



Quintana. Revista de Estudos do  
Departamento de Historia da Arte  
ISSN: 1579-7414  
revistaquintana@gmail.com  
Universidade de Santiago de Compostela  
España

di Mauro, Marco  
INÉDITOS Y OTRAS CONSIDERACIONES SOBRE PAOLO DE MATTEIS, GIUSEPPE SIMONELLI,  
LORENZO RUGGI Y OTROS SEGUIDORES DE LUCA GIORDANO  
Quintana. Revista de Estudos do Departamento de Historia da Arte, núm. 10, 2011, pp. 209-225  
Universidade de Santiago de Compostela  
Santiago de Compostela, España

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=65326342012>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica  
Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal  
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

# INÉDITOS Y OTRAS CONSIDERACIONES SOBRE PAOLO DE MATTEIS, GIUSEPPE SIMONELLI, LORENZO RUGGI Y OTROS SEGUIDORES DE LUCA GIORDANO

Data recepción: 2010/09/10

Data aceptación: 2011/07/13

Contacto autor: mdimauro@unina.it

Marco di Mauro  
Università di Napoli

## RESUMEN

Cientos de pinturas napolitanas de los siglos XVII y XVIII han sido generalmente atribuidas a la escuela de Luca Giordano, quien tuvo un largo número de alumnos cuyos nombres han sido transmitidos por las principales fuentes de la historiografía artística. A algunos de ellos, como Franceschitto o Monsù Anselmo, no les podemos asociar ni siquiera con una obra. Por el contrario, hay casos de seguidores anónimos de Giordano con un estilo reconocible, como el autor de las dos versiones de *Santiago el Mayor*, una conservada en Casalnuovo de Nápoles y la otra en Lecce. Otras obras siguen fielmente el estilo de Giordano y llevan la firma de pintores que serían de otro modo desconocidos, caso de Lorenzo Ruggi, que firma una hermosa *Inmaculada* en la iglesia de S. Francisco de Aversa. Otro notable artista seguidor de Giordano es el «G. Fatteruso» que firma el *Milagro de San Biagio* en la iglesia de San Biagio in Mugnano de Nápoles. Es sin duda plausible la identificación con Giuseppe Fattorusso, recordado como discípulo de Vaccaro y luego de Beinaschi, si bien la comparación con sus obras documentadas plantea algunas dudas. Por último, una revisión de obras de diversa calidad, atribuidas con reserva a Luca Giordano o a su taller, puede arrojar una nueva luz sobre la cuestión de las numerosas imitaciones de las obras del maestro. La calificación de copias sería la más adecuada, por ejemplo, para las dos versiones de la *Bendición de Isaac* aparecidas en el mercado anticuario de Nueva York y en una colección privada en Sant'Arpino.

Palabras clave: Nápoles, Luca Giordano, Paolo de Matteis, Giuseppe Simonelli, Giuseppe Fattorusso

## ABSTRACT

Hundreds of 17th- and 18th-century Neapolitan paintings have been generically attributed to the school of Luca Giordano, who had many pupils, whose names have become known to us thanks to the leading historiographical sources of Neapolitan art. The work of some of these artists, such as Franceschitto and Monsu Anselmo, is unknown, although there are some anonymous Giordano followers who can easily be identified by their style, among them the author of two versions of *St James the Greater*, one of which is kept in Casalnuovo di Napoli and the other in Lecce. In addition, there are other works that are heavily influenced by Giordano and signed by hitherto unknown artists. These include Lorenzo Ruggi, who painted the wonderful *Immaculate* adorning St Francis Church in Aversa. Recent documentary research has revealed some information on the painter. Another leading follower of Giordano's is one "G. Fatteruso", who completed the majestic *Miracle of St Blaise* at St Blaise Church in Mugnano di Napoli. Though there are obvious grounds for identifying this artist as Giuseppe Fattorusso, remembered as a pupil of Vaccaro and later of Beinaschi, comparisons with the latter's documented works suggest that this is not the case. Finally, newly conducted analysis of poorer-quality paintings that are cautiously attributed to Giordano or his studio, has enabled more detailed investigation into the problem regarding copies of Giordano's famous works. Examples of this are two depictions of *The Blessing of Isaac*, one sold in New York and another in Sant'Arpino (near Naples), both of which can only be regarded as copies of a lost Giordano composition.

Keywords: Naples, Luca Giordano, Paolo de Matteis, Giuseppe Simonelli, Giuseppe Fattorusso

Los discípulos, seguidores e imitadores de Luca Giordano de los que se tiene constancia son innumerables. De Dominici<sup>1</sup> menciona decenas de alumnos. Algunos, como Franceschitto o Monsù Anselmo, todavía no han sido identificados al no conservarse sus obras. Otros pintores seguidores de Giordano son conocidos únicamente por las firmas encontradas en los lienzos y en los frescos, después de restauraciones o limpiezas que han removido el polvo que las ocultaba. Recordamos entre estos pintores a Lorenzo Ruggi, que firma y fecha en 1671 una tela con la *Inmaculada* en la iglesia de S. Francesco ad Aversa (Fig. 1). Sin embargo, la fecha de esta obra no deja de causar cierta perplejidad, ya que la pintura deriva de modelos que imitan a Giordano, como la *Inmaculada* del Museo de Arte de Ponce o la del Palacio Pitti de Florencia (Fig. 2), ambas datadas alrededor de 1680, e introduciendo sutiles aperturas clasicistas<sup>2</sup>.

La obra de Lorenzo Ruggi manifiesta su descendencia de los modelos de Giordano en la tierna carnación de los amorcillos, en las brillantes vestiduras de María, en la luz dorada que irrumpe entre las nubes, en la vitalidad de la composición acentuada por la alegre agrupación de los amorcillos. Es por tanto verosímil que Lorenzo Ruggi fuera un “alumno de Giordano”, como afirma Parente<sup>3</sup>, aunque De Dominici no le nombra entre sus discípulos. Labrot ofrece más noticias<sup>4</sup>, citando, sobre la base de los documentos de archivo, obras de Lorenzo Ruggi presentes en los inventarios de dos colecciones napolitanas: la del doctor Antonio Lauro, su hermanastro, y la del príncipe de Montefalcone, Andrea Coppola. Ruggi, fallecido en 1687, se dedicó mayoritariamente a pintar temáticas sagradas, pero también paisajes de los que, sin embargo, no ha quedado huella. Labrot supone que habría muerto en plena actividad, ya que al momento de su fallecimiento se encontraban muchos cuadros aún sin vender en su tienda.

A diferencia de Ruggi, la figura de Giuseppe Simonelli sustenta una conspicua bibliografía y centenares de obras firmadas o atribuidas. Entre los últimos hallazgos se encuentra la *Apoteosis de S. Juan Evangelista* de la iglesia de S. Giovanni en Teverola (Fig. 3). Hasta el año 1989, cuando la tela fue retirada del techo de la nave para su restauración, la obra se había atribuido

a un desconocido napolitano, pero el descubrimiento de la firma, abajo a la derecha, no deja duda alguna sobre la paternidad de Giuseppe Simonelli. Aquí el pintor de Aversa utiliza muchos modelos de Giordano, como la *Apoteosis de Júpiter con Diana y Apolo* de la colección Denis Mahon de Londres<sup>5</sup> (Fig. 4), recordando el quehacer pictórico ligero y vibrante del maestro.

Además, se tiende a atribuir a Simonelli cualquier pintura que siga fielmente a Giordano, cuando presenta una alta calidad y, generalmente, una preeminencia de los tonos oscuros. Una obra que manifiesta estos caracteres es el *Sermón de Santiago el Mayor* (datada alrededor de 1680-1685), custodiada en la iglesia de S. Giacomo en Lecce (Fig. 5). El lienzo fue dado a conocer por Mimma Pasculli<sup>6</sup>, que la atribuyó de modo hipotético a Simonelli en base a la confrontación primaria con la tela de análogo tema (1697) de la iglesia napolitana de S. Caterina de Formiello (Fig. 6). Sucesivamente Mariacandida Izzo propuso un cambio de atribución a favor de Nicola Vaccaro<sup>7</sup>, para luego cambiar de opinión y confirmar la referencia de Pasculli a Giuseppe Simonelli<sup>8</sup>. Una ulterior revisión, la que aquí se propone, me inclina a rechazar tanto una como otra atribución, en favor de un desconocido seguidor de Giordano. La confrontación inédita que se aporta ahora es con el sermón de Santiago situado sobre el altar mayor de la iglesia de S. Giacomo en Casalnuovo de Nápoles (Fig. 7), que es una réplica con variantes de la tela de Lecce: la figura del santo es muy parecida, mientras que, en los rostros y en las poses, un poco rígidas de los asistentes, se advierten algunas debilidades no imputables a un pintor refinado como Simonelli. Se pueden notar análogas debilidades en la tela de Lecce, que probablemente debería atribuirse al mismo autor. Contrariamente, la tela de Giuseppe Simonelli en S. Caterina de Formiello manifiesta una alta calidad tanto en la figura del santo como en las de los asistentes, bien caracterizados en la expresión de los rostros y en la variada gestualidad. Mi conclusión es que el sermón de Santiago en Lecce y la de Casalnuovo son obras de un desconocido seguidor de Giordano que, como Simonelli en el lienzo napolitano, replicó la figura central de un modelo perdido de Luca Giordano.

Se conservan centenares de copias de obras de Giordano, algunas de calidad decididamente modesta, y que por tanto se pueden considerar como ejercicios de taller, y otras de calidad más alta, que pueden hacer suponer una intervención directa del maestro. Recientemente han visto la luz dos réplicas de una perdida *Bendición de Jacob* de Luca Giordano: una, que ha aparecido en el mercado anticuario de Nueva York, ha sido analizada en una publicación de Stefano Causa<sup>9</sup> y atribuida a Luca Giordano y a un colaborador; la otra<sup>10</sup>, que he localizado en una colección particular en Sant'Arpino (Fig. 8), es ciertamente una obra de taller.

Las dos telas representan a Jacob que consigne la bendición de Isaac, en presencia de la madre Rebeca que ha tramado el engaño. A la izquierda, algunas mujeres se apresuran a cocinar el cabrito que Isaac ha pedido al primogénito Esaú, el cual, en las intenciones paternas, estaba destinado a recibir la bendición (Génesis, 27). La elección iconográfica, del todo inusitada, que representa la escena de la cocina junto con la escena de la bendición, nace probablemente de un encargo de tipo laico y particular.

La composición de la obra ha sido muy estudiada, considerando el recurso de la columna sobre plinto que divide el primer plano, la escena de la bendición, en segundo plano, o la escena de la cocina. Un recurso, este último, que recorre frecuentemente en la pintura napolitana, de Giordano a Solimena, pero que encuentra sus raíces en la pintura veneciana y particularmente en la célebre *Pala Pesaro* de Tiziano.

Respecto a la tela de Nueva York, pienso que es necesario invertir la atribución: no tanto obra de Giordano y colaborador, como obra de taller con la vaga posibilidad de una intervención de Giordano. De otra manera no sería justificable la modesta calidad del rostro de Jacob, alrededor del cual gira toda la composición.

Las debilidades presentes en la tela de Nueva York son todavía más evidentes en la tela de Sant'Arpino, donde las figuras de los protagonistas, Isaac y Jacob, carecen de vigor y de expresividad. Están más conseguidos el rostro de Rebeca, con el áspero encarnado envuelto en la sombra, y la escena de la cocina, con las figuras delineadas a través de una redacción sintética y abreviada, aunque densa, conseguida con rápi-

dos apoyos de color denso y luminoso. Un cuidado particular se dedicó también a las figuras de los perros, muy frecuentes en las composiciones de Luca Giordano, que confieren una alegre entonación cotidiana.

El engaño tramado por Rebeca a costa de Esaú recuerda al engaño existente con las réplicas de Luca Giordano, que frecuentemente, también de buena fe, permiten atribuir al maestro obras de calidad no tan elevada. Ya en los tiempos de De Dominici circulaban muchas réplicas de Giordano, como las de Giuseppe Simonelli, que no tan raramente "engañaban a los forasteros"<sup>11</sup>.

Otra obra de taller que, en el archivo fotográfico de la Soprintendenza alle Gallerie de Nápoles (neg. 38877), se encontraba atribuida impropriamente a Luca Giordano, era la *Adoración de los pastores* del Museo Diocesano de Nápoles<sup>12</sup> (Fig. 9). La tela se puede adscribir, más bien, a un pintor napolitano que sigue la producción más cercana a Bassano del propio Giordano, como la *Adoración de los pastores* de la colección Rossi de Forlì<sup>13</sup>, que tiene una datación alrededor de 1682-1686, y la siguiente versión custodiada en la Annunziata de Gaeta<sup>14</sup>. Es más propiamente en esta fase cuando Luca Giordano se aleja del barroco de Cortona y del gigantismo de Tiziano y Veronés, para dirigir sus intereses hacia otro filón de la pintura veneciana, aquella más dulce e íntima de Jacopo da Bassano.

Si la versión pictórica del tema recuerda, por lo tanto, a los modos de Bassano asimilados por el propio Giordano, en cambio su composición calca la *Adoración de los pastores* de Guido Reni del coro de la cartuja de S. Martín. Un modelo, éste, imprescindible para los pintores napolitanos del siglo XVII, fascinados por la profunda y sincera representación de los afectos que Reni había aprendido en la escuela de los Carracci.

Actualmente no es posible individualizar, entre los numerosos seguidores de Giordano, al autor de la tela del Museo Diocesano. Sin embargo, la preeminencia de los tonos marrones y las aperturas que siguen a Bassano pueden recordar al Giuseppe Simonelli (1649-1713) del periodo de la *Sagrada Familia*, obra perteneciente a una colección particular (subasta Sotheby's de Londres, 9 de diciembre de 2004, lote 189).



Fig. 1. Lorenzo Ruggi, *Inmaculada*. Aversa, iglesia de S. Francesco.



Fig. 2. Luca Giordano, *Inmaculada*. Florencia, Galleria di Palazzo Pitti.



Fig. 5. Seguidor desconocido de Giordano, *Sermón de Santiago el Mayor*. Lecce, iglesia de S. Giacomo.



Fig. 6. Giuseppe Simonelli, *Sermón de Santiago el Mayor*. Nápoles, iglesia de S. Caterina a Formiello.



Fig. 3. Giuseppe Simonelli, *Apoteosis de San Juan Evangelista*. Teverola, iglesia de S. Giovanni.



Fig. 4. Luca Giordano, *Apoteosis de Júpiter con Diana y Apolo*. Londres, colección Denis Mahon.



◀ Fig. 7. Seguidor desconocido de Giordano, *Sermón de Santiago el Mayor*. Casalnuovo de Nápoles, iglesia de S. Giacomo.



Fig. 8. Seguidor desconocido de Giordano, *Bendición de Jacob*. Sant'Arpino, colección privada.



Fig. 9. Seguidor desconocido de Giordano, *Adoración de los pastores*. Nápoles, Museo Diocesano.



Fig. 10. Atribuido a Paolo de Matteis, *Madonna del Rosario*. Mugnano de Nápoles, iglesia de S. Biagio.



Fig. 13. G. (Giuseppe?) Fattorusso, *Milagro de S. Biagio*. Mugnano de Nápoles, iglesia de S. Biagio.



Fig. 14. Giuseppe Fattorusso, *S. Eugenio I papa*. Nápoles, iglesia de Regina Coeli.



Fig. 11. Domenico Antonio Vaccaro, *Trinidad con San Miguel Arcángel*. Ariccia, Museo del Barocco Romano (foto: Daniele Petrucci).



Fig. 12. Domenico Antonio Vaccaro, *Trinidad con San Miguel Arcángel*. Nápoles, iglesia de la Concezione a Montecalvario.



Fig. 15. Seguidor desconocido de Giordano, *Éxtasis de S. Francisco de Asís*. San Sebastiano al Vesuvio (Nápoles), capilla de Villa Figliola.



Fig. 16. Seguidor desconocido de Giordano, *S. Nicolás de Bari con el copero Basilio*. San Sebastiano al Vesuvio (Nápoles), capilla de Villa Figliola.



Un discípulo de Giordano que, a diferencia de Simonelli, supo distinguirse del maestro elaborando un lenguaje propio y reconocible, con una clara huella clasicista, es el pintor originario del Cilento Paolo de Matteis (1662-1728). Una notable *Virgen del Rosario*, custodiada en la iglesia de S. Biagio de Mugnano de Nápoles, se puede atribuir a de Matteis (Fig. 10). De hecho ya fue estudiada en una publicación anterior, con una cauta atribución a un “valioso discípulo de Paolo De Matteis<sup>15</sup>. Después de ulteriores investigaciones sobre el cuadro, considero que puedo arriesgar una atribución al propio de Matteis, por la complejidad de la composición y la elevada calidad pictórica, que sufre solo una leve degradación en las fisonomías de los amoricillos, donde es probable la intervención del taller. A los pies de la Virgen se encuentran seis figuras de santos dominicos: a la izquierda S. Tomás de Aquino, S. Jacinto, S. Rosa de Lima y S. Catalina de Ricci (?); a la derecha S. Domingo de Gúzman y S. Catalina de Siena.

La fastuosa y monumental composición, con los Misterios del Rosario pintados a lo largo de los bordes de la cortina, está inspirada en la *Virgen del Baldaquín* de Luca Giordano, hoy en Capodimonte, de la cual, sin embargo, se aleja por el encuadre más próximo, la claridad de los tintes y la tendencia moderadamente clasicista, con una sutil entonación sentimental. Son los elementos que de Matteis aprendió en Roma, después de conocer a Carlo Maratta, y que desarrolló en París en los años 1702-1705, cerca de la corte de Luís XIV. Allí trabajaba Charles de La Fosse, que había sido alumno de Charles Le Brun, al cual Mario Alberto Pavone<sup>16</sup> atribuye la renovación estilística de De Matteis. En efecto, a su regreso a Nápoles el pintor propuso un clasicismo dulce y elegante, de tiernos colores pasteles, sugiriendo una alternativa al clasicismo más destacado y solemne propugnado entonces por Francesco Solimena.

Por todos los elementos que hemos subrayado, la *Virgen del Rosario* de Mugnano tiene que ser encuadrada en la última producción de De Matteis, alrededor del año 1720, en sintonía con el ciclo de frescos de Guardia Sanframondi, donde también se nota la intervención del taller en las figuras marginales.

Una ulterior comparación se puede establecer con la *Virgen del Rosario* de Antonio y Giovanni Sarnelli, identificados entre los más fieles seguidores de De Matteis, presente en la iglesia de la Magdalena de Morano Calabro. Los Sarnelli pintan alrededor de la Virgen una especie de baldaquino con los Misterios del Rosario, con una solución de la composición sustancialmente análoga<sup>17</sup>.

Otra obra a considerar es una pintura de Domenico Antonio Vaccaro, que se formó en el taller de Solimena y que se opuso brillantemente a las intenciones puristas del maestro, elaborando sugerencias que recuerdan a Giordano pero en clave rococó. La obra que se trae a colación es una apreciable *Trinidad con S. Miguel Arcángel* (Fig. 11), entonces en la colección Ferrari, hoy en el Museo del Barroco Romano de Ariccia. La atribución de la tela a Domenico Antonio Vaccaro es mérito de Vincenzo Pacelli<sup>18</sup>, con una datación alrededor del cuarto decenio del siglo XVIII.

Hoy, a la luz de recientes investigaciones sobre esta obra, puedo afirmar que se trata de un boceto para la tela de análogo tema conservada en Nápoles, en la iglesia de la Conzessione de Montecalvario (Fig. 12). La única diferencia entre el boceto y la obra acabada reside en la presencia del grupo de almas en la parte inferior izquierda, que nos recuerda la tarea, asignada a S. Miguel Arcángel, de cribar las almas antes del juicio. El reconocimiento de esta obra implica anticipar la datación alrededor del año 1720, justificando así la vivacidad de la composición y la brillantez pictórica que se encuentra frecuentemente en la producción juvenil de Vaccaro, por ejemplo en la *Alegoría del papado de Clemente XI* de la Walter Art Gallery de Baltimore<sup>19</sup>.

Finalmente, podemos retornar a la iglesia de S. Biagio de Mugnano de Nápoles para observar el espléndido *Milagro de S. Biagio* (Fig. 13) que domina el altar mayor. La tela, firmada «G. Fattorusso F. 1707», ofrece una notable aportación para la comprensión de Giuseppe Fattorusso, pintor escasamente conocido si no fuera por haber colaborado en algunas obras de Giovan Battista Beinaschi. Efectivamente, la dependencia estilística de Beinaschi es el único dato que emerge de su producción conocida, pero en la pintu-

ra de Mugnano, Fattorusso revela claramente la influencia de Luca Giordano en la pastosidad de las pinceladas y en algunas soluciones formales, como la figura de espaldas en primer plano, que recuerda a uno de los soldados del *Martirio de S. Gennaro* en Roma (iglesia de S. Spirito dei Napolitani). También la concepción de la composición, con la visión en escorzo de la gradería que sube al templo, puede confrontarse con modelos de Giordano como la *Presentación de la Virgen al Templo* del Kunsthistorisches Museum. Es probable que el repentino cambio de rumbo de la pintura de Fattorusso hacia Giordano haya sido provocado por Giuseppe Simonelli, con quien había colaborado en 1698. Sin embargo, en el movimiento fragmentado de las pinceladas robustas, se puede todavía reconocer algunas reminiscencias de Beinaschi.

Si no fuera por la verificación de la firma en relación con la otra firma presente en el *S. Eugenio* de la iglesia de Regina Coeli en Nápoles, no me atrevería a identificar al autor de la tela de Mugnano con Giuseppe Fattorusso, tanto por razones estilísticas como por la cronología tan tardía. Sin embargo, persiste la duda de que pudiera ser otro pintor, a lo mejor hijo de Giuseppe, del cual se han perdido las huellas.

La biografía de Giuseppe Fattorusso presenta muchas lagunas: De Dominici<sup>20</sup> lo recuerda como alumno antes de Andrea Vaccaro y luego de Giovan Battista Beinaschi. Sus pinturas al óleo o al fresco eran visibles en Nápoles: en la iglesia del Carmine Maggiore («... realizó muchas obras al fresco, como se puede ver en las historias pintadas en la iglesia del Carmine maggiore sobre las de Luigi Siciliano, donde representó la vida de nuestro Señor»), en la iglesia de S. Pietro in Vinculis («... donde las Historias de S. Pedro, y todo lo que está al fresco, exceptuando la luneta sobre el altar, es de Fattorusso»), en la iglesia de S. Giuseppe dei Falegnami («... encontrándose todavía bajo la dirección del Vaccaro modificó las Historias de la Vida de S. José ... que eran obras de Simone Papa el joven) y en la iglesia de S. Diego all' Ospedaletto («... los cuadros al óleo, que adornan la Capilla de la B. Virgen en el coro, y la sacristía »).

Respecto a las pinturas de S. Giuseppe dei Falegnami o de los Carpinteros, visibles hasta la

demolición de la iglesia en el año 1932, nos informa Galante<sup>21</sup> que en la cúpula se encontraba pintado al fresco el *Paraíso*, «pintado por el Papa joven, modificado después por Fattorusso, y últimamente por Melchiorre de Gregorio».

Sin embargo, respecto a las pinturas de S. Pietro in Vinculis, Antonio Delfino ha hallado un acta notarial en la cual Giuseppe Fattorusso

*promete, y se obliga a pintar todos los cuadros, ángulos, triángulos, lunetas, et vacantes de la dicha Iglesia de San Pietro, a excepción de las cornisas, entonces ahí pintar tres grandes cuadros in primis la caída de Simón Mago, segundo la Anunciación, et argentum non est mihi, tercero la predica a la salida del Cenáculo, en las seis lunetas pintar seis pontífices, en el ángulo de la vidriera pintar aquello que parecerá al Muy Reverendo Señor D. Nicolò Maria Basile Rector de dicha Iglesia, en los doce triángulos pintar doce amorcillos, juegos, et en los lados de las vidrieras pintar los doce apóstoles. Esta pintura dicho Gioseppe promete hacer, et acabar con cada perfección, et de aquella calidad, que Gioseppe ha pintado en la cúpula de dicha Iglesia, et aquella acabar el veinticinco de julio primo venturo del presente año 1676<sup>22</sup>.*

Otras noticias sobre la actividad de Fattorusso, relativas a obras perdidas, provienen de fuentes documentales. Giovan Battista d'Addosio<sup>23</sup> encontró un pago de 1670 a Giuseppe Fattorusso y Domenico Viola para la «pintura de los Ss. Patronos [Pedro y Gennaro] ... en la fachada de la Puerta Mayor de dicho hospedaje [de S. Gennaro dei Poveri]» y para un cuadro de S. Pedro en la homónima capilla en el interior de la iglesia anexa. El mismo D'Addosio encontró dos pagos a Fattorusso, uno de 1660 y otro de 1671, para la restauración de distintas pinturas en la iglesia de la Annunziata. Otros documentos, destacados por Antonio Delfino, se centran en la ejecución de diez cuadros redondos para la congregación de los Siete Dolores en S. Spirito di Palazzo, en el 1683<sup>24</sup>, y de algunas pinturas en la capilla de S. Cataldo en la ex catedral de Massalubrense, en el 1687<sup>25</sup>. En el mismo año,

como atestigua un documento descubierto por Renato Ruotolo<sup>26</sup>, Fattorusso pintó un cuadro para la duquesa de Sicignano.

Encontramos finalmente un pago del año 1698 al escultor Giuseppe Troccola<sup>27</sup>, para un busto en plata de S. Antonio abad, para colocar en la capilla del tesoro de S. Gennaro<sup>28</sup>. Troccola había ejecutado cuatro modelos en creta, y una comisión de expertos, formada por los pintores Domenico Viola, Giuseppe Fattorusso y Giuseppe Simonelli, había escogido el mejor.

Hoy no quedan más que los frescos de la cúpula de S. Pietro in Vinculis, que representan el *Paraíso*<sup>29</sup>, y la tela con *S. Eugenio I papa* en S. Maria Regina Coeli para testimoniar la producción de Fattorusso en las iglesias de Nápoles. En los frescos de S. Pietro in Vinculis, que se pueden datar sobre base documental antes del final de 1680, aparece la influencia determinante de Beinaschi por el relieve plástico, la intensa luminosidad, la audaz visión de escorzo, y la composición dinámica y barroca. Como en el *Paraíso* del Beinaschi en los Ss. Apóstoles, también aquí asistimos a la progresiva anulación del peso corpóreo, que en la parte inferior es subrayado por un marcado claroscuro, mientras que en el vértice se disuelve en una intensa luminosidad. A propósito, es significativo que Galante adscriba la obra a Beinaschi, «no obstante otros [De Dominici, n.d.r.] la atribuyen a Giuseppe Fattorusso»<sup>30</sup>.

La sustancial influencia de Beinaschi se confirma en *S. Eugenio I* de Regina Coeli (Fig. 14), firmado «Fatteruso F. MDCLXXVI», obra de una serie de 14 lienzos que se encuentran alrededor de la nave central<sup>31</sup>. La potente figura del santo pontífice llena toda la superficie del lienzo mixtilíneo. En su parte inferior se encuentra una placa pintada con el nombre del personaje representado, la firma y la fecha. El *S. Eugenio I* es acompañado por una *S. Ripsima virgen y mártir*, datada MDCLXXV, que Nicola Spinosa<sup>32</sup> atribuía a Beinaschi, pero que, observando bien, se puede adscribir al mismo Fattorusso. En efecto, aunque el enfoque de la figura y la factura de los pliegues se inspiran en los modos de Beinas-

chi influenciado por Lanfranchi, sin embargo la rígida postura de las manos y la excesiva regularidad del rostro, privado de pathos, denuncian la ejecución de un alumno, identificable como Fattorusso. Una confrontación con la *Virgen Anunciada* de Beinaschi que apareció en Sotheby's en Londres (lote n. 132 del 19/04/89) evidencia, por una parte, las afinidades tipológicas y compositivas, y por otra, la diferente calidad de la ejecución.

Podemos adscribir a Fattorusso también otro lienzo de la serie, *S. Begga viuda*, cuya datación no es legible ya que está escondida por el marco. La *S. Begga* presenta elementos muy semejantes a la *S. Ripsima* en el enfoque clasicista, en la soltura de los pliegues y en el rostro redondeado, demasiado regular y soso para poder sostener una atribución al maestro del Piamonte.

El análisis de las obras conocidas hace todavía más problemática la identificación del pintor de Mugnano con Giuseppe Fattorusso, pero lo que aquí interesa destacar es que la tela de Mugnano se puede considerar uno de los más importantes testimonios de la influencia de Giordano en la provincia de Nápoles.

### Post scriptum

Durante los trámites para la publicación de este artículo he tenido la oportunidad de acceder y analizar dos telas históricamente atribuidas a Luca Giordano, provenientes de la capilla de Villa Figliola en S. Sebastiano al Vesuvio (Nápoles). Las dos telas representan el *Éxtasis de S. Francisco de Asís* y a *S. Nicolás de Bari con el coopero Basilio* (Figs. 15 y 16); habían sido atribuidas por Prota-Giurleo<sup>33</sup> en el año 1941, y superficialmente catalogadas por la Soprintendenza como obras de Luca Giordano. Con más prudencia, en la monografía dedicada al maestro por Scavizzi y Ferrari<sup>34</sup> las mencionaban con reservas, al no haber podido estudiarlas in vivo. Hoy, tras haber tenido finalmente la oportunidad de inspeccionarlas, concluyo que las dos telas no pueden adscribirse a Luca Giordano, sino más bien a un desconocido seguidor de mediados del Setecientos.

## NOTAS

\* Traducción: Emanuela Saladini.

<sup>1</sup> B. De Dominicis, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, Napoli, 1742-45, t. III, pp. 441-453.

<sup>2</sup> O. Ferrari - G. Scavizzi, *Luca Giordano*, Napoli, 1966, vol. II, pp. 103-104; vol. III, fig. 180.

<sup>3</sup> G. Parente, *Origini e vicende ecclesiastiche della città di Aversa*, Napoli, 1858, vol. II, p. 247.

<sup>4</sup> G. Labrot, *Études napolitaines. Villages, palais, collections XVI-XVIII siècles*, Seyssel, 1993, p. 240.

<sup>5</sup> O. Ferrari - G. Scavizzi, *Luca Giordano*, Napoli, 1966, vol. III, figg. 205-206.

<sup>6</sup> M. Pasculli Ferrara, "Giordano, Miglionico ed altri episodi giordaneschi", in *Ricerche sul '600 napoletano*, Napoli, 1991, p. 212 e fig. 107 p. 229.

<sup>7</sup> M. Izzo, *Nicola Vaccaro (1640-1709)*, investigación de doctorado en "Metodologías cognitivas para la conservación y la valorización de los bienes culturales", XV ciclo, Seconda Università degli Studi di Napoli, Facultad de Letras y Filosofía, aa. 2000-2002, pp. 96-97.

<sup>8</sup> M. Izzo, *Nicola Vaccaro (1640-1709). Un artista a Napoli tra Barocco e Arcadia*, Todi, 2009, p. 249, sch. C7.

<sup>9</sup> S. Causa, "Quel che resta di un capolavoro perduto", *Kronos*, n. 9, 2005, pp. 51-113. El historiador parte del análisis de un fragmento de la Galería Regional de Sicilia para analizar las distintas versiones de la *Bendición de Jacob* que siguen a Giordano. Una reciente interpretación del tema ha aparecido en Nápoles en el año 2008 en una subasta de Blindarte (lote n. 47 del 20/05/2008).

<sup>10</sup> Óleo sobre tela, 73,5 x 99 cm.

<sup>11</sup> B. De Dominicis, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, Napoli, 1742-45, t. III, p. 445.

<sup>12</sup> Cfr. M. di Mauro en P. Leone de Castris (a cura di), *Il Museo Diocesano di Napoli. Percorsi di arte e di fede*, Nápoles 2008, p. 152, sch. 54.

<sup>13</sup> Cfr. O. Ferrari - G. Scavizzi, *Luca Giordano*, Napoli, 1966, II, p. 110, III, fig. 188.

<sup>14</sup> Cfr. O. Ferrari - G. Scavizzi, *Luca Giordano*, Napoli, 1966, II, p. 168, III, fig. 331.

<sup>15</sup> M. di Mauro, *In viaggio. La Campania. Ricerche e attribuzioni alla scoperta delle opere e degli artisti*, Napoli, 2009, p. 66.

<sup>16</sup> Cfr. V. Lotoro, "Una replica del De Matteis dell'Adamo ed Eva che piangono Abele morto", in F. Abbate (a cura di), *Percorsi di conoscenza e tutela. Studi in onore di Michele D'Elia*, Napoli, 2008, nota 26, p. 288.

<sup>17</sup> Cfr. U. Di Furia, "I Sarnelli: una famiglia di pittori e di bancari", *Quaderni dell'Archivio Storico*, Napoli, 2005-2006, pp. 268-269.

<sup>18</sup> V. Pacelli in *Il Museo del Barocco Romano. Le collezioni Ferrari, Laschena ed altre donazioni a Palazzo Chigi in Ariccia*, Ariccia, 2008, pp. 50-51.

<sup>19</sup> Cfr. N. Spinosa, *Pittura napoletana del Settecento. Dal Barocco al Rococò*, Napoli, 1986, sch. 200, p. 150; fig. 237 p. 306.

<sup>20</sup> B. De Dominicis, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, Napoli, 1742-45, t. III, pp. 156, 283.

<sup>21</sup> G.A. Galante, *Guida sacra della città di Napoli*, Napoli, Stamperia del Fibreno, 1872, p. 330.

<sup>22</sup> A. Delfino, "Documenti inediti tratti dall'Archivio di Stato di Napoli (A.S.N.) e dall'Archivio Storico del Banco di Napoli (A.S.B.N.)", in *Ricerche sul '600 napoletano*, Napoli, 1993, doc. 21, p. 31.

<sup>23</sup> G.B. D'Addosio, *Documenti inediti di artisti napoletani dei secoli XVI e XVII dalle polizze dei Banchi*, Napoli, 1920, p. 53.

<sup>24</sup> A. Delfino, "Documenti inediti su alcuni pittori napoletani del Seicento", in *Ricerche sul '600 napoletano*, Napoli, 1984, p. 158.

<sup>25</sup> A. Delfino, "Documenti inediti per alcuni pittori napoletani del '600", in *Ricerche sul '600 napoletano*, 1985, p. 100. Hoy la capilla aparece decora-

da por estucos del Novecientos, bajo los cuales se podrían encontrar las pinturas de Fattorusso.

<sup>26</sup> R. Ruotolo, "Documenti sulla chiesa di S. Teresa agli Studi e su qualche pittore napoletano del Seicento", in *Ricerche sul '600 napoletano*, 1983, p. 63.

<sup>27</sup> Arch. Storico Ist. Banco de Nápoles Fundación (desde ahora ASBN), *Banco dei Poveri*, periódico c.p. de caja, 1698 - II sem., matr. 741, partida de 20 ducados extinguida el 14 de noviembre: «A Matteo Carbone ducados 20 y por ésto a Giuseppe Troccola escultor de mármoles, dijo al acabar de ducados 48, esperando del otro de éste ha recibido en contantes, dijo pagarlos por sus fatigas hechas en la formación de dos modelos pequeños de creta y dos grandes de la misma materia del glorioso S. Antonio de Viena, que a sus súplicas ha sido declarado por uno de los padrones e protectores de esta muy fiel Ciudad, de lo último de los cuales se tendrá que formar la estatua de medio tronco de plata de dicho Santo para conservarse en el Tesoro de esta Ciudad, y proprio el modelo reconocido, et aprobado por el Cav. Domenico Viola, y Giuseppe Fattorusso, y Giuseppe Simonelli pintores, et expertos, por ésto Matteo diputados para la visura de dicho modelos, quedando dicho Giuseppe enteramente satisfecho...» (una parcial transcripción del documento se encuentra en V. Rizzo, "Uno sconosciuto palio di Lorenzo Vaccaro e altri fatti coevi napoletani", en *Storia dell'Arte*, 49, 1983, pp. 222-223).

<sup>28</sup> El busto de S. Antonio Abate que actualmente se venera en la Capilla del Tesoro es obra del siglo XIX.

<sup>29</sup> Doy las gracias a Patrizia Di Maggio por mostrarme una fotografía de la cúpula, dado que la iglesia está actualmente fuera de uso y en estado de devastación. No sé que quedará de las otras pinturas aquí ejecutadas por Fattorusso y listadas en el citado acta notarial (A. Delfino, "Documenti inediti tratti dall'Archivio di Stato di Napoli (A.S.N.) e dall'Archivio Storico del

Banco di Napoli (A.S.B.N.)", in *Ricerche sul '600 napoletano*, 1993, doc. 21 p. 31).

<sup>30</sup> G.A. Galante, *Guida sacra della città di Napoli*, Napoli, Stamperia del Fibreno, 1872, p. 313.

<sup>31</sup> Cfr. B. Daprà (a cura di), *Micco*

*Spadaro. Napoli ai tempi di Masaniello*, catalogo de la exposición (Napoli, Certosa di S. Martino, 20 apr.-30 giu. 2002), Napoli, 2002, p. 170. Cada una de las 14 telas mide 200x110 cm.

<sup>32</sup> Cfr. G.A. Galante, *Guida sacra della città di Napoli*, 1872, ed. critica a

cura di N. Spinosa, Napoli, 1985, p. 64.

<sup>33</sup> U. Prota-Giurleo, "Notizie inedite su Luca Giordano", *Corriere di Napoli*, 3 maggio 1941; reeditato en *Napoli. Rivista municipale*, 1957.

<sup>34</sup> O. Ferrari - G. Scavizzi, *Luca Giordano*, Napoli, 1966, t. II, p. 382.

## TEXTO ORIXINAL

### Inediti e considerazioni su Paolo de Matteis, Giuseppe Simonelli, Lorenzo Ruggi ed altri Giordaneschi

Marco di Mauro  
Università di Napoli

Sono innumerevoli i discepoli, seguaci e imitatori di Luca Giordano: il De Dominicis<sup>1</sup> menziona decine di allievi, alcuni dei quali, come Franceschitto o Monsù Anselmo, sono ancora da identificare. Altri pittori giordaneschi sono noti unicamente dalle firme apparse su tele ed affreschi, in occasione di restauri o puliture che hanno rimosso la polvere che le occultava. Fra questi pittori ricordiamo Lorenzo Ruggi, che firma e data 1671 una tela con *l'Immacolata* nella chiesa di S. Francesco ad Aversa (fig. 1). Sulla data, però, nutro qualche perplessità, poiché il dipinto deriva da modelli giordaneschi come *l'Immacolata* del Museo de Arte di Ponce, o quella di Palazzo Pitti a Firenze (fig. 2), che si datano intorno al 1680 per le sensibili aperture classiciste<sup>2</sup>.

L'opera di Lorenzo Ruggi manifesta la sua discendenza da modelli del Giordano nel tenero incarnato dei putti, nelle brillanti vesti di Maria, nella luce dorata che irrompe fra le nuvole, nella vitalità della composizione che viene accentuata dal vivace assembramento dei putti. È pertanto verosimile che Lorenzo Ruggi fosse uno «scolare del Giordano», come afferma il Parente<sup>3</sup>, sebbene non sia annoverato dal De Dominicis tra i suoi discepoli. Altre notizie ci sono fornite dal Labrot<sup>4</sup>, che cita, sulla base dei documenti d'archivio, opere di Lorenzo Ruggi negli inventari di due collezioni napoletane: quella del *dottore* Antonio Lauro, suo fratellastro, e quella del principe di Montefalcone Andrea Coppola. Il Ruggi, morto nel 1687, avrebbe eseguito in prevalenza soggetti sacri, ma anche paesaggi di cui però non rimane traccia. Labrot ipotizza che sia morto in piena attività, poiché alla sua morte risultano esservi molti quadri invenduti nella sua bottega.

A differenza del Ruggi, Giuseppe Simonelli può vantare una cospicua bibliografia e centinaia di opere firmate o attribuite. Tra gli ultimi ritrovamenti si annovera *l'Apoteosi di S. Giovanni Evangelista* nella chiesa di S. Giovanni a Teverola (fig. 3). Fino al 1989, quando la tela fu rimossa dal soffitto della navata per sottoporla a restauro, si riteneva opera di un ignoto napoletano, ma la scoperta della firma, in basso a destra, non lascia dubbi

sulla paternità di Giuseppe Simonelli. Qui il pittore aversano attinge ampiamente a modelli giordaneschi, come l'*Apoteosi di Giove con Diana e Apollo* in collezione Denis Mahon a Londra<sup>5</sup> (fig. 4), ma soprattutto deriva dal maestro il fare pittorico leggero e vibrante.

Al Simonelli si tende ad attribuire, inoltre, qualsiasi dipinto di stretta osservanza giordanesca che presenti un'alta tenuta qualitativa e, generalmente, una preminenza dei toni scuri. Un'opera che manifesta questi caratteri è la *Predica di S. Giacomo Maggiore* (circa 1680-85) custodita nella chiesa di S. Giacomo a Lecce (fig. 5). La tela fu resa nota da Mimma Pasculli<sup>6</sup>, che l'attribuiva ipoteticamente al Simonelli in base al confronto stringente con la tela di analogo soggetto (1697) nella chiesa napoletana di S. Caterina a Formiello (fig. 6). Successivamente Mariaclaudia Izzo propose un cambio di attribuzione in favore di Nicola Vaccaro<sup>7</sup>, salvo poi ricredersi e riconfermare il riferimento della Pasculli a Giuseppe Simonelli<sup>8</sup>. Un ulteriore confronto, che qui si propone, mi porta cautamente a respingere sia l'una che l'altra attribuzione in favore di un ignoto giordanesco. L'inedito confronto è con la *Predica di S. Giacomo*, sull'altare maggiore della chiesa di S. Giacomo a Casalnuovo di Napoli (fig. 7), che costituisce una replica con varianti della tela leccese: la figura del santo è del tutto simile, mentre nei volti e nelle pose un po' rigide degli astanti si avvertono alcune debolezze non imputabili a un pittore raffinato come Simonelli. Analoghe debolezze si possono rilevare nella tela leccese, che si può verosimilmente ascrivere allo stesso autore. Diversamente, la tela di Giuseppe Simonelli in S. Caterina a Formiello manifesta un'alta tenuta qualitativa sia nella figura del santo, che in quelle degli astanti, ben caratterizzati nell'espressione dei volti e nella varia gestualità. La mia conclusione è che la *Predica di S. Giacomo* di Lecce e quella di Casalnuovo siano opera di un ignoto giordanesco che, al pari di Simonelli nella tela napoletana, replicò la figura centrale da un modello perduto di Luca Giordano.

Copie dal Giordano ne abbiamo centinaia, alcune di qualità decisamente modesta e pertanto da ritenersi esercizi di bottega, altre di qualità più sostenuta e tali da far supporre un intervento diretto del maestro. Di recente ho visionato due repliche da una perduta *Benedizione di Giacobbe* di Luca Giordano: l'una, transitata sul mercato antiquario a New York, è stata già pubblicata da Stefano Causa<sup>9</sup> con attribuzione a Luca Giordano e collaboratore; l'altra<sup>10</sup>, che ho individuato in collezione privata a Sant'Arpino (fig. 8), è certamente un'opera di bottega.

Le due tele raffigurano Giacobbe che carpisce la benedizione di Isacco, in presenza della madre Rebecca che ha tramato l'inganno. A sinistra, alcune donne si affrettano a cucinare il capretto che Isacco ha ordinato al primogenito Esaù, al quale, nelle intenzioni paterne, è destinata la benedizione (Genesi, 27). La scelta iconografica, del tutto inconsueta, di inserire il brando della cucina accanto alla benedizione si lega probabilmente ad una committenza di tipo laico e privato.

Molto studiata è la composizione dell'opera, con l'espedito della colonna su plinto che divide il primo piano, con la scena della benedizione, dal secondo piano, con la scena della cucina. Un espedito, questo, che ricorre spesso nella pittura napoletana, da Giordano a Solimena, ma che affonda le sue radici nella pittura veneta e precisamente nella celebre Pala Pesaro di Tiziano.

Riguardo alla tela di New York, penso che l'attribuzione vada ribaltata: non opera di Giordano e collaboratore, ma opera di bottega con la vaga possibilità di un intervento di Giordano. Non sarebbe altrimenti giustificabile la modesta qualità del volto di Giacobbe, intorno al quale ruota la composizione.

Le debolezze presenti nella tela di New York si fanno ancora più evidenti nella tela di Sant'Arpino, in cui le figure dei protagonisti, Isacco e Giacobbe, mancano di vigore e di espressività. Più riusciti sono il volto di Rebecca, dal ruvido incarnato avvolto nell'ombra, e la scena di cucina, con le figure delineate da una stesura sintetica e abbreviata, eppure corposa, fatta di rapidi appoggi di colore denso e luminoso. Particolare cura è dedicata anche alle figure dei cani, assai frequenti nelle composizioni di Luca Giordano, alle quali conferiscono una vivace intonazione quotidiana.

L'inganno ordito da Rebecca ai danni di Esaù ci riporta all'inganno delle repliche da Luca Giordano, che spesso, anche in buona fede, fa attribuire al maestro opere di qualità non elevata. Già ai tempi del De Dominicis circolavano molte repliche da Giordano, come quelle di Giuseppe Simonelli che non di rado «ingannavano i forestieri»<sup>11</sup>.

Un'altra opera di bottega che, nell'archivio fotografico della Soprintendenza alle Gallerie di Napoli (neg. 38877), recava un'impropria attribuzione a Luca Giordano, è l'*Adorazione dei pastori* del Museo Diocesano di Napoli<sup>12</sup> (fig. 9). La tela si può ascrivere, piuttosto, ad un pittore napoletano che segue la produzione più bassanesca di Giordano, come l'*Adorazione dei pastori* di collezione Rossi a Forlì<sup>13</sup>, che si data intorno al 1682-86, e la successiva redazione custodita presso l'Annunziata di Gaeta<sup>14</sup>. È proprio in questa fase che Luca si allontana

dal barocco cortonesco e dal gigantismo di Tiziano e Veronese, per volgere i suoi interessi verso un altro filone della pittura veneta, quello più dolce e intimistico di Jacopo da Bassano.

Se la stesura pittorica del dipinto richiama, dunque, i modi bassaneschi di Giordano, invece la sua composizione ricalca l'*Adorazione dei pastori* di Guido Reni nel coro della certosa di S. Martino. Un modello, questo, imprescindibile per i pittori napoletani del XVII secolo, affascinati da quella profonda e sincera rappresentazione degli affetti che il Reni aveva appreso alla scuola dei Carracci.

Allo stato attuale, non è possibile individuare, tra i numerosi seguaci del Giordano, l'autore della tela del Museo Diocesano. Tuttavia, la preminenza dei toni bruni e le aperture bassanesche possono indirizzare verso Giuseppe Simonelli (1649-1713), al tempo della *Sacra Famiglia* di collezione privata (già Sotheby's Londra, 9 dic. 2004, lotto 189).

Un discepolo del Giordano che, a differenza del Simonelli, seppe distinguersi dal maestro elaborando un linguaggio proprio e riconoscibile, di chiara impronta classicista, è il cilentano Paolo De Matteis (1662-1728). A lui possiamo ascrivere una notevole *Madonna del Rosario* (fig. 10), custodita nella chiesa di S. Biagio a Mugnano di Napoli, che ho già pubblicato con una cauta attribuzione a «valente allievo di Paolo De Matteis»<sup>15</sup>. A seguito di ulteriori indagini sul dipinto, ritengo ora di poter avanzare un'attribuzione allo stesso De Matteis, per la complessità della composizione e l'elevata qualità pittorica, che subisce solo un lieve scadimento nelle fisionomie dei putti, ove è probabile l'intervento della bottega. Ai piedi della Madonna vi sono sei figure di santi domenicani: a sinistra S. Tommaso d'Aquino, S. Giacinto, S. Rosa da Lima e S. Caterina de' Ricci (?); a destra S. Domenico di Guzman e S. Caterina da Siena.

La fastosa e monumentale composizione, con i Misteri del Rosario dipinti lungo i bordi della tenda, è ispirata alla *Madonna del Baldacchino* di Luca Giordano, oggi a Capodimonte, dalla quale però si distingue per l'inquadratura ravvicinata, la chiarezza delle tinte e l'inclinazione temperatamente classicista con una sottile intonazione sentimentale. Sono i caratteri che il De Matteis apprese a Roma, attraverso la conoscenza di Carlo Maratta, e sviluppò a Parigi nel 1702-1705, presso la corte di Luigi XIV. Qui operava Charles de La Fosse, che era stato allievo di Charles Le Brun, al quale Mario Alberto Pavone<sup>16</sup> attribuisce il rinnovamento stilistico del De Matteis. Al suo ritorno a Napoli, infatti, il pittore propose un classicismo dolce ed elegante, dai teneri colori pastello, ponendosi in alternativa al classicismo più distaccato e solenne allora propugnato da Francesco Solimena.

Per i caratteri che abbiamo rilevato, la *Madonna del Rosario* di Mugnano va inquadrata nell'ultima produzione del De Matteis, intorno al 1720, in sintonia con il ciclo di affreschi di Guardia Sanframondi, ove pure si avverte l'intervento della bottega nelle figure marginali.

Un ulteriore confronto si può stabilire con la *Madonna del Rosario* di Antonio e Giovanni Sarnelli, tra i più fedeli seguaci del De Matteis, nella chiesa della Maddalena a Morano Calabro. Con una soluzione compositiva sostanzialmente analoga, i Sarnelli dipingono intorno alla Madonna una sorta di baldacchino con i Misteri del Rosario<sup>17</sup>.

Analizziamo adesso un'opera di Domenico Antonio Vaccaro, il quale, formatosi alla bottega di Solimena, svolse una brillante opposizione agli intenti puristi del maestro, rielaborando suggestioni giordanesche in chiave rococò. L'opera che qui si discute è una pregevole *Trinità con S. Michele Arcangelo* (fig. 11), già in collezione Ferrari, oggi al Museo del Barocco Romano di Ariccia. È merito di Vincenzo Pacelli<sup>18</sup> aver attribuito la tela a Domenico Antonio Vaccaro, con una datazione intorno al quarto decennio del '700.

Oggi, alla luce di ulteriori indagini sul dipinto, posso affermare che si tratta di un bozzetto per la tela di analogo soggetto conservata a Napoli, nella chiesa della Concezione a Montecalvario (fig. 12). L'unica differenza tra il bozzetto e l'opera finita risiede nell'inserimento del gruppo di anime in basso a sinistra, che ci ricorda la mansione, assegnata a S. Michele Arcangelo, di vagliare le anime prima del Giudizio. Il riconoscimento dell'opera ci consente di anticiparne la datazione intorno al 1720, giustificando in tal modo quella vivacità compositiva e quella brillantezza pittorica che trovano ampi riscontri nella produzione giovanile del Vaccaro, ad esempio nell'*All'egoria del papato di Clemente XI* della Walter Art Gallery di Baltimora<sup>19</sup>.

Ritorniamo, infine, nella chiesa di S. Biagio a Mugnano di Napoli per osservare lo splendido *Miracolo di S. Biagio* (fig. 13) che sovrasta l'altare maggiore. La tela, firmata «G. Fatteruso F. 1707», offre un contributo rilevante alla conoscenza di Giuseppe Fatterusso, pittore scarsamente noto, se non per aver collaborato ad alcune imprese di Giovan Battista Beinaschi. In effetti, la dipendenza stilistica dal Beinaschi è l'unico dato che emerge dalla sua produzione nota, ma nel dipinto di Mugnano, Fatterusso dichiara nettamente l'influenza di Luca Giordano nella pastosità delle pennellate e in alcune soluzioni formali, come la figura di spalle in primo piano, che ricorda uno dei soldati nel *Martirio di S. Gennaro* a Roma (chiesa di S. Spirito dei Napoletani). Anche l'impianto

compositivo, con la visione di scorcio della gradinata che sale al tempio, può rapportarsi a modelli giordaneschi come la *Presentazione della Vergine al Tempio* del Kunsthistorisches Museum. È probabile che la 'sterzata' del Fattorusso in direzione del Giordano sia stata sollecitata da Giuseppe Simonelli, col quale aveva collaborato nel 1698. Tuttavia, nell'incedere frammentato delle pennellate robuste, si può ancora ravvisare qualche reminiscenza del Beinaschi.

Se non fosse per il riscontro della firma (in stampatello) con quella apposta sul *S. Eugenio* della chiesa di Regina Coeli a Napoli, non oserei identificare l'autore della tela di Mugnano con Giuseppe Fattorusso, sia per ragioni stilistiche, sia per la cronologia molto tarda. Anzi, resto nel dubbio che si tratti di un altro pittore, magari figlio di Giuseppe, del quale si sono perse le tracce.

La biografia di Giuseppe Fattorusso è molto lacunosa: il De Dominicis<sup>20</sup> lo ricorda come allievo prima di Andrea Vaccaro e poi di Giovan Battista Beinaschi. Suoi dipinti ad olio o ad affresco erano visibili a Napoli: nella chiesa del Carmine Maggiore («... fece molte opere a fresco, come si vede nelle storie dipinte nella chiesa del Carmine maggiore sopra quelle di Luigi Siciliano, ove effigiò la vita di nostro Signore»), nella chiesa di S. Pietro in Vinculis («... ove le Storie di S. Pietro, e quanto vi è a fresco, a riserva della lunetta sopra l'altare, è del Fattorusso»), nella chiesa di S. Giuseppe dei Falegnami («... essendo ancora sotto la direzione del Vaccaro ritoccò le Storie della Vita di S. Giuseppe ... le quali erano opera di Simone Papa il giovane») e nella chiesa di S. Diego all'Ospedale («... li quadri ad olio, che adornano la Cappella della B. Vergine presso il coro, e la sagrestia»).

Riguardo alle pitture di S. Giuseppe dei Falegnami, visibili fino alla demolizione della chiesa nel 1932, apprendiamo dal Galante<sup>21</sup> che nella cupola era affrescato il *Paradiso*, «dipinto dal Papa iuniore, ritoccato poscia dal Fattorusso, ed ultimamente da Melchiorre de Gregorio».

Riguardo invece alle pitture di S. Pietro in Vinculis, Antonio Delfino ha ritrovato un atto notarile col quale Giuseppe Fattorusso «promette, e s'obliga di pittare tutti li quatri, angoli, triangoli, lunette, et vacanti della detta Chiesa di Santo Pietro, eccettuatone però le cornici, cioè alli tre quatri grandi pittarci in primis la caduta di Simon Mago, secondo l'Annunciazione, et argentum non est mihi, terzo la predica dell'uscita al Cenacolo, nelle sei lunette pittarci sei pontefici, alli due l'angolo della vetriata pittarci quello che parerà al Molto Reverendo Signor D. Nicolò Maria Basile Rettore di detta Chiesa, nelli dodici triangoli pittarci dodici puttini, scherzi, et alli lati delle vetriate pittarci li dodici Apostoli. Quale pittura detto Giuseppe promette fare, et finire d'ogni perfettione, et di quella qualità, che ha esso Giuseppe pittata la cupola di detta Chiesa, et quella compiere alli venticinque di luglio primo venturo del presente anno 1676»<sup>22</sup>.

Altre notizie sull'attività del Fattorusso, relative ad opere perdute, giungono da fonti documentarie. Giovan Battista D'Addosio<sup>23</sup> rinvenne un pagamento del 1670 a Giuseppe Fattorusso e Domenico Viola per la «pittura dei Ss. Patroni [Pietro e Gennaro] ... sulla facciata della Porta Maggiore di detto ospizio [di S. Gennaro dei Poveri]» e per un quadro di *S. Pietro* nell'omonima cappella entro l'annessa chiesa. Lo stesso D'Addosio rinvenne due pagamenti al Fattorusso, l'uno del 1660 e l'altro del 1671, per il restauro di pitture nella chiesa dell'Annunziata. Altri documenti, resi noti da Antonio Delfino, riguardano l'esecuzione di dieci quadri tondi per la congrega dei Sette Dolori in S. Spirito di Palazzo, nel 1683<sup>24</sup>, e di alcune pitture nella cappella di S. Cataldo nell'ex cattedrale di Massalubrense, nel 1687<sup>25</sup>. Nello stesso anno, come attesta un documento ritrovato da Renato Ruotolo<sup>26</sup>, il Fattorusso dipinse un quadro per la duchessa di Sicignano.

Abbiamo infine un pagamento del 1698 allo scultore Giuseppe Troccola<sup>27</sup>, per un busto in argento di *S. Antonio Abate*, da collocare nella Cappella del Tesoro di S. Gennaro<sup>28</sup>. Il Troccola aveva eseguito quattro modelli in creta, ed una commissione di esperti, composta dai pittori Domenico Viola, Giuseppe Fattorusso e Giuseppe Simonelli, aveva scelto il migliore.

Oggi, a testimoniare la produzione del Fattorusso nelle chiese di Napoli, non resta che gli affreschi della cupola di S. Pietro in Vinculis, raffiguranti il *Paradiso*<sup>29</sup>, e la tela con *S. Eugenio I papa* in S. Maria Regina Coeli. Negli affreschi di S. Pietro in Vinculis, databili su base documentaria entro il 1676, appare determinante l'influenza del Beinaschi per il rilievo plastico, l'intensa luminosità, l'ardita visione di scorcio, la composizione dinamica e barocca. Come nel *Paradiso* del Beinaschi ai Ss. Apostoli, anche qui si assiste al progressivo annullamento del peso corporeo, che nella parte inferiore è sottolineato da un marcato chiaroscuro, mentre al vertice si dissolve in una intensa luminosità. In proposito, è significativo che il Galante ascriva l'opera al Beinaschi, «benché altri [De Dominicis, *n.d.r.*] li attribuisca a Giuseppe Fattorusso»<sup>30</sup>.

La sostanziale influenza del Beinaschi trova conferma nel *S. Eugenio I* di Regina Coeli (fig. 14), firmato «Fattorusso F. MDCLXXVI», facente parte di una serie di 14 tele poste intorno alla navata mediana<sup>31</sup>. La possente figura del santo pontefice riempie tutta la superficie della tela mistilinea, nella cui parte inferiore è inserita una targa



dipinta col nome del personaggio raffigurato, la firma e la data. Al *S. Eugenio I* si affianca una *S. Ripsima vergine e martire*, datata MDCLXXV, che Nicola Spinosa<sup>32</sup> attribuiva al Beinaschi, ma che, a ben vedere, si può ascrivere allo stesso Fattorusso. Infatti, sebbene l'impostazione della figura e la fattura dei panneggi siano ispirati ai modi lanfranchiani del Beinaschi, tuttavia la rigida postura delle mani e l'eccessiva regolarità del volto, privo di pathos, denunciano l'esecuzione di un allievo, identificabile col Fattorusso. Un confronto con la *Vergine Annunciata* del Beinaschi transitata alla Sotheby's di Londra (lotto n. 132 del 19/04/89) evidenzia, da un lato, le affinità tipologiche e compositive, e da un altro, la differente qualità esecutiva.

Al Fattorusso possiamo ascrivere anche un'altra tela della serie, la *S. Begga vedova*, la cui datazione non è leggibile poiché è nascosta dalla cornice. La *S. Begga* presenta caratteri molto simili alla *S. Ripsima* nella impostazione classicistica, nella scioltezza dei panneggi e in quel volto tondeggiante, troppo regolare e scialbo per sostenere un'attribuzione al maestro piemontese.

L'analisi delle opere note rende ancora più problematica l'identificazione del pittore di Mugnano con Giuseppe Fattorusso, ma ciò che interessa, in questa sede, è che la tela di Mugnano è una delle più alte testimonianze dell'influenza di Giordano in provincia di Napoli.

### Post scriptum

Durante la pubblicazione di questo saggio, ho avuto l'opportunità di visionare due tele storicamente attribuite a Luca Giordano, provenienti dalla cappella di Villa Figliola a San Sebastiano al Vesuvio (Napoli). Le due tele, raffiguranti l'*Estasi di S. Francesco d'Assisi* e *S. Nicola di Bari che salva Basilio* (figg. 15-16), furono segnalate da Prota-Giurleo<sup>33</sup> nel 1941 e superficialmente catalogate dalla Soprintendenza come opere di Luca Giordano. Più prudentemente, nella monografia dedicata al maestro, Scavizzi e Ferrari<sup>34</sup> le menzionavano con riserva, non potendole studiare dal vivo. Oggi, avendo finalmente l'opportunità di un sopralluogo, ho appurato che le due tele non sono ascrivibili a Luca Giordano, bensì ad un ignoto pittore napoletano della metà del '700.

### NOTAS

<sup>1</sup> B. De Dominicis, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, Napoli 1742-45, t. III, pp. 441-453.

<sup>2</sup> O. Ferrari - G. Scavizzi, *Luca Giordano*, Napoli 1966, vol. II, pp. 103-104; vol. III, fig. 180.

<sup>3</sup> G. Parente, *Origini e vicende ecclesiastiche della città di Aversa*, Napoli 1858, vol. II, p. 247.

<sup>4</sup> G. Labrot, *Études napolitaines. Villages, palais, collections XVI-XVIII siècles*, Seyssel 1993, p. 240.

<sup>5</sup> O. Ferrari - G. Scavizzi, *Luca Giordano*, Napoli 1966, vol. III, figg. 205-206.

<sup>6</sup> M. Pasculli Ferrara, *Giordano, Miglionico ed altri episodi giordaneschi*, in «Ricerche sul '600 napoletano», 1991, p. 212 e fig. 107 p. 229.

<sup>7</sup> M. Izzo, *Nicola Vaccaro (1640-1709)*, ricerca di dottorato in Metodologie conoscitive per la conservazione

e la valorizzazione dei beni culturali, XV ciclo, Seconda Università degli Studi di Napoli, facoltà di Lettere e Filosofia, a.a. 2000-2002, pp. 96-97.

<sup>8</sup> M. Izzo, *Nicola Vaccaro (1640-1709). Un artista a Napoli tra Barocco e Arcadia*, Todi 2009, p. 249, sch. C7.

<sup>9</sup> S. Causa, *Quel che resta di un capolavoro perduto*, in «Kronos», n. 9, 2005, pp. 51-113. Lo studioso muove dall'analisi di un frammento nella Galleria Regionale della Sicilia per discutere le varie redazioni giordanesche della *Benedizione di Giacobbe*. Un'ulteriore redazione del tema è transitata a Napoli nel 2008 presso un'asta Blin-darte (lotto n. 47 del 20/05/2008).

<sup>10</sup> Olio su tela, cm 73,5x99.

<sup>11</sup> B. De Dominicis, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, Napoli 1742-45, t. III, p. 445.

<sup>12</sup> Cfr. M. di Mauro in P. Leone de Castris (a cura di), *Il Museo Diocesano di Napoli. Percorsi di arte e di fede*, Napoli 2008, p. 152, sch. 54.

<sup>13</sup> Cfr. O. Ferrari - G. Scavizzi, *Luca Giordano*, Napoli 1966, II, p. 110, III, fig. 188.

<sup>14</sup> Cfr. O. Ferrari - G. Scavizzi, *Luca Giordano*, Napoli 1966, II, p. 168, III, fig. 331.

<sup>15</sup> M. di Mauro, *In viaggio. La Campania. Ricerche e attribuzioni alla scoperta delle opere e degli artisti*, Napoli 2009, p. 66.

<sup>16</sup> Cfr. V. Lotoro, *Una replica del De Matteis dell'Adamo ed Eva che piangono Abele morto*, in F. Abbate (a cura di), *Percorsi di conoscenza e tutela. Studi in onore di Michele D'Elia*, Napoli 2008, nota 26 p. 288.

<sup>17</sup> Cfr. U. Di Furia, *I Sarnelli: una famiglia di pittori e di bancari*, in «Quaderni dell'Archivio Storico», Napoli 2005-2006, pp. 268-269.

<sup>18</sup> V. Pacelli in *Il Museo del Barocco Romano. Le collezioni Ferrari, Laschena ed altre donazioni a Palazzo Chigi in Ariccia*, Ariccia 2008, pp. 50-51.

<sup>19</sup> Cfr. N. Spinosa, *Pittura napoletana del Settecento. Dal Barocco al Rococò*, Napoli 1986, sch. 200 p. 150; fig. 237 p. 306.

<sup>20</sup> B. De Dominicis, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, Napoli 1742-45, t. III, pp. 156, 283.

<sup>21</sup> G.A. Galante, *Guida sacra della città di Napoli*, Napoli, stamperia del Fibreno, 1872, p. 330.

<sup>22</sup> A. Delfino, *Documenti inediti tratti dall'Archivio di Stato di Napoli (A.S.N.) e dall'Archivio Storico del Banco di Napoli (A.S.B.N.)*, in «Ricerche sul '600 napoletano», 1993, doc. 21 p. 31.

<sup>23</sup> G.B. D'Addosio, *Documenti inediti di artisti napoletani dei secoli XVI e XVII dalle polizze dei Banchi*, Napoli 1920, p. 53.

<sup>24</sup> A. Delfino, *Documenti inediti su alcuni pittori napoletani del Seicento*, in «Ricerche sul '600 napoletano», 1984, p. 158.

<sup>25</sup> A. Delfino, *Documenti inediti per alcuni pittori napoletani del '600*, in «Ricerche sul '600 napoletano», 1985, p. 100. Oggi la cappella è ornata da stucchi novecenteschi, sotto i quali vi potrebbero essere le pitture del Fattorusso.

<sup>26</sup> R. Ruotolo, *Documenti sulla chiesa di S. Teresa agli Studi e su qualche*

*pittore napoletano del Seicento*, in «Ricerche sul '600 napoletano», 1983, p. 63.

<sup>27</sup> Arch. Storico Ist. Banco di Napoli Fondazione (d'ora in poi ASBN), *Banco dei Poveri*, giornale c.p. di cassa, 1698 - II sem., matr. 741, partita di ducati 20 estinta il 14 novembre: «A Matteo Carbone ducati 20 e per esso a Giuseppe Troccola scultore di marmi, disse a compimento di ducati 48, atteso l'altri l'ha da esso ricevuti contanti, disse pagarceli per sue fatiche fatte nella formazione di due modelli piccoli di creta e due grandi dell'istessa materia del glorioso S. Antonio di Vienna, che a sue suppli- che è stato dichiarato per uno dei padroni e protettori di questa fedelissima Città, dall'ultimo dei quali dovrassi formare la statua a mezzo busto d'argento di detto Santo per conservarsi nel Tesoro di questa Città, e proprio il modello riconosciuto, et approvato dal Cav. Domenico Viola, e Giuseppe Fattorusso, e Giuseppe Simonelli pittori, et esperti, da esso Matteo deputati per la visura di detti modelli, restando detto Giuseppe interamente sodisfatto ...» (una parziale trascrizione del documento si trova in V. Rizzo, *Uno sconosciuto paliotto di Lorenzo Vaccaro e altri fatti coevi napoletani*, in «Storia dell'Arte», 49 [1983], pp. 222-223).

<sup>28</sup> Il busto di S. Antonio Abate che

attualmente si venera nella Cappella del Tesoro è opera del XIX secolo.

<sup>29</sup> Ringrazio Patrizia Di Maggio per avermi mostrato una fotografia della cupola, dato che la chiesa è attualmente inagibile e in stato di devastazione. Non so quanto sia rimasto delle altre pitture ivi eseguite dal Fattorusso ed elencate nel citato atto notarile (A. Delfino, *Documenti inediti tratti dall'Archivio di Stato di Napoli (A.S.N.) e dall'Archivio Storico del Banco di Napoli (A.S.B.N.)*, in «Ricerche sul '600 napoletano», 1993, doc. 21 p. 31).

<sup>30</sup> G.A. Galante, *Guida sacra della città di Napoli*, Napoli, stamperia del Fibreno, 1872, p. 313.

<sup>31</sup> Cfr. B. Daprà (a cura di), *Micco Spadaro. Napoli ai tempi di Masaniello*, catalogo della mostra (Napoli, certosa di S. Martino, 20 apr.-30 giu. 2002), Napoli 2002, p. 170. Ciascuna delle 14 tele misura cm 200x110.

<sup>32</sup> Cfr. G.A. Galante, *Guida sacra della città di Napoli*, ivi 1872, ed. critica a cura di N. Spinosa, Napoli 1985, p. 64.

<sup>33</sup> U. Prota-Giurleo, *Notizie inedite su Luca Giordano*, in «Corriere di Napoli», 3 maggio 1941; riedite in «Napoli» rivista municipale, 1957.

<sup>34</sup> O. Ferrari - G. Scavizzi, *Luca Giordano*, Napoli 1966, t. II, p. 382.