M. NOVELLI RADICE, in "Napoli nobilissima", XVII, 1978, pp. 21-29

APPUNTI PER IL PITTORE NICOLÒ DE SIMONE

Le due tele della chiesa dei SS. Severino e Sossio, *Mosè fa scaturire l'acqua dalla rupe* (fig. 1) e *Aronne cambia l'acqua del Nilo in sangue* (fig. 2), finora ritenute d'ignoto [1], possono essere ascritte, con ragioni che sembrano ormai di tutta evidenza, al pittore Nicolò De Simone; personalità non di primissimo piano, e tuttavia niente affatto trascurabile, che compare sulla scena artistica napoletana nel quarto decennio del sec. XVII. Non abbiamo, per lui, precisi dati anagrafici se non un solo riferimento — l'anno 1636 — quando, pittore già attivo, viene compensato per un dipinto ora sconosciuto [2]. In ogni caso, dunque, un pittore della seconda generazione; e non è difficile ripercorrere le tappe della sua formazione attraverso le condizioni dell'ambiente artistico circostante. Il 1616, anno della venuta a Napoli di Giuseppe Ribera, segna una ripresa di tipo romano (quella che Longhi chiamava « la nouvelle vague ») delle aperture caravaggesche; e, tuttavia, la visione naturalistica, pur affrontata con una ricca gamma espressiva, non sfugge ad un certo temperamento dovuto alla comparsa del portato stanzionesco, sugli estremi anni del terzo decennio [3], ormai non più meritevoli di menzione, benché fossero presenti sulla scena, gli ultimi epigoni della ' maniera '. Gli anni 1616-30, sono dunque gli anni del grande naturalismo napoletano, gridato a piena voce, schietto, ruggente, indisturbato [4], in cui lo stesso Stanzione è coinvolto inizialmente. È questo il terreno in cui si muove con severo ardore quella straordinaria personalità ibericizzante — ancora anonima — che è il « Maestro degli Annunci » e con lui, sempre in orbita caravaggesca, il primo Falcone; è questa l'aria nuova che si respira in città e che l'adolescente Francesco Francanzano, a Napoli nel '22, ed il fratello Cesare, trovano; è in quest'atmosfera che si forma, a partire dal '23, Francesco Guarino; ancora non sono in atto quelle diverse possibilità espressive, dalla prevalente accentuazione sentimentale, che saprà imporre di lì a poco lo Stanzione, verso cui l'interesse generale si farà immediato, proprio perché quel senso di lieve accademia che il maestro proponeva, per quanto misuratissima, era fatto del tutto nuovo a Napoli, dopo tanto rigore naturalistico e luministico; l'avvenimento per il quale l'uniformità stessa delle più attuali indicazioni di stile aveva creato ampia disponibilità.

Ed è proprio questa angolazione che riflette, seppure con sensibile ritardo, il De Dominici, quando azzarda precisi giudizi relativamente agli artisti di questi anni [5]: Andrea Vaccaro, nato nel '04, « si lasciò facilmente abbagliare dall'error comune e dalla strepitosa maniera del Caravaggio »; Aniello Falcone, del '07, « fu dal medesimo suo parente condotto al Ribera »; di Francesco e Cesare Fracanzano fu « lo Spagnoletto loro maestro ». E lo « stanzionesco » Francesco De Rosa e la sorella « Anna » (Diana), nati rispettivamente nel '07 e nel '02, coinvolti con troppo anticipo dal De Dominici stesso in un rapporto personale con lo Stanzione (anche per avvalorare l'adornamento romanzesco che crea intorno alla figura di « Annella di Massimo »)[6], ritornano al loro debito posto cronologico, col matrimonio di una terza sorella, Grazia, che nel '26 sposa il misteriosissimo naturalista Giovanni Do, anch'egli « allievo del Ribera »; ed è particolarmente indicativo che a queste nozze celebrate nel '26 fanno da testimoni Giuseppe Ribera, colui che in quegli anni aveva in mano le sorti artistiche della città, e Giovan Battista Caracciolo, il pensoso maestro che tentava disperatamente una sua contestazione controcorrente, pur mantenendosi « moderno ». Si avverte chiaramente un giro di cultura compatto con i suoi caratteri ben definiti, l'avanguardia del momento, dei cui fatti, nel futuro svolgimento di ciascun artista, resterà traccia più o appena marcata.

Con questo compatto background culturale, e la mente ovviamente sgombra dalle innovazioni stanzionesche di là da divulgarsi, alla fine del terzo e agli inizi del quarto decennio, alcuni artisti muovono alla volta di Roma. Essi sono i così detti artisti del « passo ridotto »; Falcone in primis, che era anche affrescatore di polso e geniale compositore, e lo stuolo dei paesisti

1. Nicolò de Simone, *Mosè fa scaturire l'acqua dalla rupe*. Napoli, chiesa dei SS. Severino e Sossio.

2. Nicolò De Simone, *Aronne cambia l'acqua del Nilo in sangue*. Napoli, chiesa dei SS. Severino e Sossio.

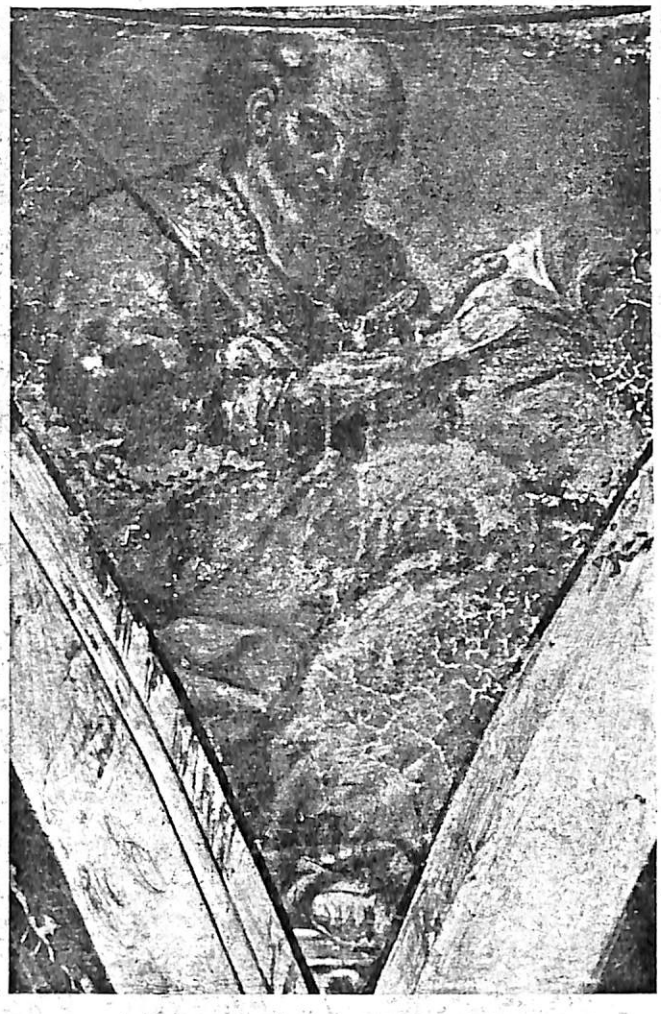
napoletani, tra i quali primeggiano Gargiulo e De Lione, la lettura delle cui opere non può prescindere, oggi, da un contatto diretto con gli avvenimenti artistici che si andavano producendo a Roma intorno al Poussin e al Castiglione, sui primi anni del '30. Li aveva preceduti lo Stanzione, per temperamento alieno dai crudi rigori naturalistici e ben diversamente indirizzato, nel primitivo soggiorno romano del '17; ma i suoi incontri e le sue scelte esulano dal nostro discorso. Ad esso interessa solo il suo rientro definitivo dopo il quale, per il successo che arride repentinamente ai suoi modi, cambia l'andamento della cultura figurativa cittadina. La sua apertura verso soluzioni gradevoli, in cui la fantasia riprende il suo ruolo primario, fa rifluire sotto i segni della sua cultura gentile tutta la pittura operante in città, gli artisti del « passo ridotto » compresi [7].

Per una più precisa definizione, intorno agli anni '30, il panorama artistico cittadino doveva presentarsi suddiviso: da un lato, il gruppo che muove dal grande maestro del naturalismo, Ribera, e il naturalismo integrale del ' Maestro degli Annunci ' a cui si aggiunge, inserito nella mediazione riberesca, un gruppo pago di operare nei termini caravaggeschi: F. Vitale, Finoglia, una Diana De Rosa ancora da ritrovare, il Marullo, i due Fracanzano e il Guarino; dall'altro, lo Stanzione, da considerarsi spiritualmente un isolato, come lo era stato il Caracciolo, prima di suscitare, dal quarto decennio in poi, le più disparate assimilazioni e di coinvolgere anche

gli artisti interessati alle esperienze romane. Tra questi due opposti orientamenti, quanto accade intorno al '30 ha tale significato da inserire nella cultura locale un insostituibile innesto: una nuova parte di universo pittorico da esplorare grande proprio nell'osservazione del piccolo, della vita corrente; con la conseguenza di applicare questa visione disincantata ma non violenta a qualsivoglia soggetto. Le solenni figure tornite, sia naturalisticamente o secondo i logori canoni della maniera, sia accademicamente, lasciano il posto ad una nuova concezione spaziale: di visione documentaristica e ritmata nella successione scenica. Battaglie, scene di vita, architetture, mitologia resa in termini di prosa corsiva e la natura rappresentata, qui a Napoli, senza impegni culturali ma, proprio in virtù degli intensi trascorsi naturalistici, in formule esuberanti e romantiche, tali da determinare per la scuola napoletana una fisionomia tutta particolare.

Sotto le dominanti etichette naturalistiche di stampo riberesco ed accademizzanti nell'accezione stanzionesca, Roberto Longhi avvertì, per primo [8], la presenza di questa temperie di formazione romana e ne delineò le caratteristiche tolte dal giro dei « bamboccianti », che in effetti erano le più appariscenti. E tuttavia, i più recenti sviluppi della ricerca tendono a sminuire questa relazione a favore di altri incroci ben più portanti: la presenza nell'area meridionale, a Roma, in Sicilia, di opere di Van Dyck e di Velasquez, la presenza a Roma del Poussin e del Castiglione. Il nuovo patrimonio figurativo che questi artisti ripropongono in città, e lo si vede con chiarezza, è tolto anche da queste fonti più vaste. Per il Longhi l'esponente primario di tale vicenda artistica fu Aniello Falcone ma, allo stato attuale degli studi, possiamo considerare il Falcone solo tra i primi ad orientarsi verso queste nuove possibilità espressive; egli è, anzi, a compararlo con gli altri artisti coinvolti nella pittura « in minore », il meno ricettivo dei fatti più intimamente barocchi [9]. Pur lasciandogli un posto preminente, benché la sua dimensione ancora non sia stata chiarita, la indiscutibile ricchezza di questo momento creativo rivaluta conseguenzialmente anche altri nomi.

A. Blunt.[10] ricostruì questo clima culturale, creatosi a Roma intorno al Poussin, a cui attinse certamente il nucleo dei napoletani; in quella sede, per la tela *Il sacrificio di Noè* del Prado, che nel museo era stata attribuita prima al Poussin e poi al Castiglione, propose il nome quasi sconosciuto di Andrea De Lione [11] la cui personalità, al tempo dell'articolo (1939-40), era ancora completamente confusa in quella ampliata, oltre la sua effettiva consistenza, di A. Falcone [12].



3. Nicolò De Simone, *S. Giuseppe*. Napoli, chiesa di S. Lorenzo Maggiore.

Sul *Sacrificio di Noè* del De Lione, riconfermando su scorta comparativa l'idea del Blunt, hanno poi parlato esaurientemente Martin Soria, A. Perez Sanchez ed altri [13] ai quali, oltre al Blunt, il De Lione deve la sua esile esistenza. Tuttavia, siamo costretti a soffermarci ancora sull'analisi di questo dipinto perché in esso sono sintetizzati, in maniera esemplare, alcuni degli interessi che sono alla base di questo felice indirizzo pittorico, interessi che ritroveremo, a conferma della diffusione in città di tali nuovi incentivi, nelle due tele che esamineremo tra breve, *Mosè fa scaturire l'acqua dalla rupe* e *Aronne cambia l'acqua del Nilo in sangue* della chiesa dei SS. Severino e Sossio, tele non certo del De Lione e che pur risentono di una certa aria di famiglia. Scontata ormai per il *Sacrificio* la provenienza dal giro Poussin-Castiglione, e il disegno del Castiglione che si conserva a Windsor mostra con precisione dove sia nata l'idea della composizione [14], il pervicace natu-

4. Nicolò De Simone, *S. Anna*. Napoli, chiesa di S. Lorenzo Maggiore.

ralismo presente a dispetto dei plastici atteggiamenti poussineschi, non lascia dubbi sulla patria d'origine dell'autore: sono tipici dell'ambiente napoletano degli anni dominati dalla personalità del Ribera la vecchia sulla destra, appena nobilitata da una pennellata meno incisiva, l'anfora, il piatto. In più, la giovane donna sulla destra disvela la grazia e la luminosità del gioioso mondo del Cortona; è evidente che anche le tripudianti creazioni del Berrettini interessano questo artista, qui ancora alla ricerca di unità di espressione.

Nelle due tele della chiesa dei SS. Severino e Sossio, *Mosè fa scaturire l'acqua dalla rupe* (fig. 1) e *Aronne cambia l'acqua del Nilo in sangue* (fig. 2), si ritrova integralmente il tessuto narrativo della tela del Prado; però, mentre nella tela del De Lione tutto è pronto a volgere in emozione barocca, in questi teloni della chiesa dei SS. Severino e Sossio i fremiti nuovi sono raggelati da forme dure e legnose e bloccati in un cromatismo compatto, cose queste che manifestano, malgrado l'apparente modernità, più un accoglimento diligente e scolastico dei fatti dell'ora, che non una sperimentazione diretta. Le due teste di vecchie, scandite incisivamente, il vasellame cesellato con scrupolo e il volto riberesco di Mosè (come nel *Sacrificio* del Prado) sono la trama antica del *Mosè fa scaturire l'acqua dalla rupe* (fig. 1), su cui il sentore degli interessi aggiornati appare nelle giovani donne, nei vigorosi uomini e nel paesaggio lontano. Le giovani donne, come nel lavoro del De Lione, sono 'toccate' alla maniera del Cortona, restando a mezz'aria tra la levità di questi e l'abitudine di una mano attenta alla descrizione realistica. L'uomo inginocchiato, desunto interamente dal *Sacrificio*, e tutto l'incrociarsi delle altre muscolose figure, sono un campionario di studi di nudo ormai dispogliati da un effettivo rigore naturalistico. Quanto detto finora, con piccole varianti, vale anche per l'altra tela di *Aronne cambia l'acqua del Nilo in sangue* (fig. 2). La vecchia è vista frontalmente, con gli stessi caratteri di rude incisività; così Aronne, cui fanno corona altri volti ribereschi; l'uomo inginocchiato è spostato un po' a sinistra ed ha la testa rivolta all'interno della tela; i caratteri cortoneschi delle giovani donne sono più accentuati, vi sono una minore quantità di dorsi nudi e l'aggiunta sullo sfondo di una piccola folla, di costruzioni ed obelischi, elaborazione partenopea del movente classicistico poussinesco.

Il Bologna espunse giustamente questi due lavori dal catalogo di Francesco Fracanzano, senza però assegnarli ad altro artista [15]. Ed invece, è nostro fermo convincimento che il nome di Nicolò De Simone debba e possa imporsi per essi; ciò grazie al confronto con i suoi affreschi della cappella Cacace nella chiesa di S. Lorenzo Maggiore, documentati dal Filangieri [16]. Le figure dei pennacchi — la copola è leggibile solo quel tanto da rivelarsi influenzata dallo Stanzione — sembrano prese dal ricco campionario di modelli delle tele della chiesa dei SS. Severino e Sossio, rivelando inequivocabilmente lo stesso asciutto linguaggio. Il *S. Giuseppe* (fig. 3) ha la calvizie di Aronne e identiche rughe sulla fronte dell'*Aronne cambia l'acqua del Nilo in sangue*; la barba è resa nello stesso modo lanoso; il drappeggio sulle spalle in ambedue i personaggi ha identica plasticità e zonature di luce affatto consonanti. *S. Anna* (fig. 4) si rapporta strettamente alla figura della vecchia donna dell'*Aronne cambia l'acqua del Nilo in sangue*; il drappeggio che cinge la testa della Santa è trattato alla stessa maniera sia del panno che la vecchia regge tra le mani,

sia di quello sul braccio di Mosè del *Mosè fa scaturire l'acqua*. Il Cristo rivela uno stretto legame con le due tele, sia nella legnosa muscolatura, sia nelle superstiti dita della mano; la posizione della mano con l'indice levato del Cristo è ripetuta più volte nell'*Aronne cambia l'acqua del Nilo in sangue* e, peculiare al linguaggio del De Simone, è la fattura delle dita a forma di sottili, rigidi cilindri. Inoltre, la personalissima resa cromatica nell'uso di colori stridenti ed incarnati rossicci, levigati compattamente, appare identica sia negli affreschi che nelle due tele. Il quarto personaggio sembra essere un *S. Matteo*; anche qui l'atteggiamento del capo, la cui inclinazione è accentuata dal vivido bianco degli occhi rivolti in alto, si ricollega strettamente a quello del capo e degli occhi di Aronne dell'*Aronne cambia l'acqua del Nilo in sangue*.

Queste le caratteristiche formali che legano agevolmente, tra loro, i lavori della chiesa dei SS. Severino e Sossio e quelli della cappella Cacace. I primi[17] sembrano

5. Nicolò De Simone, *La fuga in Egitto*. Avellino, coll. priv.

6. Nicolò De Simone, *Martirio di S. Potito*. Napoli, chiesa di S. Potito.

essere stati eseguiti con alcuni anni di anticipo rispetto ai secondi, perché in essi l'adesione ai fatti di provenienza romana è piena, non ancora corrotta dai lieviti stanzioneschi, evidenti invece nella cupola della cappella Cacace che d'altronde sappiamo essere del '53.

La *Fuga in Egitto*, di coll. privata in Avellino (fig. 5), finora data dubitativamente al Nostro, diventa sicuramente sua in base al confronto con la *Madonna col Bambino* della quadreria dei Gerolomini[18]; le mani dalle dita rigide, il panno sul braccio della Vergine, riportano anche alle tele dei SS. Severino e Sossio e agli affreschi della cappella Cacace.

Una coincidenza, che il riscontro stilistico conferma, restituisce inoltre al De Simone gli affreschi della volta della cappella di S. Bonaventura, nella chiesa di S. Maria la Nova[19]. Allo stato attuale sono leggibili solo le figure poste ai lati della finestra poiché la volta è deturpata da un pessimo restauro. Queste figure sono rapportabili senza sforzo alcuno alla mano e all'aspra tavolozza del De Simone. I segni dell'influenza stanzionesca sono evidenti in questa decorazione del '43; essi, ad onta del restauro, si notano anche nella volta.

7. Nicolò De Simone, *Natività*. Napoli, museo di S. Martino.

L'esiguo catalogo del De Simone è infoltito dagli affreschi dei pennacchi e della volta che sono nella cappella attigua a quella dei Cacace, ancora nella chiesa di S. Lorenzo Maggiore. Anche per la identificazione di questa decorazione si verificano le stesse circostanze casuali della cappella precedente [20]. La decorazione è formata da quattro tondi nella volta, ora completamente distrutti (doveva trattarsi di scene bibliche), da otto figure nei pennacchi, due in ciascuno di essi, di cui cinque terminate ed in cattivo stato di conservazione, e tre sinopie; ed infine da due lunette, delle quali una sola è leggibile. Nelle figure di sciatta impronta stanzionesca sono riscontrabili le tonalità care al De Simone e così pure nella lunetta superstite; in questa, che descrive una *Decollazione di SS. Martiri*, la figura seminascosta da una recente muratura rappresentante la autorità, non lascia dubbi sull'autore del lavoro per la identità all'analogo personaggio nella piccola decorazione firmata della cappella di S. Gregorio Armeno nella chiesa omonima. In entrambe le decorazioni sono evidenti stretti rapporti con le lunette di Francesco Fracanzano nella stessa cappella, rapporti che vanno tenuti d'occhio e vagliati nel procedere delle conoscenze sul De Simone.

Tra le cose migliori del De Simone è l'*Allegoria della musica*, già coll. De Giovanni [21]; qui la voga stanzionesca è assimilata in pieno pur lasciando intatta la caratteristica durezza del linguaggio del Nostro. Si nota anche una diversa attenzione agli effetti cromatici dei panneggi in ossequio a quanto si operava in città in questo senso dalla venuta della Gentileschi.

A questa produzione legata da caratteristiche di stile ed avallata dai documenti della cappella Cacace, si aggiunge la tela, firmata a tutte lettere e datata 1654, della chiesa di S. Potito, rappresentante il *Martirio* del Santo [22] (fig. 6). In essa le contenute linee delle opere dei SS. Severino e Sossio e della produzione esaminata finora, si elettrizzano e creano, in un tentativo di aggiornamento in senso barocco, un'impaginazione farraginosa che rasenta il grottesco [23]. Inoltre, la Vergine in alto con il coro d'angeli musicanti, 'doveroso' brano stanzionesco (siamo ormai nel '54), fa apparire evidente l'incapacità del De Simone a tradurre in linguaggio unitario i fatti dell'ora, anche se ne rivela la duttilità espressiva.

Nelle due *Decollazioni*, che sono una al museo di S. Martino e l'altra al Pio Monte della Misericordia [24] ed in una *Natività*, che è anche a S. Martino (fig. 7), ritroviamo con migliore risultato, forse per la minore dimensione delle tele, la stessa formula dalle linee eccitate del *Martirio* di S. Potito. La *Decollazione* di S. Martino si diversifica appena dall'altra edizione, resa nota dal Causa e, come quella, mostra « cadenze grechettiane » che ravvivano il modesto tessuto narrativo. Nella *Natività* il gruppo formato dal re adorante, dalla Vergine e dal Bambino si ispira alla tela di analogo sog-

getto di Artemisia Gentileschi nel duomo di Pozzuoli; il volto della Vergine ne è anzi riportato integralmente.

Le preziosità coloristiche che talvolta appaiono nei lavori del De Simone ed il nome [25] hanno lasciato supporre che egli fosse un nordico, giunto a Napoli dopo un formativo contatto con l'ambiente genovese ed il Grechetto, nel viaggio di venuta a Napoli. La cronologia del Grechetto, precisata da A. Percy [26], elimina inequivocabilmente tale possibilità; il pittore, nato nel 1612, lascia Genova appena agli esordi, prima del 1632, anno in cui lo si ritrova a Roma iscritto negli « Stati d'anime » di S. Andrea delle Fratte. E nel '36 troviamo già a Napoli una polizza di pagamento, emessa a favore del De Simone [27]. Più che da esperienze allogene, il rivitalizzarsi improvviso della sua gamma cromatica è ampiamente giustificato dalla presenza a Napoli dello stesso Grechetto nel '35, probabilmente protrattasi, dalla cronologia dello Schoenfeld [28] nonché da quella del Novelli [29], dalla permanenza di Artemisia Gentileschi, in città già dal '30 [30]. Gli esordi, dalla duttilità stilistica, sola costante del suo linguaggio, sembrano piuttosto affondare nell'area di cultura tardo-manieristica locale, dominata dal Corenzio [31]. Nei documenti che lo riguardano, l'assidua presenza del nome del padre, Simone o Simon Pietro [32], dopo il suo nome di battesimo, tanto da aver fatto perdere le tracce del cognome vero e averlo fatto diventare nel tempo De Simone, lascia supporre che anche il padre vivesse in città, forse anch'egli pittore; lui, Simon Pietro, dovette essere il migratore, se vogliamo dare un senso a quel « fiamengo » talvolta usato da Nicolò a seguito del nome e, tale aggiunta, solo una sua piccola, tardiva civetteria.

Temperamento vario ed imprevedibile, ma fondamentalmente accoglitore supino, il De Simone appare pittore da inserire interamente, tramite il De Lione, malgrado l'apparire, per forza di eventi e di indole, di suggestioni stanzionesche, nell'ambito degli interessi « in minore ». Il De Dominici [33] lo definì « ragionevol pittore dei suoi tempi », intendendone appieno la personalità limitata ed incapace di risolvere, in linguaggio proprio ed esperto, le più svariate aperture che pur appaiono nella sua produzione.

MAGDA NOVELLI RADICE

[1] Presso la Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici della Campania queste tele sono schedate come di Francesco Fracanzano, benché la critica non ne avalli l'attribuzione, e con i titoli che abbiamo riportato. F. BOLOGNA (*F. Solimena*, Napoli 1957, p. 29), per la seconda, parla di una *Caduta della manna*, ma riteniamo sia in errore. La presenza dell'acqua « toccata » dalla bacchetta di Aronne e l'atteggiamento degli astanti (il giovane con la mano tesa a constatare il prodigio, l'uomo col recipiente « da » riempire d'acqua, la vecchia donna col panno presumibilmente « da » lavare al fiume, rivelatore invece del prodigio) fanno propendere per questa interpretazione.

[2] Il dipinto è un'*Istoria di Atteone* per cui vi è, appunto, una polizza di pagamento nel '36 (D'ADDOSIO, *Documenti estratti dall'Archivio storico del Banco di Napoli*, in « Archivio Storico delle Province Napoletane », 1913, v. XXXVIII, p. 505). Nel quinto decennio vi sono altre polizze di pagamento a suo favore; eccetto due, sono purtroppo per lavori non identificabili (vedi note 19, 20 e 25).

[3] In un precedente contributo (M. NOVELLI RADICE, *Precisazioni stanzionesche*, in « Campania Sacra », Napoli 1974, n. 5, pp. 98-103), su convincenti prove indiziarie, ho suggerito di spostare la seconda permanenza dello Stanzione a Roma dal 1623-25, tempo proposto da W. ROLFS (*Geschichte der Malerei Neapels*, Leipzig 1910, p. 267) e generalmente accettato dalla critica, agli ultimi anni dello stesso decennio. Lo spostamento di questi pochi anni fa sì che si sposti anche l'affermazione in città delle sue nuove proposte, affermazione che non può avvenire se non dopo il '30; in questo modo, coloro che si allontanano dalla città sulla fine del terzo e agli inizi del quarto decennio, hanno contatto con le cose stanzionesche solo al loro rientro. Per la prima permanenza a Roma nel 1617, vedi E. BORSOOCK, *Documents concerning the Artistic Associates of S. Maria della Scala in Rome*, in « The Burlington Magazine », 1954, p. 272 e sgg.

[4] Cio, appunto, per l'assenza dello Stanzione. Al rientro egli tenderà ad una sua personalissima accademia. Ad ogni modo, la critica è unanime nel ritenere che il pittore raggiunga la piena padronanza dei suoi mezzi espressivi e si inserisca prepotentemente nell'area napoletana solo dopo il secondo soggiorno romano (vedi nota precedente).

[5] B. DE DOMINICI, *Vite de' Pittori, Scultori ed Architetti napoletani*, Napoli 1742, alle voci indicate nel testo.

[6] Vuole « Anna » allieva dello Stanzione e la fa morire di morte violenta, uccisa dal marito Agostino Beltrano per gelosia verso il maestro (DE DOMINICI, *op. cit.*, vol. III, pp. 96 e sgg). « Anna » muore di malattia nel suo letto nel 1643 e il suo vero nome è Diana. Dal marito, più giovane di lei di cinque anni, ha sei figli. I documenti di nascita e di morte e relativi alla numerosa famiglia sono stati resi noti da U. PROTA GIURLEO (*Notizie su M. Stanzione e sul presunto suo manoscritto falsificato dal De Dominici*, in « Napoli », riv. municipale, anno 81, serie II, pp. 30 e sgg.) e da L. SALAZAR (*Documenti intorno ad artisti napoletani del secolo XVII*, in « Nap. nob. », 1895, pp. 185-187). Uno studio sui fratelli De Rosa non è stato ancora compiuto. Di Diana si conosce poco o nulla; una prima rapida ricostruzione della sua personalità è stata tentata da R. LONGHI (*G. B. Spinelli e i naturalisti napoletani del '600*, in « Paragone », 1969, n. 227, p. 48), ma resta ancora tutta in via di ipotesi (vedi anche R CAUSA, *La pittura del seicento a Napoli dal naturalismo al barocco*, in « Storia di Napoli », ivi 1972; vol. V, p. 929 e nota 51; C. VOLPE, *Un dipinto firmato e un'attribuzione per A. Beltrano*, in « Paragone », 1963, n. 163, p. 40). Di Francesco è nota solo l'abbondante produzione fortemente influenzata dal Domenichino.

[7] Ne sono esempi la *Fuga in Egitto* del Falcone (sagrestia del duomo di Napoli), datata 1641 (pubblicata nel catalogo *La Madonna nella pittura del '600 a Napoli* a cura di R. CAUSA, 1954, t. 19); il *Ritratto di Masaniello* di A. De Lione, Roma, coll. Castellino-Bruschettini (pubblicato nel catalogo *Mostra del ritratto storico napoletano* a cura di G. DORIA e F. BOLOGNA, al n. 31); la produzione a figure grandi del Gargiulo e la produzione di