Luca Giordano. L'opera completa*, Napoli 1992, con un riferimento ad Oronzo Malinconico a p. 189, e G. Scavizzi, *Luca Giordano. La vita e le opere*, Napoli 2017.
- 4 L. Bortolotti, *Malinconico, Nicola*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 68, Roma 2007, in rete. Anche la bibliografia su Nicola Malinconico è molto vasta e già ampiamente raccolta da Bortolotti. A titolo compendiarario si segnala almeno il più recente contributo di ambito napoletano: N. Cleopazzo, *La chiesa e il monastero di Santa Maria in Gerusalemme, detto delle Trentatré, a Napoli: aggiornamenti e spunti di ricerca*, in *“Oltre Longhi”: ai confini dell'Arte. Scritti per gli ottant'anni di Francesco Abbate*, a cura di Id. e M. Panariello, Rocca-gloriosa 2020, pp. 180-181. Per ultimo, anche il contributo dello scrivente sui dipinti eseguiti da Nicola Malinconico nella chiesa di Santa Maria delle Grazie a Sorrento: G. Greco, *Dal divano di Istanbul alla gloria di S. Domenico. La chiesa di S. Maria delle Grazie “antologia dell'arte meridionale”*, in *Sorrento e Massa Lubrese nel Cinquecento. Studi sulla società, l'economia e l'arte. Nel quarantesimo anniversario della fondazione del Centro di Studi e Ricerche “Bartolomeo Capasso”* (1980-2020), a cura di I. Mauro, E. Puglia e V. Russo, Sorrento 2021, pp. 97-132.
- 5 G.B. D'Addosio, *Documenti inediti di artisti napoletani dei secoli XVI e XVII dalle polizze dei banchi*, Napoli 1920, pp. 36-38.
- 6 L. Salazar, *Documenti inediti intorno ad artisti napoletani*, in *“Napoli nobilissima”*, VII, 1898, p. 90; *Nota de' luoghi più laicali e misti della città di Napoli*, s.l., s.d. [ma Napoli 1788], p. 10, custodito presso la Biblioteca Nazionale di Napoli “Vittorio Emanuele III”, coll. V.F. 140 N 11 (0005).
- 7 Sui lavori bergamaschi: V. De Martini, *Un episodio giordanesco a Bergamo*, in *“Arte Cristiana”*, LXVI, 1978, 646, pp. 51-58, in part. p. 58; L. Ravelli, *Un pittore partenopeo a Bergamo. Nicola Malinconico e le sue “historiae sacrae” per Santa Maria Maggiore*, Bergamo 1989, in part. pp. 121-122, 129-130.
- 8 A. Pasta, *Le pitture notabili di Bergamo che sono esposte alla vista del pubblico*, Bergamo 1775 (per Francesco Locatelli), p. 16. La sua attribuzione è poi confermata da A. Chiusole, *Itinerario delle pitture, sculture, ed architetture più rare di molte città d'Italia*, Vicenza, nella stamperia Turra, 1782, p. 97.
- 9 F. Luise, *L'Archivio privato d'Avalos*, Napoli 2012, p. 31. Inoltre, riferimenti alla chiesa alle pp. 99, 165, 230, 306, 343. Sul mecenatismo di Andrea d'Avalos si veda almeno P. Setaro, *Sul collezionismo pittorico napoletano nella prima metà del Seicento. Protagonisti, spazi e spunti di ricerca*, in *“Predella”*, 37, 2015, pp. 83-98.
- 10 D.F. Panella, *La chiesa della Purità di Montesarchio da patronato a parrocchia*, Foglianise 2003, pp. 25-34.
- 11 M.A. Pavone, *Pittori napoletani del primo Settecento. Fonti e documenti*, Napoli 1997, pp. 121-122, 411-413, già in G. d'Addosio, *Documenti inediti di artisti napoletani dei secoli XVI e XVII dalle polizze dei banchi*, Napoli 1920, pp. 78-89.
- 12 Su cui (e in generale su Andrea Malinconico) cfr. R. Bellucci, *Andrea Malinconico e il secondo Seicento a Napoli*, Napoli 2015, p. 80. La studiosa ipotizza una collaborazione padre-figlio nelle opere di Montesarchio (pp. 103-104). Alcuni occasionali riferimenti ad Oronzo alle pp. 51, 58, 60-69, da cui emerge, per l'autrice, la sostanziale estraneità di Oronzo alle più aggiornate tendenze pittoriche napoletane coeve, arenatosi nella maniera paterna e non riconosciuto ed apprezzato quanto il fratello Nicola.
- 13 G. d'Addosio, *Documenti inediti*, cit., p. 78. Le opere sono attualmente disperse, presumibilmente una *San Lazzaro* ed una storia della Passione. La possibilità che Andrea avesse mediato per i lavori di Oronzo in Santa Maria della Purità è suggerita anche da un ulteriore dettaglio.

- Nel documento già pubblicato da D'Addosio e poi da Pavone la trascrizione s'interrompe con l'informazione dell'ulteriore girata del pagamento da Oronzo a suo padre Andrea, senza però specificarne il motivo. Ricontrollando il documento *de visu* si riscontra la medesima interruzione, ma si può credere che il figlio affidasse il suo compenso al padre come amministratore delle sostanze familiari e della 'bottega' Malinconico: cfr. Napoli, Archivio Storico Banco di Napoli, *Banco A.G.P.*, g.m. 551, f. 54.
- 14 M.A. Pavone, *Pittori napoletani*, cit.
 - 15 Sulla decorazione della chiesa detta della Nunziatella a Napoli si veda S. Bisogno, *Apporti stilistici nel "bel composto" napoletano della Nunziatella*, in "Napoli nobilissima", ser. 7, III, 2017, 2-3, pp. 61-74.
 - 16 D.F. Panella, *La chiesa della Purità*, cit., pp. 38-40.
 - 17 D. Pasculli Ferrara, *Pittura napoletana in Puglia*, II, in *Seicento napoletano. Arte, costume, ambiente*, a cura di R. Pane, Milano 1984, pp. 260-261.
 - 18 Il san Gaetano Thiene ha in particolare una chiarissima discendenza da quello di Andrea Malinconico oggi al Museo Universitario dell'Istituto Suor Orsola Benincasa, su cui cfr. R. Bellucci, *Andrea Malinconico*, cit., p. 74.
 - 19 Ferdinando Bologna vi accosta due tele di Andrea Malinconico con la *Madonna con santi* e la *Trinità accoglie in cielo santa Rosalia e san Carlo Borromeo*, entrambe databili ai primi anni ottanta e realizzate per la chiesa matrice di Paceco e, secondo lo studioso, possibile frutto della collaborazione padre-figlio: F. Bologna, *Andrea Malinconico in Sicilia. E anche qualche chiarimento sul suo esordio*, in *Studi in onore di Michele D'Elia*, a cura di C. Gelao, Matera 1996, p. 358. R. Bellucci (*Andrea Malinconico*, cit., pp. 134-136) ha posto in dubbio l'attribuzione di Bologna al Malinconico.
 - 20 Su cui M.A. Pavone, in *Ritorno al Cilento. Anteprima della mostra*, a cura di F. Abbate e A. Ricco, Foggia 2017, p. 50. Lo studioso stesso sottolinea il legame tra quest'opera e quella di Oronzo.
 - 21 I documenti della trattativa economica sono in M.A. Pavone, *Pittori napoletani*, cit., pp. 391-401. Sul ruolo e le attività di Simon Giogalli cfr. G. Medugno, *I mercanti veneziani Guglielmo e Vincenzo Samuelli e la diffusione della pittura napoletana fuori dal Viceregno*, in "Ricerche sull'arte a Napoli in età moderna", 2016, pp. 78-101; Id., *La quadreria Samuelli a Napoli: formazione e dispersione*, in "Ricerche sull'arte a Napoli in età moderna", 2019, pp. 129-148.
 - 22 M.A. Pavone, *Pittori napoletani*, cit., p. 411; G. Guida, *La chiesa e l'ospedale della Pazienza Cesarea: nuovi documenti*, in "Quaderni dell'Archivio Storico", 2004, pp. 219-250, in part. pp. 225, 240-241.
 - 23 Sulle vicende della chiesa cfr. G. Caporale, *Studio critico intorno ad Annibale Cesareo e sue opere pie*, Napoli 1894, pp. 35-69; F. Volpe, *Il santuario di Santa Maria della Pazienza alla Cesarea*, Napoli 1989.
 - 24 La chiesa stessa in genere ha una sfortunata così insistita nella ricezione sette-ottocentesca da indurre a pensare che non fosse di comune frequentazione. Una prima, minutissima descrizione delle pitture, è del 1894, in cui l'autore Gaetano Caporale nemmeno registra la presenza dei dipinti di Oronzo e fa probabilmente anche una certa confusione iconografica: cfr. G. Caporale, *Studio critico*, cit., p. 44. La non comune ma così omogenea disattenzione da parte della periegetica e l'inconcludente descrizione di Caporale potrebbero addirittura suggerire l'assenza delle opere di Malinconico dalla chiesa per un lungo periodo. Dato, questo, confortato anche dal fatto che odiernamente non vi si riconoscano tutte e otto le tele riconducibili al Malinconico.
 - 25 Tra le possibili cause dell'assenza di parte delle opere pagate i diversi interventi di ristrutturazione settecenteschi che, a più riprese, sono documentati tra 1733, 1735 e 1760; ed ancora negli anni settanta del Novecento ulteriori interventi hanno deformato la zona originale del presbiterio: cfr. A. Tecce, in *Napoli Sacra. Guida delle chiese della città*, a cura di L. Di Mauro et al., Napoli 2010, XIII, pp. 784-786.
 - 26 D. Pasculli Ferrara, *Pittura napoletana*, cit., pp. 260-261.
 - 27 Già battuto alla Heim Gallery, Londra, *Paintings by Luca Giordano. Summer Exhibition*, 20 giugno-29 agosto 1975, lotto 15.
 - 28 Su cui si veda P. Leone De Castris, in *I tesori dei d'Avalos. Committenza e collezionismo di una grande famiglia napoletana*, a cura di Id., Napoli 1994, p. 94.
 - 29 Su cui ci veda S. Meloni Trkulja, *Luca Giordano a Firenze*, in "Paragone", 267, 1972, pp. 25-74, in part. p. 51.
 - 30 *I Vangeli Apocrifi*, ed. a cura di Marcello Craveri, Torino 1990, p. 38.
 - 31 Ivi, pp. 242-246.
 - 32 Ivi, p. 243.
 - 33 Su cui cfr. F. Bologna, *Andrea Malinconico*, cit.
 - 34 Su cui cfr. R. Iacopino, *Dipinti del Seicento del Museo di Palazzo Pretorio. Cenni sul collezionismo pratese: le quadre dei Vaj e dei Martini*, in *Dopo Caravaggio. Il Seicento napoletano nelle collezioni di Palazzo Pretorio e della Fondazione De Vito*, a cura di N. Bastogi e R. Iacopino, Prato 2019, pp. 40-41, 154-155.
 - 35 Cfr. A. Tecce, in *Napoli Sacra*, cit., XIII, pp. 784-786.
 - 36 "Il quadro che rappresenta la Vergine con san Filippo è del Malinconico; le figure che stanno nella Cappella del Crocefisso sono di Giuseppe Marullo; il San Rufo, alla cappella all'incontro, con molte memorie della priore della Bagnara, sono del Malinconico" (D.A. Parrino, *Nonna guida de' forastieri, per osservare e godere le curiosità più vaghe e più rare della fedelissima gran Napoli, città antica e nobilissima*, Napoli, presso il Parrino, 1725, p. 329).
 - 37 Su queste opere cfr. M.A. Pavone, *Pittori napoletani*, cit., pp. 411-412; R. Ruotolo, *Documenti su ingegneri, pittori, ricamatori, stuccatori, intagliatori, ottonari, falegnami, carrozzieri, guarnamentari, marmorari, sui lavori nelle chiese dell'Assunta a Montesano del Cilento e del Gesù delle Monache a Napoli e su una fabbrica di seta e una fabbrica di cristalli e specchi*, in *Le arti figurative a Napoli nel Settecento: documenti e ricerche*, a cura di N. Spinosa, Napoli 1979, p. 261.
 - 38 A. Delfino, *Documenti inediti su alcuni pittori napoletani del Seicento*, in "Ricerche sul '600 napoletano", 3, 1984, pp. 153-154, docc. 45-46, 48.
 - 39 Sulla chiesa si veda M. Santucci, in *Napoli Sacra*, cit., III, pp. 177-182.
 - 40 D. Pasculli Ferrara, *Pittura napoletana*, cit., in part. p. 537, n. 124; inoltre, si veda ancora M.A. Pavone, *Pittori napoletani*, cit., pp. 122, 413.
 - 41 G. Sigismondo, *Descrizione della città di Napoli e suoi borghi*, Napoli 1788-1789 (appresso i fratelli Terres), I, p. 166.
 - 42 L. Catalani, *Le chiese di Napoli. Descrizione storica ed artistica*, Napoli 1853, II, p. 11.
 - 43 Olio su tela, 218x300 cm, inv. Q 991. La segnalazione proviene dal funzionario Valentina Canone del Centro Documentazione Patrimonio Artistico Museo e Real Bosco di Capodimonte.
 - 44 Specificamente al secondo piano, negli spazi del COINOR, sala riunioni lato via Tari. La segnalazione è dei funzionari di Ateneo Maurizio Pinto e Alessandro Buttà.
 - 45 F. Bologna, *Andrea Malinconico*, cit., p. 356; *La pittura napoletana del '600*, a cura di N. Spinosa, Milano 1984, cat. 519.
 - 46 M. Bugli, *Da Capodimonte a Palazzo Grande a Chiaia: la collezione d'Avalos 'torna' nella prestigiosa dimora*, in "Ricerche sul '600 napoletano", 2003-2004, p. 46. La prima trascrizione dell'inventario è in *I tesori dei d'Avalos*, cit., p. 211.
 - 47 Sulla ricezione dell'Ercole Farnese si veda almeno S. Foresta, *La fortuna dell'Ercole Farnese. Osservazioni sulla ricezione, diffusione e trasformazione dell'immagine antica nel mondo moderno e contemporaneo*, in "ClassicoContemporaneo", 2, 2016, pp. 1-22. Quanto al disegno giordanesco della scultura, si segnala in particolare lo *Studio dall'Ercole Farnese*, realizzato a sanguigna e databile attorno al 1652, già battuto da *Sotheby's*, Milano, al lotto 21 dell'asta *Books prints, old master drawings and gouaches*, 22-23 giugno 2004; cfr. www.sothebys.com, con annessa bibliografia (URL consultato il 15 gennaio 2021).
 - 48 "Nel soffitto della nave di mezzo e della crociera vi sono alcuni grandi quadri opera di Nicola ed Oronzo Malinconico e di Giacomo del Po" (B. Capasso, *Memorie storiche della chiesa sorrentina*, Napoli 1854, p. 125).
 - 49 Bonaventura da Sorrento, *Sorrento sacra e Sorrento illustre. Epitome della storia sorrentina*, Sant'Agnesello di Sorrento 1877, p. 77.
 - 50 M. Fasulo, *La Penisola sorrentina. Vico Equense, Meta, Piano, S. Agnesello, Massalubrense*, Napoli 1906, p. 481. L'informazione di Manfredi ha indotto in errore anche la critica contemporanea: O. Ferrari, G. Scavizzi, *Luca Giordano*, cit., p. 226, n. 27, la data è ancora il 1685.
 - 51 D. Rabiner, *Documenti per Giacomo del Po, Nicola e Oronzo Malinconico, Francesco Francareccio, Alessandro Viola, Gaetano Fasano, Biagio Parise, Nicolo Antonio Alfano, Luca Giordano, Bartolomeo e Pietro Ghetti, Giovan Battista d'Aula, Antonio Maffei e Leonardo Olivieri*, in *Le arti figurative a Napoli*, cit., pp. 217-224, in part. pp. 219-220.
 - 52 M.G. Spano, *Le trasformazioni del presbitero del Duomo di Sorrento*, in "La Terra delle Sirene", 39, 2020, pp. 19-34, in part. pp. 20-21. Inoltre, la studiosa indica i due ritratti, realizzati da Francesco Francareccio assieme alle decorazioni della navata, di cui questi sono parte, rappresentanti Didaco Petra (verso il presbitero) e di Filippo Anastasio (verso la facciata) come ulteriore indizio della centralità di Petra.
 - 53 A margine la studiosa annota una fonte posteriore derivata dalla santa visita del vescovo Vincenzo Calà, del 1812. Quest'ultimo riportava la tradizione per la quale il dipinto non firmato sarebbe stato completato da una non nominata sorella di Oronzo e Nicola, sopraggiunta nei cantieri per la morte dei fratelli. Non essendoci però altre fonti a sostegno di una terza figlia pittrice di Andrea, la tradizione cui attinge Calà

- è probabilmente derivata dalla confusione con Teresa del Po, sorella di Giacomo, invece famosa pittrice. Sugli interventi di Giacomo del Po si veda: A. Russo, *Giacomo del Po a Sorrento*, Castellammare di Stabia 2009.
- 54 “Id opus instrumentum et sumptibus presentis Archiep[iscop]i cum tenui illa portione, quem pervenit ex hereditate quondam Didaci Petra iuxta transationem in tam cum eius nepote D[omino] Vincentio Petra a notario Donato Migliaccio, proindique in testo additum et stemma eiusdem Didaci Petra” (Sorrento, Archivio Storico Diocesano, *Sante Visite, Filippo Anastasio, 1718*, pezzo H, f. 47). Il documento è menzionato da Maria Grazia Spano, cui devo la segnalazione.
- 55 G. Maldacea, *Storia di Sorrento*, Napoli 1841, I, pp. 103-104.
- 56 Gli stessi vescovi Filippo Anastasio (cfr. nota 54) e Lodovico Agnello Anastasi (cfr. D. Rabiner, *Documenti*, cit.) accorciano l'iconografia del dipinto con i nomi dei martiri noti, ma non dimenticando di precisare che ci fossero anche gli altri – “et ceterorum” – benché nessuno fosse riconoscibile nel dipinto per via di un proprio attributo iconografico.
- 57 Su cui ancora L. Bortolotti, *Malinconico, Nicola*, cit.
- 58 Cfr. M.V. Fontana, *Simonelli, Giuseppe*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 92, Roma 2018, p. 736.
- 59 Sulla questione iconografica si veda M.A. Pavone, *San Sossio di Misenò: da seguace a protagonista*, in “Tecla”, 10, dicembre 2014, pp. 4.-23.
- 60 Cfr. L. Bortolotti, *Malinconico, Nicola*, cit. Già Mimma Pasculli Ferrara (*Pittura napoletana*, cit., p. 260) indica questa datazione.
- 61 Va inoltre segnalata un’*Annunciazione*, di ancor più complessa valutazione, proposta per la giovinezza di Oronzo Malinconico, ma pressoché priva di bibliografia, di cui non sono noti documenti, già discussa come opera di un seguace di Francesco Guarino e ubicata nell’Episcopio di Gravina di Puglia. Cfr. R. Lattuada, *Francesco Guarino da Solofra: nella pittura napoletana del Seicento (1611-1651)*, Napoli 2000, pp. 268-269.
- 62 R. Ruotolo, in *Napoli Sacra*, cit., XII, p. 764.
- 63 J. Meyer, *New drawings by Luca Giordano and his circle: Nicolò Russo, Baldassarre Farina, Nicola and Oronzo Malinconico*, in “Paragone”, ser. 3, LII, 2001, 39, pp. 86-94, in part. p. 89.
- 64 Cfr. B. De Dominicis, *Vite de’ pittori*, cit., p. 226, nota 89.
- 65 Il disegno, datato 1704 ca., matita su carta avorio; 304×252 mm, è custodito presso la Società Napoletana di Storia Patria, inv. 11116; e liberamente consultabile al sito <http://www.museo-capodimonte.beniculturali.it/> (URL consultato il 26 gennaio 2021).
- 66 Cfr. M.A. Pavone, *Pittori napoletani*, cit., p. 119.
- 67 I riferimenti sono segnalati da Antonio Delfino e provengono dalla banca dati *on line* del “Getty Provenance Index” (URL consultato il 21 gennaio 2021).
- 68 Cfr. G. Labrot, *Collection of paintings in Naples. 1600-1780*, Munich 1992, p. 310.
- 69 Il documento è menzionato per la prima volta in G. Borrelli, *La borghesia napoletana della seconda metà del Seicento e la sua influenza sull’evoluzione del gusto da barocco a rococò (II)*, in *Ricerche sul ‘600 napoletano*, 6, 1987, pp. 35-58, in part. p. 45; successivamente trascritto in G. Labrot, *Collection*, cit., p. 252; è incluso in un protocollo del 1711, pur se si segnala l’intervento di Oronzo nel 1709, e la sua segnatura aggiornata è: Napoli, Archivio di Stato, *Archivi dei notai del XVII secolo, Francesco Antonio De Ciuntis*, scheda 495, prot. 40, ff. 541-543v. Devo a Giusi Medugno la segnalazione del documento.
- 70 Del pittore si hanno attestazioni documentarie dal 1717 al 1727; De Dominicis lo annovera tra gli scolari di Francesco Solimena e ne data la morte al 1734. Sebbene sia ricordato più come restauratore che come pittore, in occasioni menzioni nelle guide di Napoli, non esiste però una dedicata bibliografia di riferimento. Cfr. B. De Dominicis, *Vite de’ pittori*, cit., pp. 1285-1286.
- 71 La data è poco leggibile, ma molto più chiara nel dirimpettaio dipinto rappresentante *Cristo morto circondato dagli angeli*, anch’esso firmato. Sul pittore, pressoché sconosciuto, cenni in M.A. Pavone, *Pittori napoletani della prima metà del Settecento. Dal documento all’opera*, Napoli 2008, p. 230.
- 72 Sull’attività pugliese del pittore si veda la bibliografia segnalata da L. Bortolotti, *Malinconico, Nicola*, cit. Inoltre, almeno F. Abbate, *Storia dell’Arte nell’Italia meridionale. Il mezzogiorno austriaco e borbonico. Napoli, le province, la Sicilia*, Roma 2009, pp. 16-19; A. Cassiano, *Bozzetti del Coppola e del Malinconico per il Martirio di Sant’Agata nella cattedrale di Gallipoli*, in “Kronos”, 15, 2013, 2, pp. 269-276.
- 73 Il dipinto è inedito. Le uniche informazioni a riguardo provengono da D. Ble, *Il mecenatismo degli Imperiali: pittura del Seicento e Settecento a Lattiano*, tesi di laurea in Storia delle Arti in Età Moderna, Università degli Studi di Bari “Aldo Moro”, rel. D. Pasculli Ferrara e I. Di Liddo, a.a. 2016-2017, p. 85. Devo a Domenico Ble la segnalazione dell’opera.

FRANCESCA GIRELLI

THE MASTER OF THE VIRTUES
OF SANT'ANSOVINO: SIX NEW STATUES FROM
ROMANIA AND SOME INSIGHTS ON A 14TH
CENTURY SCULPTOR FROM THE ADRIATIC AREA

The essay is devoted to a previously unknown group of six stone statues, preserved at the Royal Castle of Peleş, in Sinaia, Romania, which depicts the *Madonna and Child* and some Apostles, whose identification is made possible, in some cases, by the inscriptions on the bases.

The author assigns the sculptures to the mysterious and still anonymous Master of Sant'Ansovino, or of the Virtues of Sant'Ansovino; the name comes from the eponymous work, the *Arca di Sant'Ansovino*, located in the crypt of the cathedral of the Santissima Annunziata in Camerino. The discovery of these statues offers an opportunity to retrace the artistic path of the Master, and to re-discuss the chronology of the Arca, usually dated between 1390 and 1418, and for which the author proposes a chronology around the mid-14th century.

girellif@gmail.com

LORENZO PRINCIPI

A PREDELLA FOR THE *SAINTE ANDREW*
BY ANDREA FERRUCCI IN THE CATHEDRAL
OF FLORENCE

The article focuses on an unfinished bas-relief depicting the *Martyrdom of Saint Andrew*, preserved in the storage of the Museo Nazionale del Bargello; while formerly assigned to Michelangelo and Niccolò Tribolo, the author suggests a new attribution to Andrea Ferrucci, from Fiesole.

This theory is based on the stylistic analysis of the sculpture and on its origin from the Opera del Duomo, in Florence. The most likely hypothesis is that the *Martyrdom of Saint Andrew* was made by Ferrucci to match the statue, by the same name, that he realised for the Cathedral of Florence (1512-1514) to be part of an incomplete cycle with apostles to which Michelangelo and Jacopo Sansovino, among others, also collaborated. Although none of the other nine statues features a predella, the discovery of this bas-relief makes it highly probable that, between 1512 and 1514, a project with hagiographic reliefs at the base of the statues was designed, according to the arrangement of the 15th century niches of Orsanmichele.

lprincipi@uniior.it

FRANCESCO SARACINO

ISABELLA D'ESTE AND THE "NATIVITY SCENE
WITH *SANTO ZIO ANNE BAPTISTA*
(ST. JOHN THE BAPTIST)"

The *Nativity* that Isabella d'Este commissioned to Giovanni Bellini in 1502 is one of the most renowned and informative cases about the relationship between clients and artists during the Renaissance. The Marquise of Mantua wanted the figure of Giovanni Battista to appear in the painting, but Bellini refused to grant the request, thus starting an exhausting series of negotiations. Aside from the factors already examined by historians, this study tries to retrace the ideological reasons that led, during the 15th century, to the establishment of the iconography of a "nativity scene" with San Giovannino, and to investigate both the personal reasons that prompted Isabella d'Este to demand this specific subject, and the reasons behind the Venetian painter's refusal.

yfdssa@tin.it

ANTONELLA CHIODO

THE ARTISTIC LEGACY OF ORSOLA MADDALENA
CACCIA AND THE ROLE OF THE BOTTERO SISTERS,
PAINTERS IN THE MONCALVO MONASTERY

The artistic legacy of Orsola Maddalena Caccia (Moncalvo, 1596-1676) is the main subject of her will (1671), written in her own hand by the artist, and of her final donation (1674) in favour of the monastery of Sant'Orsola in Moncalvo, where she spent her life and worked as a painter for fifty years.

These two fundamental, newly discovered documents describe the management and the practice of her studio, the tools and materials used, as well as the presence of her works in the different rooms of the monastery, thus revealing new insights into the artistic context in 17th-century Piedmont.

The will clearly portrays the professional status of Orsola Maddalena Caccia, as an artist, and the role played by the sisters Laura and Angelica Bottero (religious names: Candida Virginia and Angela Guglielma), both painters from Casale Monferrato who, upon entering the monastery, brought an unusual "artistic dowry", consisting of a large group of drawings, engravings, and paintings that belonged to their family.

antonellachiodo2020@gmail.com

SIMONE GUERRIERO

“SA TEMPRAR COL SCALPEL ANCO LA PENNA”:
FOR A PROFILE OF BERNARDO FALCONI

The first section of this essay offers additional pieces of knowledge about Bernardo Falconi, which were obtained from a so far neglected source: the volume *Ultimi Accidenti della China*, printed in Padua in 1685 and translated from the original Spanish version by the sculptor himself. The dedication and the five sonnets that follow, are indeed full of useful information to pinpoint Falconi's biographical, cultural, and artistic profile. Then, the contribution describes two important projects carried out by Falconi in Palazzo Leoni Montanari in Vicenza, which are here attributed, for the first time, to the artist: we refer to the cycle of sculptures depicting the *Seasons*, located in the Palace staircase, and to the pairs of caryatids and telamons, combined with the putti on top, which frame the entrances to the Apollo Hall. Lastly, the essay presents some of the works created by Falconi, both during his stay in Veneto and in Piedmont, which are related to his production meant for art collectors: among them, a series of putti, some of which are signed, some busts, and a terracotta model that shows significant similarities with the bronze portrait of Giovan Battista Trucchi, Count of Levaldigi, on display at Palazzo Madama, Turin, are worth mentioning.

simone.guerriero@cini.it

ENRICO NOÈ

THE ALTARS OF THE DEMOLISHED CHURCH
OF SANTA LUCIA IN VENICE

The Venetian church of Santa Lucia, rebuilt in 1609-1611, was eventually demolished in 1860-1861, to make room for the local train station. While the body of the saint martyr was moved (1863) to San Geremia, in a chapel realised by Pietro Saccardo using the original chapel's materials, the other altars were instead sold and then dispersed. Today, the main altar is located in Mestrino, near Padua; it was built in 1625-1628 by a previously unknown sculptor, Gian Maria del Condantadio, who reused the small bronze statues (one that here is assigned to the workshop of Giulio del Moro and two others, in line with an old suggestion, to Tiziano Aspetti's circle) which were made for a previous altar dated to 1598. A 17th-century altar, coming from a minor chapel in Santa Lucia, has been found in a Venetian charity. Three other altars were purchased in 1861 by the Cathedral of Adria, in which three other pieces have now been identified: one altar, formerly consecrated to Santa Lucia and now to the Crucifix, another one, formerly dedicated to Saint Thomas Aquinas, now to San Bellino, and a last altar, formerly consecrated to Saint Augustine, now to Sant'Apollinare (with details on its author, the sculptor Anzolo Panizza).

enoe.3@alice.it

GIANPASQUALE GRECO

“ASSAI PIÙ CREDEVA EGLI DI SAPERE
DI QUELLO CHE EFFETTIVAMENTE SAPESSSE”:
ORONZO MALINCONICO (1661-1709)
NEAPOLITAN PAINTER IN THE WAKE
OF LUCA GIORDANO

This essay aims to offer a preliminary analysis of the biography and works of Oronzo Malinconico (1661-1709). Despite his non-negligible activity in the Neapolitan area and elsewhere, the painter has never been the subject of scholarly studies, except for a few occasions in which he was briefly mentioned. The purpose is collecting all data from documents, analytical studies, and the catalogue of his surviving and non-surviving works, to provide a complete overview of the artist, of his critical reception, and of his impact on the art scene.

gianpasqualegreco.gp@gmail.com

ANTONELLA BELLIN, ELENA CATRA

ANTICIPATING RUSKIN. OBSERVATIONS
ON THE RE-EVALUATION OF CARPACCIO'S
PRESENTATION OF JESUS AT THE TEMPLE
IN THE FIRST DECADES OF THE 19TH CENTURY

It is well-known and widely investigated how the 19th century re-evaluation of Carpaccio as a prominent figure of the Venetian art scene between the 15th and the early 16th century, has its peak in the works of John Ruskin, written during the second half of the 19th century. Conversely, to date the circumstances that favoured and initiated the rediscovery of the famous painter around the 1830s, within the framework of the Academy of Fine Arts, have received little attention. The essay traces the earliest evidence of Carpaccio's fortune in the 19th century, with a focus on the role played by his altarpiece, portraying the *Presentation of Jesus at the Temple*, in the process of re-evaluation of this great master.

anto.b@fastwebnet.it
elena.catra@gmail.com

STEFANIA PORTINARI

“OH, VENEZIA!”. THE CHANGES OF HEART
OF FILIPPO DE PISIS AND HIS ETHEREAL SKIES
FULL OF CLOUDS

Filippo de Pisis lived in Venice between 1943 and 1947, but he fell in love with the city when he was young; his joy when he looked at the paintings by Tiepolo and Francesco Guardi, he recalled the editions of the Biennale, or he just admired Lagoon water and its colours, was apparent.

An investigation on what changed over time in his Venetian landscapes and how that place affected his spirit, allows us to delve into some concurrent themes, from the relationship with London's landscapes to the *en plein air* technique. The dialogue with critics and art historians, and the perception of his work as an evolution of the 18th century Venetian landscape style, or as a descendant of the Impressionism, enriched the art scene and gave him fame and fortune, in fact he was invited to the exhibitions of the most celebrated artists of the time. For him – who, according to Lionello Venturi, was a “poet all day long” – the parting from the house in San Sebastiano was also closely related to his parting from life.

stefania.portinari@unive.it

AMBRA CASCONI

A POET AT THE BIENNALE: ATTILIO BERTOLUCCI
IN VENICE IN 1948 AND THE ARTICLES
FOR THE “GAZZETTA DI PARMA”

One of the greatest Italian poets of the 20th century, Attilio Bertolucci (San Prospero Parmense, 1911 - Rome, 2000) was able to follow the most relevant teachings of Longhi yet adding his fully original analysis, deepening his historical-artistic research beyond all technicalities, while taking academic studies into account. This essay investigates a significant part of his long path as an art critic through the exam of the reviews he wrote for the 24th Venice Biennale in “La Gazzetta di Parma”; it is a set of articles that, in addition to providing the poet's point of view about the art scene of the time, offers the opportunity to accurately contextualise it within the framework of the heated debate that begun in the aftermath of World War II; here, the readers can guess the internal dynamics of the alignments, the relationships, the research, and the controversies that engaged the most important Italian critics and artists in the post-war years.

ambra.cascone@pbd.unipd.it