

ESPERIDE

Anno VI-VII, I-II semestre 2013, I-II semestre 2014

CULTURA ARTISTICA IN CALABRIA

Storia * Documenti * Restauro

11-14

Poste Italiane S.p.A. - Spedizione in abbonamento postale - D.L. 353/2003 (conv. in L. [illegible] 2004 n. 46) art. 1, comma 2 e 3, Aut. CBPA SUD/VV/183/2009 val. dal 12/05/09

in copertina: *Mattia Preti, Cristo fulminante, Taverna, chiesa di San Domenico, pala dell'altare maggiore, particolare.*

nn. 11-14 2013/2014

ISSN 2035-2166

Rivista semestrale
Autorizzazione del Tribunale di Vibo Valentia n. 562 del 19 settembre 2007

Direttore responsabile: Mario Panarello

Numero speciale in occasione del IV centenario della nascita di Mattia Preti (1613-2013)
(a cura di Mario Panarello)

Consulenti scientifici del numero speciale: Francesco Abbate, Miguel Hermoso Cuesta, Umberto Ferrari, Stefano De Mieri, Domenico Pisani, Dario Puntieri, Renato Ruotolo, Giuseppe Valentino.
Coordinamento della redazione: Monica De Marco
Redazione del numero speciale: Rossana Caridà, Elisabetta Catrambone, Antonio Cosentino, Pietro Mina
Amministrazione: Centro Studi ESPERIDE, Via S. Pertini, 89812 Pizzo

Gli scritti contenuti nel presente numero spciale della rivista sono stati sottoposti a referaggio segreto.

Stampato a spese del Centro Studi Esperide, con il parziale contributo del Consorzio Privata Assistenza e dei Comuni di Magisano, Pentone e Taverna

Per informazioni: tel. 329.0344621
e-mail: *centrostudiesperide@libero.it* web: *www.centrostudiesperide.it*

Progetto grafico, impaginazione ed elaborazione immagini: Elisabetta Catrambone
Stampa: Stampasud, Lamezia Terme
[finito di stampare nel mese di luglio 2017]

La Direzione non si assume responsabilità per quanto espresso dagli autori e per il materiale da essi fornito

ESPERIDE



CULTURA ARTISTICA IN CALABRIA
Storia * Documenti * Restauro
nn. 11-14 2013/2014

SOMMARIO

EDITORIALE
Mattia Preti e la Calabria 3
Mario Panarello

STORIA
Una breve prolusione all'artico di Alfonso Frangipane: Fra le ruine dell'arte nostra 5
Dario Puntieri
"Terre non visitate dal genio non possono esser colte". Cenni di letteratura artistica su Mattia Preti 12
a Taverna tra la fine del XVII ed agli inizi del XX secolo
Mario Panarello, Domenico Pisani
Taverna all'epoca di Mattia Preti 25
Umberto Ferrari
I Cavalieri Gerosolimitani calabresi al tempo di Mattia Preti 40
Alessio Bruno Bedini
San Giovanni Battista: il culto, le reliquie e le arti; appunti sulle espressioni artistiche calabresi 46
dal classicismo cinquecentesco a Mattia Preti
Mario Panarello
Oltre Taverna: tre committenze calabresi a Mattia Preti. 68
Domenico Pisani
Collezionare Mattia Preti: sulle tracce di opere pretiane nelle raccolte e collezioni di famiglie e feudatari calabresi 77
Antonio Cosentino
Un'opera inedita di Mattia Preti a Catanzaro. Il martirio di San Bartolomeo 93
Domenico Pisani
Materiali e ipotesi su un dipinto con soggetto storico della chiesa Matrice di Gioiosa Ionica La regina Tomiride 96
immerge la testa di Ciro in un otre di sangue
Roberto Fuda
La cupola di S. Domenico Soriano a Napoli: qualche appunto sulla fortuna critica e i restauri di un'opera perduta di Mattia Preti 102
Renato Ruotolo
Matty Preti y Luca Giordano ca. 1656 110
Miguel Hermoso Cuesta
«Hic ictuus irradiet supero de vertice fulgor...». Nuove considerazioni iconografiche e iconologiche 130
sul Cristo fulminante di Mattia Preti.
Mario Panarello
La Madonna del Rosario di Mattia Preti tra mondo visibile e mondo intelligibile 147
Dario Puntieri, Mario Panarello
Recalcare et depingere: la fortuna dei dipinti pretiani nella pittura del Settecento calabrese 151
Mario Panarello
Echi della produzione maltese di Mattia Preti nella Calabria del XVIII secolo. L'Orazione di Cristo nell'orto a Catanzaro. 178
Giovanni Autelitano

DOCUMENTI
La Sacra Famiglia e santi. Ricostruzione storica e documentale delle vicende che causarono il trasferimento 187
da Taverna di un capolavoro di Mattia Preti
Giuseppe Valentino
Aspetti della produzione pittorica calabrese al tempo di Mattia Preti: Nuove acquisizioni e considerazioni 192
sui pittori del Seicento e sulle figure di Francesco Zoda e Giuseppe e La Rosa.
Mario Panarello
Mattia Preti e gli scultori calabresi del XX secolo 232
Domenico Pisani

RESTAURO
l'Oratorio confraternale del Santissimo Salvatore di Taverna: scheda per un restauro 239
Vito Sarubbo

Collezionare Mattia Preti: sulle tracce di opere pretiane nelle raccolte e collezioni di famiglie e feudatari calabresi

Antonio Cosentino

Le direttrici di ricerca finora perseguite, nella disamina del *corpus* pretiano, hanno privilegiato una lettura degli aspetti artistici e storiografici relativi la produzione dell'artista, concedendo minore rilievo all'incidenza dei suoi lavori nelle collezioni private. Questa indagine si propone di rintracciare, con l'ausilio di ricerche archivistiche già compiute, opere del pittore di Taverna custodite presso collezioni di famiglie e personaggi di rilievo originari della Calabria o in qualche modo connessi alla regione. Sebbene le ricerche inerenti le raccolte delle famiglie meridionali siano ancora *in fieri*[1], è possibile tracciarne un primo quadro di riferimento; pertanto tale contributo interesserà il patrimonio delle residenze signorili esistenti in Calabria e quindi nei diversi feudi[2], ma anche quello delle corrispettive dimore possedute da varie famiglie nella capitale del regno[3].
Gli studi editi sul fenomeno del collezionismo in Calabria saranno di supporto alla ricerca e ne costituiranno il punto di partenza; il volume curato da Alessandra Anselmi, infatti, ha permesso attraverso una serie di saggi complessi una migliore lettura della problematica inerente le raccolte d'arte, così come l'indagine di Gerard Labrot sul collezionismo napoletano, edita nel 1992, rappresenta un riferimento importante per la conoscenza di alcune raccolte di dipinti delle sfarzose dimore della capitale.
Il dato documentale, senza dubbio, ricopre un'importanza fondamentale nella ricostruzione dell'aspetto delle raccolte, tuttavia sono pochissimi gli archivi privati giunti sino a noi utili a restituirci un'immagine fedele delle pinacoteche e del loro patrimonio, per questa ragione, consapevoli di quanto l'argomento sia suscettibile di approfondimenti, si tenterà attraverso questo scritto di offrire nuovi spunti d'indagine utili per future ricerche.
Nell'ambito della committenza, potrebbe essere determinante comprendere i legami che questa ebbe con il pittore di Taverna; come la comune appartenenza al cavalierato di Malta, eventuali parentele o amicizie, senza escludere la possibilità che molti collezionisti furono mossi dal desiderio di possedere un'opera di un autore originario della loro stessa terra. Quest'ultima volontà spesso persuase alcuni collezionisti a costituire una sala, all'interno delle suddette residenze, interamente dedicata a Mattia Preti, come documentato nel caso dei Serra di Cassano che nel loro Palazzo napoletano avevano riservato un intero ambiente alla produzione del tavernese. Da considerare, infine, è la mobilita dei dipinti che, se debitamente documentata, permetterebbe di ricostruire una "cronologia" della raccolta di provenienza, offrendo dati importanti inerenti la circolazione delle opere d'arte nell'Italia Meridionale. In effetti le dinamiche legate alle collezioni note, alcune delle quali prese in esame in questo contributo, risultano tuttora poco chiare, a causa della suddivisione o dispersione dei beni che le costituivano nel corso del tempo. Invero molte famiglie aristocratiche spesso stanziavano al di fuori dei feudi calabresi, principalmente a Napoli[4] e di conseguenza, il patrimonio mobile delle loro residenze aveva subìto radicali mutamenti che rendono ostica la riconfigurazione originaria delle quadrerie effettuabile, come s'è detto, solo attraverso lo studio di documenti di archivio, come inventari e testamenti.



Fig. 1 Mattia Preti, Sofonisba riceve la coppa di veleno, collezione privata

NOTE

* Ringrazio per il supporto offerto nel corso della stesura di questo contributo: Mario Panarello, Domenico Pisani, Roberto Carmine Leardi e Rossana Caridà.

[1] Cfr., *Collezionismo e politica culturale nella Calabria vicereale borbonica e postunitaria*, a cura di Alessandra Anselmi, Roma, Gangemi, 2012.

[2] Per uno studio approfondito della feudalità calabrese si rimanda in particolare a: Mario Pellicano Castagna, *Le ultime intestazioni feudali in Calabria*, Chiaravalle centrale, edizioni Effe Emme, 1978; Idem, *La storia dei feudi e dei titoli nobiliari della Calabria*, edizioni FRAMA SUD, 1984; Idem, *Storia dei feudi e dei titoli nobiliari della Calabria*, Soveria Mannelli, Editrice C.B.C., 1996; Idem, *Storia dei feudi e dei titoli nobiliari della Calabria*, 4 voll., Catanzaro Lido, Editrice C.B.C., 2002; Idem, *Storia dei feudi e dei titoli nobiliari della Calabria*, 3 voll., Catanzaro Lido, Editrice C.B.C, 1999; Vincenzo Naymo, *Stati feudali e baronie nella Calabria di età moderna: politiche amministrative, istituzionali e di prestigio*, in *Collezionismo e politica culturale* cit., p. 47.

[3] *Architettura residenziale del Sei e Settecento in Calabria*, a cura di Mario Panarello, Reggio Calabria, Iiriti, 2005.

Paradigmatiche, in questo senso, risultano le varie collezioni appartenute ai diversi rami della famiglia Ruffo di cui la più rilevante nella storia del collezionismo è costituita dalla nota raccolta custodita nel palazzo messinese di Regio Campo alla Marina, formatasi prevalentemente intorno alla metà del Seicento e sviluppatasi quasi in concomitanza con quelle del ramo familiare d'origine in Calabria; è utile ricordare che i Ruffo, entrati a far parte dell'aristocrazia calabrese grazie all'appoggio di Federico II, espansero il loro dominio anche in Sicilia con i rami della Scaletta e della Floresta[5]. Senza dubbio un ruolo determinante, nell'ambito del collezionismo, fu ricoperto dalla sposa del barone Carlo Ruffo, Antonia Spadafora[6], che si preoccupò di progettare l'edificazione del fastoso palazzo siciliano, inteso come strumento di affermazione dello *status* sociale e destinato ad ospitare l'ingente collezione familiare prevalentemente costituita dal figlio, rilevante per i suoi arazzi, medaglie e argenti[7]. Le trattative per la costruzione della residenza si concretizzarono il 26 aprile 1645, attraverso la sottoscrizione di un atto notarile tra il Senato e la Duchessa che dimorò nel palazzo già dal 1646, con il figlio Don Antonio e la nuora Alfonsina[8]. L'abitazione presto, si configurò come luogo di incontro degli intellettuali del tempo e, grazie a un dettagliato libro dei conti, redatto da Don Antonio Ruffo, è possibile ricostruire l'aspetto della pinacoteca al 1648, sulla quale la storiografia è densa di studi[9]. Com'è noto, il barone Ruffo si profila come un collezionista attento e coinvolto nella realizzazione delle opere commissionate poiché, attraverso un fitto rapporto epistolare con i vari autori, aveva la possibilità di opinare sui minimi dettagli del prodotto desiderato[10]. Nella storica collezione diversi sono i lavori pretiani, infatti risulta registrato, nel suddetto libro, un dipinto di "sei palmi per otto", ritraente *Sofonisba che beve la coppa di veleno*[11] (fig. 1). L'estremo gesto della cartaginese attrasse ripetutamente l'interesse del Cavaliere di Malta; infatti è possibile rintracciare il medesimo soggetto nella raccolta del Musée des Beaux-Arts di Lione, la National Gallery of Victoria di Melbourne e la Galleria Pallavicini di Roma[12]. L'identificazione del dipinto della collezione messinese Ruffo ha suscitato tra gli studiosi un acceso dibattito, discordi sull'odierna ubicazione, hanno provato ad individuarne, erroneamente, le tracce nel patrimonio del già menzionato Museo australiano[13], ipotesi successivamente ribaltata in favore di una corretta identificazione nella versione della raccolta di Francesco Jerace[14]. Anche un *San Luca nudo sopra un bove che sta dipingendo la Madonna* (fig. 2)[15], di "palmi sei per sette", figura nell'elenco delle acquisizioni della pinacoteca messinese effettuate da don Antonio[16], esattamente il 17 marzo 1669[17]; la tela, in un primo momento data per dispersa, venne ritrovata da Librando nel deposito del Museo di Catania[18]. L'inventario annovera anche un *Dionisio di Siracusa maestro di scuola*, giunto a Messina nel novembre 1662, una *Storia di Rachele*[19] e una storia *di Giosué con Aban*[20].

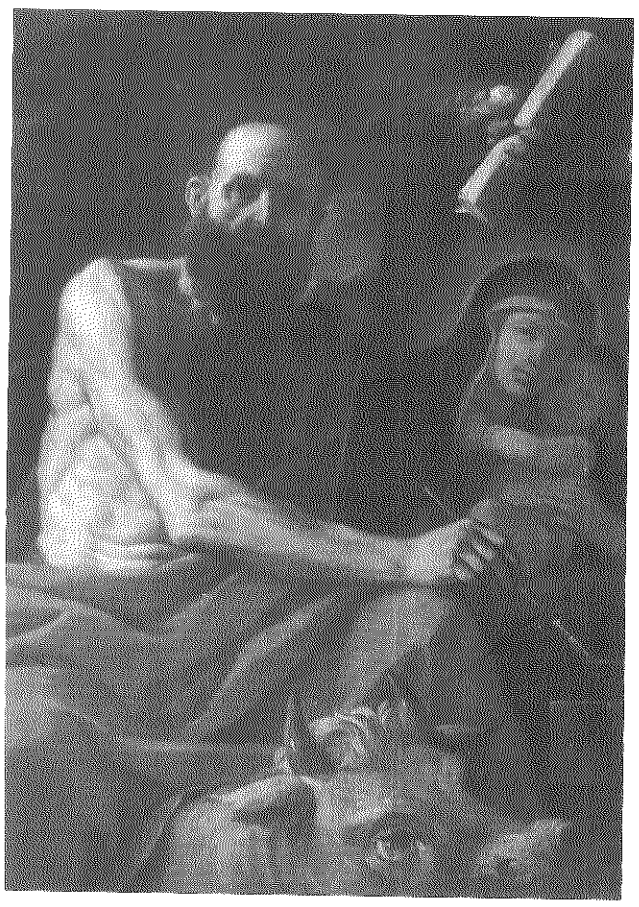


Fig. 2 Mattia Preti, San Luca con un dipinto della Madonna con il Bambino, Catania, Pinacoteca di Castello Ursino.

La predilezione per i lavori del pittore calabrese accomuna il ramo messinese della famiglia Ruffo a quello di Scilla che, grazie alla passione per l'arte di Tiberio Ruffo, era in possesso di una ricca pinacoteca. L'elenco dei beni, stilato nel 1748 alla morte di Guglielmo Ruffo, racconta in cinquantanove fogli il patrimonio della quadreria

[4] *Primi piani sul passato, artisti calabresi del '600 e '700*, a cura di Giorgio Leone, Rossano, Ferrari, 2014, p. 12.
[5] Maria Concetta Calabrese, *I Ruffo di Sicilia, politica, arte e scienza nel Seicento meridionale*, Catania, c.u.e.u.c.m., 2012, p. 23.
[6] Si fa riferimento a Carlo Ruffo e Spinelli, figlio di Giacomo barone di Bagnara e di Solano e d'Ippolita Spinelli dei marchesi di Fuscaldo, e ad Antonio Spadafora Alliata, figlia di Federico barone delle gabelle del Biscotto, Sale e Pepe; Vincenzo Ruffo, *La Galleria Ruffo nel secolo XVII a Messina*, in «Bollettino d'arte», X, 1916, 1-12, p. 21.
[7] Per approfondire si rimanda, tra gli altri, ai seguenti titoli: M.C. Calabrese, *I Ruffo e la vita nobile a Messina nel Seicento*, in «Archivio storico per la Sicilia orientale», 1998, I, pp. 49-59; Ferdinando Ruffo, *Collezionismo pittorico nella Calabria del Seicento e Settecento*, in «Calabria sconosciuta», XXXIV, 2011, 132, p. 46.; Domenico Gioffré, *Potenza e mecenatismo dei Cardinali della Gran Casa dei Ruffo di Bagnara*, in «Calabria sconosciuta», annata, 2014, numero, pp., a quest'ultimo si rimanda per tutta la bibliografia precedente.
[8] V. Ruffo, *La Galleria Ruffo* cit., p. 23; Don Antonio Ruffo sposò Alfonsina Gotho, figlia di Placido Gotho, barone della Floresta.
[9] Ivi, p. 21.



Fig. 3 Mattia Preti, *Il banchetto di Erode*, Toledo, The Toledo Museum of Art

che comprendeva otto opere di Mattia Preti di soggetto sacro[21]. Ampio spazio viene riservato alle raffigurazioni di Santi, infatti vengono ricordati un *San Girolamo*, di "palmi quattro per tre con una cornice nera a tre ordini d'oro", un *San Tommaso d'Aquino* con cornice dorata e un quadro rappresentante *San Giovanni Battista*. Particolare attenzione è riservata a episodi desunti dal Nuovo Testamento come la *Cattura di Cristo*, un *Redentore coronato di spine* con la canna in mano, "con cornice a tre ordini e di palmi sei per sette", una *cena del Fariseo con la Maddalena* con cornice nera, un *Ecce Homo* e «due quadri originali del Cavalier Mattia, detto il Calabrese, che rappresentano uno la Madonna col Bambino, e l'altro S. Anna colla Madonna in braccia, colla cornice nera a tre ordini d'oro»[22].
L'altro ramo calabrese dei Ruffo, infine, conferma l'ammirazione nutrita da questa famiglia verso il pittore di Taverna; la lista di beni stilata nel 1692 per il testamento di Fabrizio Ruffo priore di Bagnara documenta, infatti, un dipinto di Preti avente come soggetto la *Storia delle Nozze di Cana*, "di palmi dodici e otto"[23], e «un quadro di palmi dodici e otto con l'istoria della Cena in casa di Simone, dove la Madalena si buttò a piedi di Cristo, di mano del Cavalier Matthia Calabrese con n.o 21 personaggi»[24]. Le due tele proposte in coppia, sulla scia dei banchetti veronesiani, possono essere inserite nella fase tarda della produzione dell'artista, alla fine degli anni Settanta.
Le fonti a disposizione, nonché le dimensioni delle due opere, hanno portato gli studiosi a individuarne le tracce nella chiesa di San Domenico Maggiore a Napoli, alla quale furono donati da un privato collezionista prima del 1856[25].
Per quanto concerne la problematica della mobilità dei dipinti all'interno delle raccolte d'arte, cui si è fatto riferimento in precedenza, emblematica

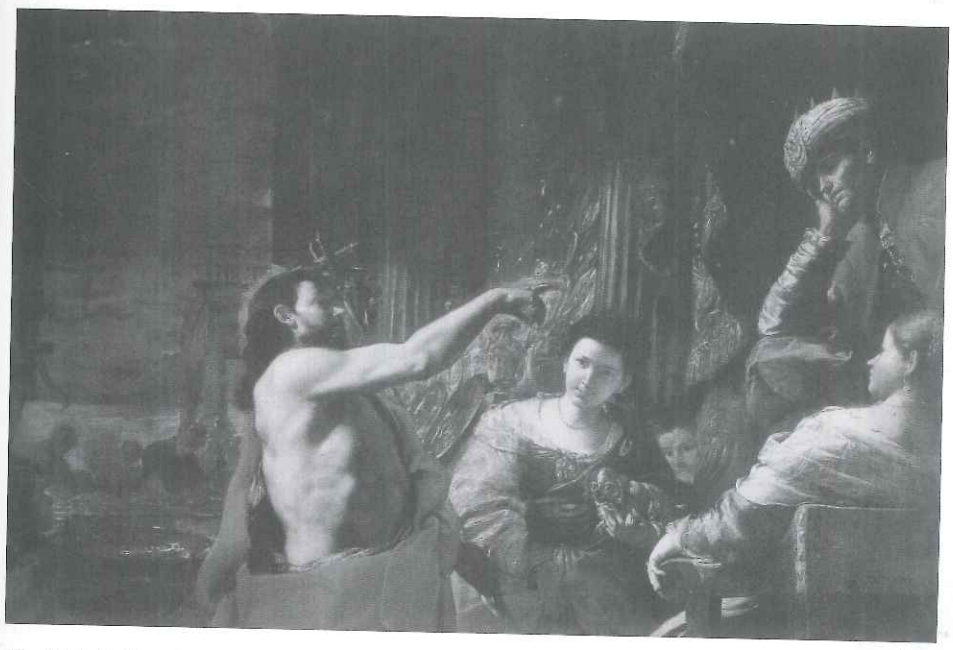


Fig. 4 Mattia Preti, San Giovanni Battista predica davanti a Erode, Stati Uniti, collezione privata

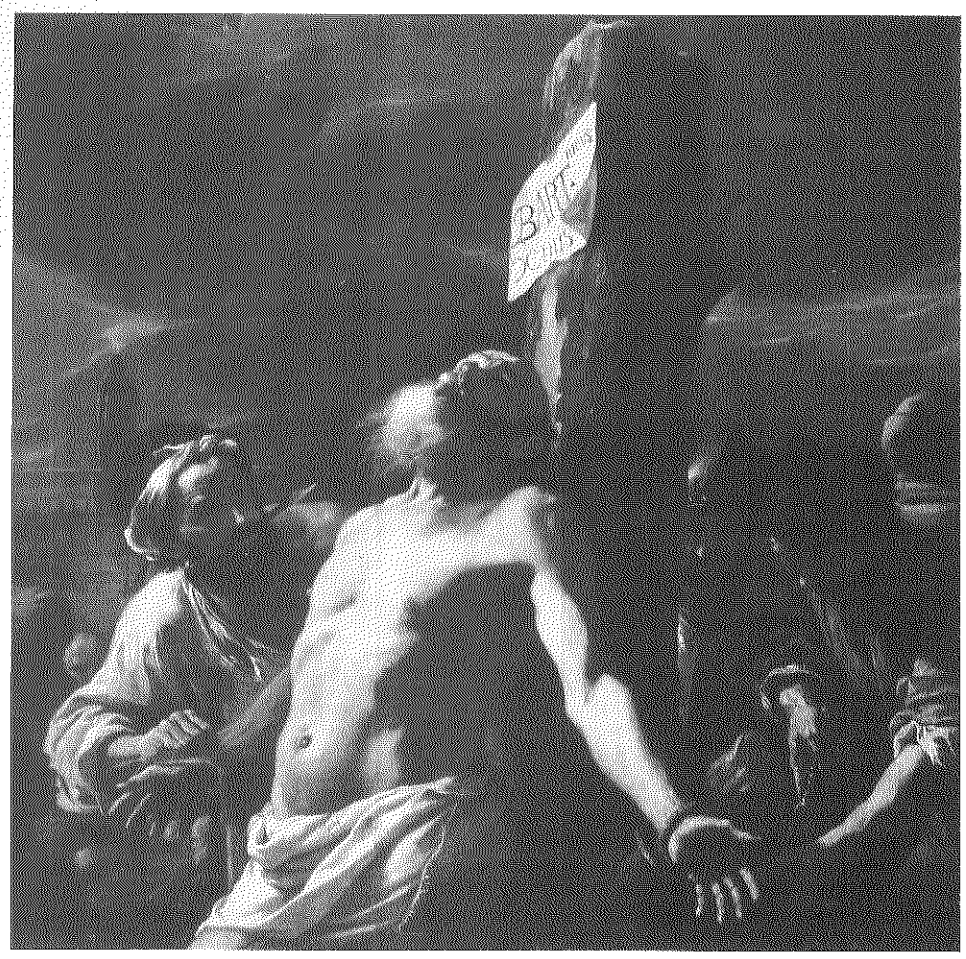


Fig. 5 Mattia Preti, Martirio di San Bartolomeo, Manchester, Currier Gallery of Art

può definirsi le collezioni dei van den Eynden[26] e di Gaspare Roomer[27] che, attraverso una serie di lasciti ereditari, arrivano a confluire in due pinacoteche di esponenti della nobiltà calabrese. Gaspare Roomer era un mercante e armatore di Anversa con una spiccata passione per il collezionismo artistico, la sua personalità colpì così tanto il De Dominici che ne tracciò così il profilo «Or questi prendea diletto della pittura, ed insieme avea una gran cognizione del buono, né si fermava nel mediocre, ma cercava l'ottimo, e 'l singolare, non risparmiando moneta per possederlo: veracissimo esempio del vero ed intelligente dilettante»[28]. La raccolta del belga, insieme a quella dei van den Eynden, ebbe un ruolo fondamentale nella determinazione del gusto artistico nella Napoli della seconda metà del Seicento, poiché connotata da caratteristiche singolari e non in linea con il gusto dei collezionisti coevi. Roomer, infatti, aveva una predilezione per le opere a soggetto profano, come testimonia l'inventario redatto alla sua morte che, in una quadreria composta da millecento dipinti, registra soltanto centottantatre opere di soggetto sacro[29]. La figura del mercante di Anversa non costituì, tuttavia, un *unicum* ma venne affiancata da altre personalità simili come quella di Ferdinand van den Eynden, figlio di Jan e marchese di Castelnuovo, che ereditò non solo la collezione paterna ma ricevette in dono anche alcuni pezzi dal socio del padre, Gaspare Roomer[30]; si può affermare con certezza che i più prestigiosi esponenti della pittura napoletana, dagli anni Quaranta ai Settanta, fossero rappresentati in questa quadreria, modellata sull'esempio delle correnti artistiche più aggiornate. Un inventario del dicembre 1688[31] traccia il profilo di una consistente raccolta privata, all'interno della quale si possono rintracciare un nutrito numero di opere di Mattia Preti, tutte a carattere sacro, si evidenzia anche una predilezione per lavori desunti dalle storie della vita di San Giovanni Battista, probabilmente in virtù del nome del padre del committente, ovvero Jan van den Eynden, spesso citato come Giovanni. Si annovera, infatti, un *Erode con la testa di San Giovanni Battista*[32] (fig. 3) "di palmi dieci e sette", una *Decollazione di San Giovanni Battista* "di palmi sette e undici" con cornice dorata e mezze figure al naturale, una *storia di San Giovanni Battista che predica ad Erode*[33](fig. 4) e un *San Giovanni che predica nel deserto*. Le vicende dei baluardi del primo cristianesimo, Pietro e Paolo, vengono raccontate in due opere probabilmente concepite *in pendant*, come suggerirebbero le loro identiche dimensioni, e raffiguranti un *San Pietro in croce*[34] e una *Decollazione di San Paolo*[35], "di palmi otto e sette con cornice dorata e mezze figure", entrambe da relazionare, secondo il Carandente[36] con un'altra tela raffigurante il *Martirio di San Bartolomeo*[37] (fig. 5). Queste tre tele, dal forte carattere riberesco, vedono Preti amplificare il chiaroscuro e accostare colori e luminosità proprie del Rinascimento veneziano, offrendo una rivisitazione dei martirii eseguiti dal pittore di Xàtiva nel ventennio precedente. Il patrimonio si arricchiva, inoltre, di altri dipinti raffiguranti scene riprese dall'Antico e Nuovo Testamento, come la *Storia del Ricco Epulone*[38], le *Nozze di Cana*[39], un *Giobbe visitato dagli amici*[40], un'*Adultera*[41]. La collezione van den Eynden, in un primo momento ereditata dalla vedova Olimpia Piccolomini, venne poi spartita tra le tre figlie, rimaste sotto la tutela della madre fino al 1688. La maggiore, Elisabetta, andò in sposa a Carlo Carafa Principe

[10] Per approfondire il tema si rimanda a: Rosanna De Gennaro, *Un inventario ritrovato della collezione di Don Antonio Ruffo, precisazioni su Brueghel, Ribera e Savoldo,* in «Prospettiva», 1997, 87-88, pp. 168-74.
[11] Per una scheda di quest'opera si rimanda a John Thomas Spike, *Mattia Preti: catalogo ragionato dei dipinti*, Taverna, Museo civico di Taverna, 1999, p. 389.
[12] Ivi, p. 447.
[13] Ivi, p. 385.
[14] Un'altra tela è nella collezione Ierace: Sofonisba che riceve il veleno. Più torbida nel colore e di minor forza di rilievo, potrebbe essere la medesima che faceva parte della Galleria Ruffo; e ricordata in un inventario di quadri comprati fra il 1646-49»; cfr Lina Montalto, *Il passaggio di Mattia Preti a Napoli*, in «L 'Arte», XXIII, 1920, p. 212.
[15] Per una scheda di quest'opera si rimanda a: J.T. Spike, *Mattia Preti: catalogo ragionato* cit., p. 123.
[16] La lettera del 10 marzo 1669 spedita da Mattia Preti a Don Antonio Ruffo informa dell'invio del dipinto in questione cfr. J.T. Spike, *Mattia Preti. I documenti* cit., p. 183.
[17] V. Ruffo, *La Galleria Ruffo* cit., p. 284

di Belvedere[42], già in possesso di una consistente quadreria[43] che annoverava anche una *Fede* di Luca Giordano[44]. Grazie a un inventario del gennaio 1707[45] si è potuto precisamente desumere quali quadri pretiani della collezione paterna sono confluiti nella raccolta calabrese; si tratta della *Decollazione di San Paolo*[46], il *San Giovanni nel deserto* e del *San Giovanni che predica ad Erode*[47] e l'*Erode con la testa di San Giovanni Battista.* Proprio per quest'ultimo lavoro di Preti, Voss[48] avanzò l'ipotesi di una identificazione con la versione della Gemäldgalerie di Kassel, conosciuta come il *Banchetto di Erode*[49]; tuttavia recenti studi hanno ribaltato l'ipotesi del tedesco, rintracciando il dipinto in questione nella collezione del Toledo Museum of Art, acquistato negli anni Sessanta del Novecento e documentato fino al 1920 nella raccolta del principe Colonna di Stigliano[50]. Infine, la medesima collezione custodiva un ulteriore lavoro del tavernese che Carlo Carafa ricevette in dono dal padre in occasione del matrimonio con Elisabetta van den Eynden, «*un quadro di palmi otto e nove con cornice intagliata dorata con il figliol prodigo, mano del Cavalier Calabrese*». L'altra erede, Giovanna, divenuta sposa di Giuliano Colonna Principe di Sonnino e Galatro[51], ricevette come lascito paterno la tela raffigurante le *Nozze di Cana, la Storia del ricco Epulone* e *la Crocifissione di San Pietro.* Circa la collocazione odierna di questi lavori, i dati in nostro possesso consentono di rintracciare il dipinto con l'episodio narrato nel Vangelo di Giovanni con una tela della collezione Gerace di Napoli, dal 1966 nel patrimonio della National Gallery di Londra[52], mentre per quanto concerne la *Storia del ricco Epulone* e la tela con protagonista il primo pontefice cristiano, Spike ha ipotizzato una loro ubicazione rispettivamente nel patrimonio museale della Galleria di Palazzo Corsini[53] e del Barber Institute of Fine Arts di Birmingham[54]. La terza «portione» di eredità era riservata alla figlia Caterina, rimasta nubile, e includeva il *Martirio di San Bartolomeo*[55], l'*Adultera* e il *Giobbe con le piaghe.* Per il primo dipinto, attestato nel 1877 a Londra presso la collezione Eaden e successivamente in una privata, viene proposta l'identificazione con la versione conservata alla Currier Gallery of Art di Manchester, mentre la descrizione fornita dal De Dominici[56] del secondo quadro richiama il dipinto oggi conservato al Kunsthaus di Zürich[57], tuttavia la tesi non viene confermata dalle dimensioni differenti dei due pezzi in esame. Per la tela raffigurante il patriarca idumeo, invece, Spike ha tentato un'identificazione con una versione del «Giobbe impiagato istoriato» conservata ai Musées Royaux des Beaux-Arts di Bruxelles[58]. Come precedentemente accennato, la considerazione nutrita dell'*élite* calabrese verso le opere



Fig. 6 Mattia Preti, Ercole libera Prometeo, Cosenza, Galleria Nazionale

[18] J.T. Spike, *Mattia Preti: catalogo ragionato* cit., p. 123.
[19] V. Ruffo, *La Galleria Ruffo* cit., p. 318.
[20] The Getty Provenance Index; Per ulteriori approfondimenti si rimanda a R. De Gennaro, *Per il collezionismo del Seicento in Sicilia: l'inventario di Antonio Ruffo Principe della Scaletta*, Pisa, Scuola Normale Superiore, 2003.
[21] Agatina Marino, *Nuovi documenti sul collezionismo dei Ruffo di Scilla*, principi di Scilla: leraccolta napoletane nel Palazzo a Pizzofalcone in *Centro studi sulla civiltà artistica dell'Italia Meridionale "Giovanni Previtali"* p.110.
[22] The Getty Provenance Index.
[23] The Getty Provenance Index.
[24] The Getty Provenance Index.
[25] J.T. Spike, *Mattia Preti: catalogo ragionato* cit., pp. 214-215.
[26] Per un ulteriore approfondimento si rimanda a Renato Ruotolo, *Ricerche sul '600 napoletano: Mercanti-Collezionisti fiamminghi a Napoli. Gaspare Roomer e i Vandeneynden*, Massalubrense, 1982.
[27] Gaspare Roomer (1590-1674). Per un approfondimento sulla sua figura si rimanda a Giuseppe Ceci, *Un mercante mecenate*

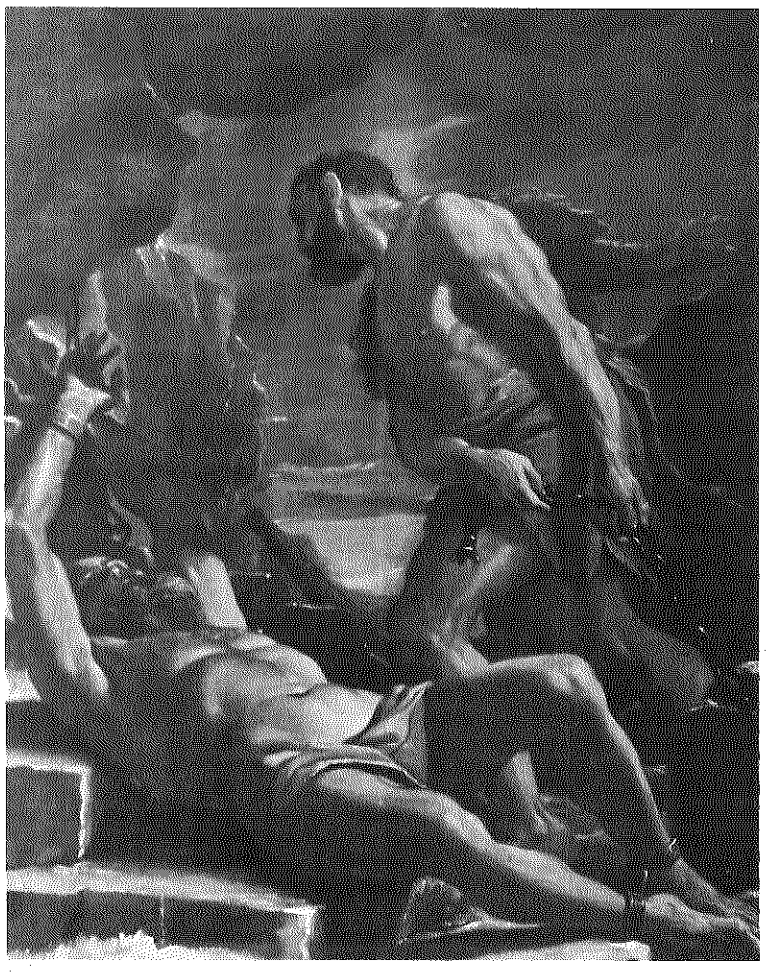


Fig. 7 Mattia Preti, Ercole libera Teseo, Cosenza, Galleria Nazionale

di Preti si riflesse nella configurazione delle pinacoteche, per le quali almeno in un caso abbiamo riscontrato la collocazione dei lavori del tavernese in una sala apposita; tale soluzione venne adottata da una famiglia strettamente collegata alla Calabria, i Serra di Cassano. Il gruppo familiare genovese, la cui origine cronologica può essere fissata in età altomedievale[59], nella prima metà del Seicento costituì nella Calabria Citra e Ultra una dinastia feudale[60]. L'imponente Palazzo napoletano[61], ubicato nella zona di Pizzofalcone[62] e riconfigurato nel Settecento da Ferdinando Sanfelice[63], conteneva una cospicua raccolta d'arte. L'archivio Serra ha restituito un prezioso elenco di beni, tra i quali si annoverano anche lavori di fra' Mattia, al quale era intestata la sala già menzionata[64], nonché opere di Giordano, Tiziano e De Matteis. L'inventario del 20 maggio 1738[65] delle cose conservate in casa Serra documenta un dipinto rappresentante la *Samaritana*[66], "di palmi cinque per cinque con cornice dorata" e un quadro con la storia del *Giudizio di Salomone*[67], "di palmi cinque per nove". Altre due tele dello stesso artista calabrese, entrambe con due figure e cornice dorata e intagliata e dal soggetto non specificato, si aggiungono all'elenco in questione. L'inventario del 1740[68] fornisce ulteriori dati sulla pinacoteca e testimonia altre due opere di Preti, si tratta di due dipinti "di palmi tre per due" raffiguranti la *Vergine* con cornici nere e "cantoni intagliati indorati", mentre un ultimo documento del 4 ottobre 1837 ricorda nella cappella[69] una rappresentazione della figura di Ercole (fig. 6), già identificata con quella oggi facente parte del patrimonio della Galleria Nazionale di Cosenza in Palazzo Arnone che custodisce anche l'altra tela (fig. 7) con l'eroe mitologico, sempre proveniente dalla raccolta Serra di Cassano[70]. I dipinti, eseguiti nel corso della permanenza di Mattia nel capoluogo partenopeo, forniscono un esempio, insieme alla *morte di Didone*[71] e *Clorinda libera Olindo e Sofronia*[72], della meditazione del maestro calabrese sui temi profani, in cui si focalizza l'attenzione sulla liberazione dell'essere umano dall'impietoso castigo divino. La raccolta presa in esame palesa una predilezione dei Serra di Cassano per le opere pretiane a carattere sacro e di medio-piccolo formato; questa stessa caratteristica può essere riscontrata anche negli altri dipinti presenti nella quadreria[73], evidenziando un indirizzo ben preciso maturato da parte dei committenti.
Altri inventari comprovano la posizione di rilievo che la produzione pretiana ebbe nel circuito collezionistico calabrese; questa volta i documenti sono relativi la residenza napoletana della famiglia d'Aquino a Santa Lucia a mare, ubicata nella zona occidentale della città nei pressi della chiesa di Santa Lucia[74]. I nobili d'Aquino si inseriscono tra i grandi feudatari della regione Calabria, come si può dedurre dall'estensione dei loro domini che, dall'ultimo

del secolo XVII: Gaspare Roomer, in *Napoli Nobilissima*, n. s., 1920, pp. 160-164; si veda anche Giulio Cesare Capaccio, *Il Forastiero*, Napoli, 1634, pp. 863-864.

[28] Bernardo De Dominici, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani edita a Napoli*, 3 voll., Napoli, Stamperia Ricciardi, 1742, edizione commentata a cura di Fiorella Sricchia Santoro, Andrea Zezza, Napoli, Pararo, 2008, (la vita di Giacomo Farelli è curata da Renato Ruotolo), III, 583-725: p. 131.

[29] L'inventario è custodito all'Archivio di Stato di Napoli, Notaio Giovan Battista dell'Aversana, sec XVII, scheda 295, prot. 34.

[30] Nel testamento di Gaspare Roomer vi è un codicillo che ricorda come, il mercante di Anversa, avesse donato a Ferdinand cinquanta dipinti, già trasferiti presso la dimora del van den Eynden. A questi cinquanta pezzi se ne aggiunsero altri venti. Infine, alla morte del Roomer, il marchese di Castelnuovo entrò in possesso di altri venti dipinti, per un totale di novanta quadri. Cfr. Archivio di Stato di Napoli, Notaio Paolo Colacino, sec. XVII, scheda 298, prot. 32, f. 119 e 128, anno 1674.

[31] Per un ulteriore approfondimento si rimanda a R. Ruotolo, *Mercanti - Collezionisti fiamminghi a Napoli* cit, pp.5-44.

[32] «Fu questo quadro posseduto da Gaspare Romer, il quale venendo a morte lasciò con altri del Calabrese al nominato Marchese van den Eynden suo socio, forse per interessi che fra di loro passavano»; La commissione del Roomer a Mattia

decennio del Cinquecento, si amplieranno ulteriormente attraverso l'istituzione di uno stato con venti centri[75], frutto della politica espansionistica di Carlo d'Aquino. Effettivamente, già all'inizio degli anni Trenta del Seicento i territori di questi potenti feudatari si estendevano dal fiume Savuto all'Amato, comprendendo anche il «magnifico palaggio» eretto nella piazza principale di Nicastro. Il casato ottenne indubbiamente un grande prestigio anche dalla parentela con San Tommaso d'Aquino che, nel XIII secolo, sulle orme di San Francesco d'Assisi, aveva deciso di vivere una vita all'insegna della povertà. I beni del patrimonio familiare sono registrati in una lista relativa la collezione di Giovanna Battista d'Aquino, Principessa di Castiglione e vedova di Cesare d'Aquino, redatta nel 1714 da Giuseppe de Vivo, che ha permesso di individuare un'opera del fratello di Gregorio Preti, questa volta avente come soggetto *Cristo e l'Adultera*[76]. Il dipinto di "pami dieci ed otto", ubicato nella prima camera «verso la tramontana» in prossimità di «due battagliole» di Aniello Falcone e un *ritratto di Giovanni Pico* di Andrea Solario, era incluso nel patrimonio di famiglia, non particolarmente cospicuo ma ricco di opere di artisti provenienti da tutta Europa come van Dyck, Andrea del Sarto e Annibale Carracci[77]. L'eterogenea raccolta composta da circa ottanta pezzi si suddivideva in due nuclei nei quali rispettivamente afferivano: dipinti ricevuti in eredità o acquisiti per volontà dalla Principessa e gli arazzi con le Storie di San Tommaso d'Aquino e le Virtù[78], formati da diciassette[79] panni di lino ricamati con preziosi fili di seta policroma e metalli, come oro e argento[80]. Il soggetto di *Cristo e l'Adultera*, ampiamente trattato nel *corpus* dell'artefice di Taverna, si inserisce in un filone di opere finalizzate a fornire allo spettatore una lezione contro la tentazione e ad illustrare l'occasione di Redenzione offerta da Cristo al genere umano. Questo tema del Nuovo Testamento viene ripreso in altri lavori contenuti in raccolte nazionali ed internazionali, come quella del Museo Nazionale d'Abruzzo[81], della Galleria Spada di Roma[82] e del Kunsthaus di Zurigo[83]. Proprio il dipinto custodito in quest'ultimo museo presenta un formato simile a quello della collezione d'Aquino, tuttavia Spike lo relaziona con il quadro pretiano nella collezione van den Eynden. I d'Aquino, come dimostrano le carte d'archivio, prediligevano opere a tematica religiosa e, probabilmente memori della parentela con il *Doctor Angelicus*, decisero di commissionare lavori che riflettessero le virtù del frate domenicano, limitando l'integrazione di dipinti profano-mitologici. Effettivamente, il gusto della Principessa d'Aquino sembra non coincidere con quello dei collezionisti suoi contemporanei, come dimostra la totale assenza di esemplari di pittura di genere e l'esiguo numero di paesaggi, rintracciabili solo nella *Veduta* del Perri[84] e nel *Paese* di Nicola Massari. La pinacoteca raccoglieva lavori di autori prevalentemente provenienti dal Nord Italia, in maniera particolare dal Veneto, come Tiziano, Veronese e Tintoretto, nonché opere di artisti calabresi, come quelle del nicastrese Perri, mentre assenti risultano essere le produzioni di artisti napoletani coevi[85].

Come accennato precedentemente, la ricostruzione della cronologia delle raccolte d'arte è fondamentale per l'indagine in corso e, sebbene sia spesso arduo ottenere una *consecutio* degli avvenimenti, alcuni archivi familiari ci consentono di reperire maggiori informazioni. Quest'ultimo è il caso della collezione della famiglia di Francia, arrivata a Vibo Valentia nel corso del Quattrocento e inseritasi nel commercio della seta e dell'olio e considerata tra le più rilevanti dell'intera Monteleone insieme ai Gagliardi, agli Avignone e ai Capialbi. La famiglia di Francia si suddivideva in due rami; il primo ramo era detto di Francia, asceso grazie all'impegno in campo militare e i cui membri si fregiarono del titolo di marchesi di Feroleto della Chiesa, casale venduto da Giovanna Pignatelli d'Aragona a Domenico di Francia. Il secondo ramo, i Franza o di Franza, occupavano una posizione rilevante grazie all'attività commerciale e vantavano una ingente raccolta d'arte, come prova il testamento di Onofrio Franza, redatto nel 1734, e una lista di beni del 1736[86]. L'ultima fonte citata documenta una raccolta di sessantasei dipinti che vennero lasciati in eredità da Onofrio ai figli; trentotto quadri furono suddivisi tra Francesco e Filippo e i ventotto restanti spettarono ad Antonino, mentre ulteriori trentasei pezzi furono donati a Nicola quando il padre era ancora in vita. Un successivo inventario del 1833 redatto da Nicola Aloi[87], verosimilmente su richiesta della Marchesa Cate-

Preti si può relazionare con l 'acquisto, intorno al 1640, del *Convito di Erode* per mano di Rubens. Il rapporto diretto tra Roomer e il Cavaliere Calabrese è testimoniato da una ricevuta di pagamento del 17 dicembre 1655.
[33] J.T. Spike, *Mattia Preti: catalogo ragionato* cit., p. 113.
[34] Ivi, p.116.
[35] Ivi, p.149.
[36] Giovanni Carandente, in *Heim Gallery, Fourteen Important Neapolitan Paintings. Summer Exhibition*, Londra, 1971.
[37] J.T. Spike, *Mattia Preti: catalogo ragionato cit.*, p.169.
[38] Ivi, p. 254.
[39] Ivi, p.159.
[40] Ivi, p. 119.
[41] Ivi, p. 357.
[42] Elisabetta van den Eynden (1674-1749) e Carlo Carafa (1674-1706) principe di Belvedere, titolo derivante dal feudo di

rina Villadicani, documenta nel palazzo nobiliare di Vibo Valentia[88] una raccolta, successivamente smembrata tra fine Ottocento e inizio Novecento[89], di centododici dipinti di piccolo e grande formato, consistenti in copie e lavori autografi di autori noti[90]. Soltanto ventisei di questi quadri possono essere ricondotti con sicurezza al loro autore, tra questi spiccano lavori di Luca Giordano e Annibale Carracci, nonché due di mano del Cavaliere Calabrese raffiguranti rispettivamente, una *Fucina di Vulcano* e una *Maddalena piangente*. La prima opera nella terza camera al primo piano, era accompagnata da due quadretti più piccoli di soggetto non identificato e risulta essere una collaborazione del Cavaliere di Malta con altri artisti «un quadro grande cioè la Fucina di Vulcano, opra del Cavaliere Mattia ed altri tre di diversi mani»[91]. La seconda, invece, era custodita al secondo piano nella terza camera ed era accompagnata da altre opere di soggetto sacro come le *Nozze di Cana in Galilea* dello Zingaro e una *Fuga in Egitto*, il cui autore non viene specificato[92].
Sempre in una collezione vibonese, quella dei Capialbi[93], ritroviamo un altro lavoro del Cavaliere Calabrese, documentato in un opuscolo rinvenuto nella Biblioteca dei Conti Capialbi e inerente la vita di Anna, figlia del noto collezionista Vito Capialbi[94]. Quest'ultimo si può definire come una delle figure più rilevanti dell'antica Monteleone poiché, come evidenziano i suoi scritti, coltivò numerosi interessi afferenti a diversi rami del sapere. Prova di questo può essere rintracciata nella sua raccolta privata che includeva reperti archeologici, antiche epigrafi, manoscritti, pergamene, monete e dipinti. Fondamentale per la ricostruzione del patrimonio del conte-archeologo risulta essere l'inventario redatto, tra il dicembre 1853 e il febbraio 1854, dal notaio Giuseppe Costantini che registra nella biblioteca milleseicentoventisei volumi, cinquantaquattro manoscritti e fornisce dati utili per lo studio del prezioso "monetiere" Capialbi[95]. La pinacoteca, invece, venne inventariata dal pittore Silvio Enea, il 16 febbraio 1854, e annoverava dipinti eseguiti da artisti afferenti alla Scuola di Monteleone, acquisiti da diversi membri familiari tra il XVII o il XVIII secolo oppure integrati per volontà dello stesso Capialbi. Tra gli autori elencati spiccano Giulio Rubino che realizza diverse opere a soggetto sacro, Francesco Zoda esecutore di un *San Francesco di Assisi* ed Emanuele Paparo, artefice di un *San Girolamo*[96]. Il già citato opuscolo era intitolato *Il Modello delle Fanciulle, delle Madrone e delle Vedove* e testualmente riportava «fra di esse avvenne una del celebre cavalier Mattia Preti, soprannominato il Cavalier Calabrese, che S. Maria Egiziaca orante nel deserto[97] rappresenta, e le sta da lato un bellissimo ragazzetto attendendo a leggere uno scritto»[98].
L'ammirazione nutrita dai collezionisti, appena citati, verso l'arte del pittore di Taverna interessò anche le famiglie nobiliari provenienti da altri stati europei e, tra questi, i Gruther, strettamente connessi con il territorio calabro, si distinsero per la predilezione verso la produzione pretiana. Un inventario redatto l'8 maggio 1753[99] e la testimonianza di De Dominici ci forniscono informazioni utili per individuare lavori di Preti nella collezione di Gennaro Greuther, duca di Santa Severina, custoditi nella «casa palaziata[100] sita di rimpetto la venerabile chiesa dell'Ospedaletto». I Gruther[101], di origine tedesca, provenivano dalla Westfalia e vantavano una parentela con i Broelmann, conti palatini, e il loro arrivo in Italia può essere cronologicamente individuato a metà Seicento[102]. Precisamente, l'acquisto del feudo di Santa Severina avvenne nel 1691 mentre, nel 1692 e nel 1732, ottennero il titolo di duchi e di principi sul cognome, onorificenze rispettivamente concesse da Carlo II e Carlo VI[103]. I dipinti custoditi nella collezione della famiglia tedesca sono stati identificati con il *David che suona l'arpa davanti a Saul,* acquistato a Napoli nel 1890 da un collezionista anonimo e oggi in collezione privata[104] e il *Convito di Assalone*[105] (fig. 8). Quest'ultima tela probabilmente era *in pendant* con un altro lavoro pretiano, un *Convito di Baldassare*[106] (fig. 9), registrato dal De Dominici sempre nella collezione sanseverinese, insieme a una *Beata Vergine con Bambino in seno.* I due *Conviti,* verosimilmente commissionati al tavernese nel corso del suo soggiorno a Malta, vengono fatti risalire al 1668, come dimostrerebbe il rapporto stilistico con la pala d'altare della *Conversione di San Paolo* in San Giovanni a La Valletta. Le due tele risultano, inoltre, registrate nel 1894 nella collezione di Gioacchino Colonna di Stigliano,

Belvedere Marittimo in provincia di Cosenza, prima dei Sangineto e dei Sanseverino; si veda M. Pellicano Castagna, *La storia dei feudi e dei titoli nobiliari* cit., p. 205.

[43] Per approfondire la tematica si rimanda a Sergio Attanasio, *La Villa Carafa di Belvedere al Vomero, tipologia e sviluppo dell'architettura degli spazi aperti nella residenza extraurbana*, Società editrice napoletana, Napoli, 1985.

[44] B. De Dominici, *Vite de' pittori, scultori ed architetti* cit., p. 773.

[45] Alla morte di Carlo Carafa, il 10 gennaio 1707, venne redatto un inventario dei beni della consorte, per il quale si rimanda all'Archivio di Stato, Napoli, schede 665, protocollo 52, ff. 747-783v.

[46] Secondo Spike, il dipinto sarebbe da identificare con quello custodito nella collezione del Museum of Fine Arts di Houston; J.T. Spike, *Mattia Preti: catalogo ragionato* cit., pp. 149-150.



Fig. 8 Mattia Preti, Convito di Assalone, Napoli, Museo di Capodimonte



Fig. 9 Mattia Preti, Convito di Baldassarre, Napoli, Museo di Capodimonte

[47] La tela è stata messa in relazione con quella ubicata in Andalusia nella raccolta Nelson Shanks, di cui si conosce una copia ubicata nella Chiesa di San Domenico a Napoli; J.T. Spike, *Mattia Preti: catalogo ragionato* cit., pp. 113-114.
[48] Hans Voss, *Ausstellungskatalog. GemäldesammlungHeinrichScheufelen*, Stuttgart 1938, n. 57.
[49] J.T. Spike, *Mattia Preti: catalogo ragionato* cit., p. 300.
[50] Ivi, p. 300-301.
[51] Il mattrimonio tra Giuliano Colonna (1671-1732), principe di Galatro e di Sonnino e Giovanna van den Eynden avvenne nel febbraio 1688.
[52] J.T. Spike, *Mattia Preti: catalogo ragionato* cit., pp. 159-160.
[53] Ivi, pp. 254-255.
[54] Ivi, pp. 116-117.
[55] Il dipinto in questione, attestato nel 1877 a Londra presso J.F. Eaden e successivamente in collezione privata, sarebbe da identificare con la versione conservata alla Currier Gallery of Art di Manchester; J.T. Spike, *Mattia Preti: catalogo ragionato* cit., pp. 169-170.

successivamente vennero vendute dalla principessa Cecilia Colonna di Stigliano al Museo Nazionale di Napoli, e infine confluirono nella raccolta del Museo di Capodimonte[107]. Un altro gruppo familiare straniero, questa volta di origine iberica, arricchì la propria pinacoteca di lavori del tavernese, spesso commissionandone anche delle fedeli riproduzioni. La casata in questione è quella degli Alarcon y Mendoza, insediatasi nel territorio calabrese nel XVI secolo, quando Ferdinando Alarcon aveva riscosso un notevole successo politico grazie all'avvento della monarchia spagnola in Italia, ottenendo, tra l'altro, il marchesato della Valle Siciliana, nel 1526, e quello di Rende. Nel corso del tempo, il patrimonio di famiglia venne preservato dalla dispersione attraverso l'istituzione del maggiorasco nel 1538[108], voluto fortemente da Ferdinando Alarcon e ottenuto, in via del tutto eccezionale, attraverso il regio assenso[109]. I due inventari di famiglia, il primo risalente al 1703 e relativo il Palazzo Sirignano, edificato sulla riviera di Chiaia proprio da Ferdinando[110], il secondo redatto nel 1702 e inerente il Castello sito in Fiumefreddo, furono entrambi voluti da Lucrezia Ruffo Marchesa della Valle e permettono di individuare quattro dipinti pretiani a soggetto biblico, tutti desunti da episodi del Nuovo Testamento: una *Nativita del Signore*[111], un'*Adorazione dei Magi*[112], un'*Adorazione dei pastori*[113] (fig. 10), una *Cena in casa della Cananea* e una *Cena e miracolo dell'acqua in vino*[114]. Infine, viene annoverato anche un lavoro di Preti raffigurante «li cinque senzi del corpo»[115], di palmi sette e nove con cornice dorata e nera. Anche copie di lavori del Cavaliere Calabrese trovavano ampio spazio nella raccolta della famiglia spagnola, come testimoniano i documenti di archivio risalenti al 1715, che registrano quattro dipinti eseguiti da Francesco Manzini. La predilezione per la tematica sacra si estende anche a questi lavori che, infatti, raffigurano un *San Bartolomeo nell'atto del martirio*, una *Mensa di Assalone*, una *Mensa del re Baldassarre* e un *Davide che suona la cetra davanti a Saulle*[116].



Fig. 10 Mattia Preti, Adorazione dei pastori, Varsavia, Museo Nazionale

[56] B. De Dominici, *Vite de' pittori, scultori ed architetti* cit., pp. 641-642.
[57] J.T. Spike, *Mattia Preti: catalogo ragionato* cit., p. 357.
[58] Ivi, p. 119.
[59] Teresa Leone, *Palazzo Serra di Cassano, alla luce di documenti inediti*, Napoli, 2000, p. 42.
[60] Per avere un quadro dei feudi appartenenti alla famiglia si veda Vincenzo Nymo, *Stati feudali e baronie nella Calabria*, in *Collezionismo e politica culturale* cit., pp. 47-75.
[61] Per ulteriori approfondimenti si rimanda a Vincenzo Rizzo, *Il Palazzo Serra di Cassano ed alcune opere di Ferdinando Sanfelice*, in *Scritti di Storia dell'Arte per il Settantesimo dell'associazione napoletana per i monumenti ed il paesaggio*, Napoli, 1991; Anthony Blunt, *Caratteri dell'architettura napoletana dal tardo barocco al classicismo*, in *Civiltà del '700 a Napoli. 1734-1799*, catalogo della mostra, Firenze, 1979.
[62] L'area occupata dal Palazzo Serra di Cassano può identificarsi con la zona del primo nucleo della città di Napoli, Palaepolis, come testimonia la scoperta di una necropoli lungo l'odierna via Nicotera.
[63] Per un approfondimento sul palazzo vedi: T. Leone, *Palazzo Serra di Cassano* cit. p.19; *Ferdinando Sanfelice*, a cura di Alfonso

La diffusione di copie di opere pretiane ci fa comprendere quanto ambiti fossero i suoi lavori, se addirittura artisti, come il citato Manzini[117], si specializzarono nella realizzazione di riproduzioni degli originali e se alcune di queste copie si possono rintracciare anche nella collezione della celebre famiglia Pignatelli[118]. Le prime attestazioni di questo gruppo familiare, che ebbe origine nel XII secolo, riguardano Lucio Pignatello, Connestabile di Napoli, mentre quelle della linea dei Pignatelli di Monteleone, oggetto del nostro studio, hanno inizio con Carlo Pignatelli (1421-1476)[119]. Un quadro più organico della raccolta familiare ci viene offerto da una lista di beni compilata nel 1723 e relativa l'eredità di Giovanna Battista Pignatelli, Duchessa di Terranova e Monteleone[120] e moglie di Niccolò Pignatelli di Monteleone[121], che ebbe un ruolo importante nel mantenimento e arricchimento della collezione in questione, costituita in larga parte dai precedenti membri e ubicata nel palazzo Pignatelli Monteleone a Napoli. Niccolò Pignatelli non solo pianificò la riconfigurazione della residenza ubicata vicino la Chiesa del Gesù Nuovo, affidando i lavori a Ferdinando Sanfelice ma, insieme a Giovanna, portò la quadreria di famiglia al massimo splendore. Il patrimonio in questione annoverava, infatti, lavori di artisti napoletani come Baldassare de Caro e fiamminghi come Rubens, pochi sono invece quelli ascrivibili ad artisti veneziani, figura infatti solo Tintoretto, così come limitate sono le integrazioni di opere di autori bolognesi, come Agostino Carracci e Guercino. Numerose, invece, risultano essere le opere di Paolo de Matteis, all'incirca quaranta, e di Domenico Brandi, una sessantina, probabilmente frutto di un profondo legame tra i committenti e questi due autori. Nelle preferenze dei Pignatelli rientravano anche le nature morte, molte delle quali eseguite da Luca Forte, Jan Baptise Brueghel ed Elena Recco, della quale figurano addirittura ventitre lavori. L'attento collezionismo della Duchessa di Terranova e Monteleone non poteva tralasciare la produzione di Mattia Preti, rappresentata da una copia di un *San Giovanni Battista che predica ad Erode* "di undici palmi per otto" e da quella di un *Teseo incatenato con Ercole*[122], collocate nella terza anticamera, mentre un lavoro autografo del pittore di Taverna, una *Natività della Vergine*[123] «mano del Cavaliero Calabrese», era ubicata nell'anticamera al Pontone.

La pinacoteca, appena esaminata, evidenzia una preferenza verso le opere del pittore di Taverna a tematica sacra, indirizzo che può essere riscontrato anche nella raccolta di un'altra casata nobiliare legata alla regione calabrese, i Sanseverino. Questo potente gruppo familiare, com'è noto, è tra i più illustri dell'Italia meridionale[124] e fu originato da Turgisio del Real Sangue dei Duchi di Normandia. Quest'ultimo insieme al fratello Angerio, che diede origine alla casa Filangieri, discese nel Regno nel 1045 al seguito di Roberto il Guiscardo che concesse a Turgisio la contea Sanseverino, da cui presero il nome i discendenti di questo casato. Per ben due volte, questa famiglia fu quasi distrutta dai repentini cambiamenti di governo, dapprima per mano degli Svevi che non avevano gradito lo schieramento dei Sanseverino con il Papa e, in seguito, per volontà del re Ladislao; all'arrivo di Carlo I d 'Angiò, il gruppo familiare, memore dei soprusi vissuti nel corso della dominazione sveva, decise di schierarsi con il sovrano angioino. Nel momento di massima espansione territoriale il casato esercitava il proprio potere su trecento feudi e due terzi del territorio calabrese[125]. Precisamente questi territori dipendevano da due principati, quello di Bisignano e quello di Salerno[126], infatti nel XV secolo i beni del Casato vennero scissi tra i Principati di Salerno e Bisignano[127], rispettivamente tra Roberto I Principe di Salerno e Luca Sanseverino primo Principe di Bisignano. Fu nel 1445 che i Sanseverino ottennero la baronia di Marcellinara, per concessione di Alfonso d'Aragona, come testimoniano i documenti autografi rinvenuti[128]. Alcuni membri di questa famiglia avevano ricoperto posizioni importanti come quella di Vicerè, Ammiraglio del Regno e Vicario, nonché ottenuto i più alti riconoscimenti del tempo concessi dal Regno di Napoli e la Santa Sede. Questo casato, non solo aveva ottenuto grande rilevanza in Italia, dove il maggiore esponente della famiglia veniva chiamato il Bisignano, ma anche presso le comunità d'oltralpe, come provano i titoli onorifici ottenuti, ad esempio il Toson d'Oro, la più alta onorificenza spagnola concessa ad un principe

Gambardella, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2004.
[64] T. Leone, *Palazzo Serra di Cassano* cit., p 54.
[65] Ivi, pp.80-82.
[66] Per una scheda di quest'opera si rimanda a: J.T. Spike, *Mattia Preti: catalogo ragionato* cit., p. 390.
[67] Ivi, p. 210.
[68] T. Leone, *Palazzo Serra di Cassano* cit., p 84.
[69] Ivi, p. 94.
[70] Per una scheda sull'opera a J.T. Spike, *Mattia Preti: catalogo ragionato* cit., p. 128; *Anteprima della Galleria Nazionale di Cosenza*, a cura di Rossella Vodret, Silvana Editore, 2003, pp. 74-77.
[71] Per una scheda di quest'opera si rimanda a: Vittorio Sgarbi, *Mattia Preti*, Soveria Mannelli, Rubettino Editore, 2013, p. 220.
[72] Ivi, p. 210.
[73] Per l'elenco completo dei dipinti della quadreria Serra si rimanda a T. Leone, *Palazzo Serra di Cassano* cit., pp. 80-95.
[74] Per una descrizione della residenza si rimanda a Battista Pacichelli, Lettere familiari, istoriche, e erudite, tratte dalle

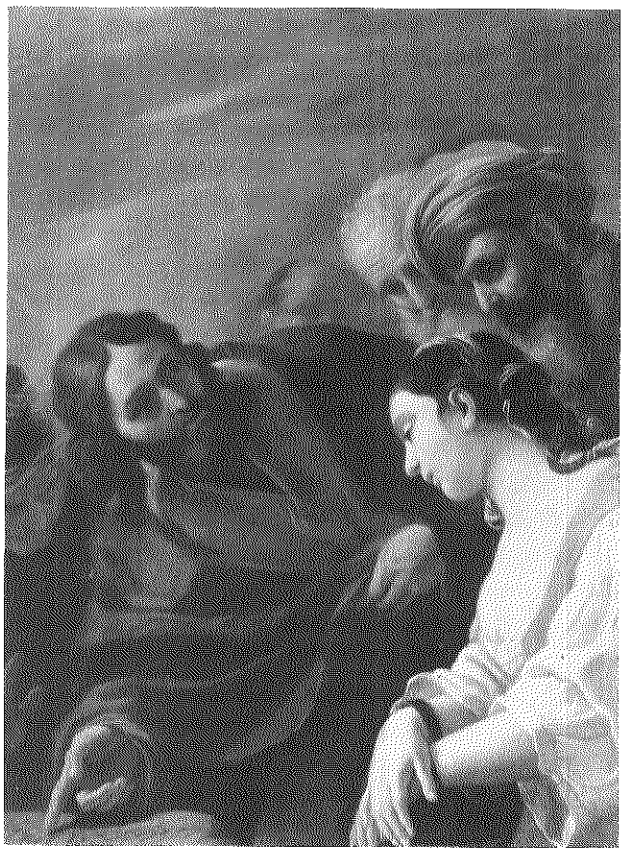


Fig. 11 Mattia Preti, Noli me tangere, L'Aquila, Museo d'Arte Nazionale d'Abruzzo

italiano, l'affiliazione all'Ordine di San Luigi di Francia e all'Ordine Cavalleresco di Malta[129]; proprio quest'ultimo titolo potrebbe essere il *fil rouge* che la collega, fra l'altro, all'illustre pittore e Cavaliere di Malta; le testimonianze di archivio ricordano, infatti, nella quadreria dei Sanseverino di Marcellinara un *Giobbe e i suoi compagni*[130]. Quest'ultimo dato riconferma la predilezione dei committenti verso le opere pretiane a tematica sacra, tendenza che può essere riscontrata anche un'altra raccolta nobiliare connessa al territorio calabro, quella dei Cicala. Questa nobile famiglia napoletana possedeva dei feudi anche a Tiriolo, Gimigliano e Roccafalluca[131] e annoverava nella propria quadreria opere di Mattia Preti, come testimonia De Dominici «moltissimi quadri poi son posseduti da altre case di nobili, come dal cavalier Cicala due istorie dipinte con mezze figure sullo stile del Guercino, una rappresentante Christo da ortolano che apparisce alla Maddalena, l'altra l'incredulo apostolo san Tommaso che pone le dita nel costato del Salvatore»[132]. Il dipinto raffigurante l'episodio del *Noli me tangere*[133] (fig. 11) è stata messa in relazione da Spike con una tela della fine degli anni Settanta del Seicento, custodita in una collezione privata, invece la tela con l'*Incredulità di San Tommaso* non è ancora stata identificata con le altre versioni conosciute dell'episodio.
Una trattazione a parte meritano le collezioni dei tavernesi che, vista la rilevanza artistica del loro concittadino, dovevano certamente includere suoi lavori, sebbene le fonti al riguardo siano esigue. Questa ipotesi viene confermata da i dati desunti dal testamento[134] del catanzarese e dottore in legge Domenico de Somma[135], signore nel 1639 del feudo di Calì nei pressi di Simeri[136] e uno dei primi committenti napoletani di Mattia Preti, per il quale eseguì un *San Pietro e Paolo*, un *San Giovanni*[137] (fig. 12), un *Abramo che scaccia Agar e Ismaele,* un *Battista in atto di predicare* e una *Giuditta con la testa di Oloferne*[138] (fig. 13). Quest'ultime due opere furono lasciate nel 1659, anno della morte, in eredità ad Antonio Laratta che, secondo la volontà del de Somma, le donò alla Chiesa di San Domenico Soriano[139], mentre oggi sono parte del Museo di Capodimonte. Secondo

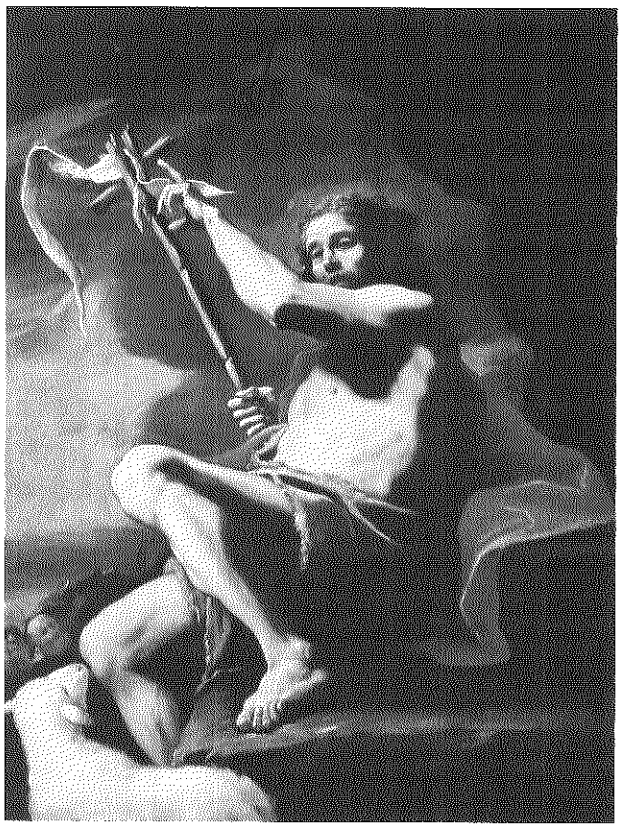


Fig. 12 Mattia Preti, San Giovanni, Napoli, Museo di Capodimonte

memorie recondite dell'abate d. Gio Battista Pacichelli in occasione de' suoi studj, viaggi, e ministeri, Napoli, 1695.
[75] M. Pellicano Castagna, *Le ultime intestazioni* cit., p. 61.
[76] Gerard Labrot, *Collections of Paintings in Naples 1600-1780*, Munich, London, New York, Paris, 1992, p. 268.
[77] *Ibidem.*
[78] Roberto Carmine Leardi, *«Bene Scripsisti de me Thoma»: storia, committenza e collezionismo dei d'Aquino Principi di Castiglione tra Napoli e la Calabria Ulteriore nel XVII-XVIII secolo*, in *Collezionismo e politica culturale* cit., pp.199-200; Per una lettura iconografica degli arazzi si rimanda a Silvana Musella Guida, *Percorsi incrociati. La fortuna degli arazzi ricamati nella Napoli di fine Seicento*, in *Confronto. Studi e ricerche di Storia dell'arte europea*, Paparo Editore, 2006, pp. 97-122.
[79] L'inventario registra la presenza di diciotto panni ma, secondo Jorge Fernández-Santos Ortiz-Iribas, sarebbero diciassette poiché la *Nascita di San Tommaso* viene citata due volte. Cfr. Jorge Fernández- Santos Ortiz-Iribas, *Sin atender a la distancia, el fasto nupcial de los príncipes de Feroleto entre Nápoles y Miranda*, in "*Reales Sitios: Revista del Patrimonio Nacional*", 2006, n. 167, pp. 28-49.
[80] La serie di arazzi venne realizzata da trenta artigiani napoletani nella seconda metà del Seicento, verosimilmente su com-

alcune ricerche[140], il padre del de Somma, Pietro Paolo, aveva sposato Elisabetta Faragò di Taverna, inoltre la sorella Porzia era sposata con Francesco Cirillo, anch'egli originario del piccolo centro silano; per questa ragione è comprensibile il forte legame del catanzarese con l'ambiente culturale di Taverna, nonché quello con il suo più illustre cittadino.
Il celebre biografo campano De Dominici ci permette, invece, di rintracciare un'opera del Cavaliere di Malta nella collezione di Bonaventura Poerio, nato a Taverna nel 1647 ed Arcivescovo di Salerno dal 1697 al 1722[141]. La fonte ricorda, infatti, «nella galleria dell'arcivescovo di Salerno si vede di mano di fra' Mattia un Cristo che fa orazione nell'orto, cui si mostra l'angelo confortatore col calice e con la croce», con tutta probabilità da identificare con la tela della collezione di Pietro Corsini[142], oggi a New York, che restituisce un'immagine attinente alla descrizione del biografo partenopeo[143].
Il quadro appena delineato ci restituisce solo un lacerto di quello che fu il fenomeno del collezionismo legato a Mattia Preti e ci suggerisce quanto fu capillare la diffusione delle sue opere nelle raccolte delle principali famiglie nobiliari. Le quadrerie oggetto della disamina hanno evidenziato una maggiore preferenza verso i dipinti a tematica sacra eseguiti dal pittore tavernese, soprattutto quelli di medio-piccolo formato. Questo indirizzo, com'è si è appurato, talvolta si estese anche agli altri pezzi della raccolta, come nel caso della pinacoteca dei d'Aquino, evidenziando una lucida scelta della committenza, interessata a riflettere, mediante le opere d'arte possedute, una precisa immagine. Negli altri casi, questa propensione si limitò esclusivamente ai lavori di fra' Mattia, magari per una semplice predilezione verso il tema in questione oppure per un legame specifico del soggetto con il committente, come nel caso delle tele relative San Giovanni Battista custodite nella quadreria van den Eynden. Queste minime, seppur preziose, informazioni costituiscono la base per lo studio di questa tematica, per la quale altrettanta rilevanza devono ricoprire i dati non pervenuti e di cui si ignora l'esistenza. La ricerca, infatti, si scontra spesso con la mancanza di fonti inerenti le dinamiche delle raccolte d'arte, dal momento della loro costituzione a quello dello smembramento, senza contare le ripetute integrazioni o perdite subite nel corso del tempo. Emblematico è l'esempio, già affrontato, della Galleria Ruffo che, come testimonia un atto del 22 gennaio 1703 redatto per calcolare il patrimonio ereditato dal Principe della Floresta don Placido, partendo da un patrimonio di trecentosessantaquattro dipinti, arrivò ad includere solo centosessantasei pezzi nel 1710[144]; questo dato ci può solo suggerire il processo di continua evoluzione a cui queste raccolte erano sottoposte e quanto effimero fosse il loro assetto. Il patrimonio mobile di queste famiglie, tra cui quello delle quadrerie, spesso ne riflesse le più



Fig. 13 Mattia Preti, Giuditta, Napoli, Museo di Capodimonte

missione di Giovanna Battista Sforza per la nascita del figlio Tommaso. Maria Rosa Mancino attribuisce i modelli per gli arazzi ai pittori Andrea Malinconico, Nicolò de Simone e Giuseppe Marullo. Per un ulteriore approfondimento si rimanda a: M.R. Mancino, *I "panni ricamati" delle storie della vita di S. Tommaso d'Aquino (seconda parte)*, in «Antichità viva», 1992, pp. 52-59.

[81] J.T. Spike, *Mattia Preti: catalogo ragionato* cit., p. 152.

[82] Ivi, p. 258.

[83] Ivi, p. 357.

[84] Per un approfondimento sulla figura di Giuseppe Perri si rimanda a: M. Panarello, *Francesco Colelli pittore (1734-1820). Documenti di cultura artistica sul '700 calabrese*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 1999, pp. 325-327.

[85] Per un ulteriore approfondimento si rimanda a: G. Labrot, *Peinture et Société à Naples: XVI-XVIII siècles. Commandes, Collections, Marches*, Seyssel, Champ Valon, 2010, p.522, tab. 10.

[86] A. Anselmi, F. Accetta, M. Panarello, *I dipinti e gli inventari di Francia* cit., in *Collezionismo e politica culturale* cit., pp. 346.

[87] Ivi, p. 350.

rilevanti vicende economiche, politiche e sociali, pertanto dal suo studio risulta quasi possibile eseguire un'attendibile lettura del frangente in cui il casato versava. Da non dimenticare, infatti, che il fenomeno del collezionismo non trova la sua origine nel solo desiderio di disporre di opere d'arte per il privato godimento ma anche nella necessità di affermazione di uno *status* sociale di primo piano. Questa esigenza, com'è noto, non si tradusse solo con il semplice acquisto dell'oggetto d'arte ma anche con la brama di possesso dei lavori di un preciso autore particolarmente dotato o celebre, come appunto nel caso di Preti, permettendo una consistente circolazione delle opere, tanto ambite da essere oggetto anche di repliche, come si accennava nel caso del Manzini. Circa le copie da Mattia Preti, commissionate dalle famiglie nobili prese in esame, sembra interessante il dato emerso dall'analisi della collezione Alarcon y Mendoza, all'interno della quale possono essere rintracciate repliche di tre lavori custoditi nella raccolta sanseverinese dei Gruther. I quadri in questione, un *San Bartolomeo nell'atto del martirio*, una *Mensa di Assalone*, una *Mensa del re Baldassarre* e un *Davide che suona la cetra davanti a Saulle,* potrebbero essere stati visti presso la dimora dei duchi di Santa Severina dai nobili iberici che, rimasti colpiti dai tre dipinti, avrebbero commissionato le repliche menzionate. Effettivamente il successo riscosso dai suddetti lavori pretiani della quadreria Gruther viene attestato anche dall'entusiastica descrizione lasciataci dal De Dominici «Insomma dirò che quest'opera sia eccellentissima al par di quelle de' più gran pittori, ed è uno stupore, anzi un terrore, de' medesimi professori»[145]; questo dato mette in evidenza, ancora una volta, l'intenso legame esistente non solo tra le varie raccolte d'arte oggetto di studio ma anche tra le opere pretiane in esse contenute. Lo scenario relativo il circuito collezionistico appena delineato porta a ritenere verosimile un significativo afflusso dei lavori di Mattia Preti anche nelle raccolte private dei suoi concittadini, a differenza delle altre scarsamente documentate, nonché nelle collezioni dei suoi familiari più stretti. Esemplificativo può essere il caso di alcuni esponenti della famiglia di origine del pittore, come gli Schipani, che gli avevano commissionato un *San Francesco da Paola* per la loro cappella nella Chiesa di Santa Maria della Verità[146], oppure di alcuni potenti gruppi familiari tavernesi, come i Veraldi e i Poerio. Precisamente quest'ultimo casato, infatti, si era profilato come uno dei principali committenti dell'illustre concittadino, come dimostrano la pala della *Madonna della Purità con Santi Nicola e Gennaro*[147], eseguita per l'altare della famiglia nella chiesa di San Nicola a Taverna, e la pala dell'episodio del *Nunc dimittis*[148], realizzata per l'altare voluto da Alfonso e Vincenzo Poerio nella chiesa di Santa Barbara. La produzione pretiana, inoltre, assunse nella sua città di origine anche una valenza didattica, esercitata verso i giovani artisti che cominciarono a formarsi attraverso lo studio delle tele del Cavaliere di Malta, ritenute specchio delle più aggiornate correnti artistiche coeve. Questa ipotesi può essere sostenuta attraverso l'esame di alcuni quadri realizzati dai pittori della confraternita di Taverna che suggeriscono uno studio diretto delle tele pretiane a cui si ispirano, probabilmente custodite nelle case degli abbienti signori locali[149]. Infine, l'indagine inerente le opere di Preti in collezioni collegate alla Calabria ha beneficiato anche dello studio della geneaologia dei gruppi familiari oggetto d'esame poiché, come nel caso della collezione van den Eynden, ha permesso di rintracciare pezzi, inizialmente appartenenti a collezionisti stranieri, in raccolte calabresi, per effetto di lasciti ereditari o cessioni. La possibilità di usufruire di informazioni più complete attraverso ulteriori approfondimenti potrebbe consentire, quindi, non solo di avere un maggiore contezza del fenomeno delle raccolte d'arte legate alla figura di Preti ma anche, grazie all'incrocio dei dati, dell'intero circuito collezionistico calabrese, sul quale il dibattito resta ancora aperto.

[88] Nell'inventario vengono prese in esame sedici camere strutturate in quattro sezioni: primo quarto superiore, braccio, quarto soprastante e un altro braccio. Purtroppo, visto l'alterazione dell'impianto originario della residenza dopo il sisma del 1783, è impossibile stabilire una corrispondenza tra gli ambienti citati nell'inventario con quelli a noi noti. Per ulteriori approfondimenti si rimanda a: Antonio Preiti, *Vibo Valentia*, in *Architettura Residenziale* cit., p. 56; Enrico Reale, *Il Palazzo di Francia di Giovan Battista Vinci a Vibo Valentia. La Storia e l'auspicio di un restauro*, in «Quaderni P.A.U.», III, 1993, 5-6, pp. 147-160.

[89] Cfr. G. Leone, *La collezione di Francia a Vibo Valentia. Percorsi di storiografia, di archivio e di identificazione delle opere, in Sulle tracce della storia. Studi in onore di Vincenzo Nusdeo nel decennale della scomparsa*, a cura di Maria D'Andrea, Vibo Valentia, Adhoc, 2012.

[90] Per una lettura completa dei beni della collezione di Francia si rimanda a Vincenzo Cataldo, *La collezione di Francia in un inventario del 1752*, in *Collezionismo e politica culturale* cit., p. 303-315.

[91] Per un approfondimento si rimanda a A. Anselmi, F. Accetta, M. Panarello, *I dipinti e gli inventari di Francia e altri inediti documenti per il collezionismo nella Calabria del Settecento e dell'Ottocento: Cosenza e Vibo*, in *Collezionismo e politica culturale* cit., pp. 320-323.

[92] V. Cataldo, *La collezione di Francia in un inventario del 1752*, in *Collezionismo e politica culturale* cit., pp. 308-310.

[93] Per un ulteriore approfondimento si rimanda a: F. Accetta, *Vito Capialbi e le sue "Collezioni": Biblioteca museo archeologico e monetiere*, in «Rogerius», XVII, I, 2014, pp. 61-83; Per un ulteriore approfondimento M. Panarello, *Vito Capialbi e l'ambiente artistico monteleonese*, in *Collezioni storiche e Storie di collezioni. Erudizione e tradizione antiquaria a Monteleone di Calabria*, a cura di M. D'Andrea, G. Floriani, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2004.

[94] Per un approfondimento sulla figura di Vito Capialbi si rimanda a: Salvatore Settis, *Capialbi Vito*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Enciclopedia Italiana, 1975, pp. 521-525.

[95] Giorgia Gargano, *Museo Archeologico Nazionale "Vito Capialbi" di Vibo Valentia. La sezione numismatica*, in *Annali dell'Istituto Italiano di Numismatica 57*, pp. 199-203; Idem, *L'"ardimentoso progetto" di Vito Capialbi, numismatico e antiquario*, in «Quaderni Ticinesi di Numismatica e antichità classiche», pp. 83-109.

[96] F. Accetta, M. d'Andrea, *Vito Capialbi storico e archeologo*, in «Hipponion», p. 4.

[97] F. Accetta, *Vito Capialbi e le sue Collezioni* cit., p 68.

[98] Cfr. A. Frangipane, *Il ricordo di un quadro del Preti a Vibo Valentia*, in «Brutium», XIII, 1934, 5.

[99] B. De Dominici, *Vite de' pittori, scultori ed architetti* cit., p. 697.

[100] Per ulteriori informazioni sulla dimora dei Gruther si rimanda a Pasquale Lopetrone, *Il castello-fortezza di Santa Severina. Analisi storico – architettonica e fonti documentarie*, San Giovanni in Fiore, 1995.

[101] Il cognome della famiglia è attestato anche come Greuther, Greutther e Grutther. La forma Gruther sembra essere quella più corretta, facendo riferimento all'epitaffio sulla tomba della famiglia a Napoli.

[102] Per un ulteriore approfondimento si rimanda a G. Leone, *La Dimora Gentile, Argomentazioni per una iconografia delle pitture del piano nobile*, in *Il Castello di Santa Severina*, a cura di Giorgio Ceraudo, Soveria Mannelli, 1998.

[103] Per un ulteriore approfondimento si rimanda a M. P. Castagna, *Le ultime intestazioni* cit., p.93.

[104] Per una scheda di quest'opera si rimanda a: J.T. Spike, *Mattia Preti: catalogo ragionato* cit., p. 368.

[105] Ivi, p. 201.

[106] Ivi, p. 202.

[107] B. De Dominici, *Vite de' pittori, scultori ed architetti* cit., p. 698.

[108] Ferdinando Alarcon intendeva perpetuare il nome di famiglia e salvare il patrimonio da un eventuale sgretolamento, per questa ragione stabilì le linee di successione che prevedevano il lascito dei beni alla figlia Isabella e al marito Pedro Gonzales de Mendoza, specificando che il cognome Alarcon fosse anteposto al de Mendoza.; Antonello Savaglio, *Il testamento di Ferdinando Alarcon, castellano del castelnuovo di Napoli (1540)*, in «Historica», 1999, p. 41.

[109] L'imperatore, riconoscendo i meriti di Ferdinando Alarcon, andò contro i principi della prammatica del 1531 che ribadivano il regio potere sulle terre feudali.

[110] Benedetto Croce, *La villa di Chiaia*, in «Napoli Nobilissima», Vol I, 1982, p. 3.

[111] The Getty provenance Index.

[112] Per una scheda di quest'opera si rimanda a: J.T. Spike, *Mattia Preti: catalogo ragionato* cit., p. 382.

[113] Per un ulteriore approfondimento su quest'opera si rimanda a Mariella Utili, *Adorazione dei pastori* (scheda), *in Mattia Preti tra Roma, Napoli e Malta*, catalogo della mostra, Napoli, Electa Napoli, 1999, pp. 126-127

[114] G. Labrot, *Collections of Paintings* cit, pp.216-223.

[115] The Getty provenance Index.

[116] G. Labrot, *Collections of Paintings* cit, pp. 275-277; B. De Dominici, *Vite de' pittori, scultori ed architetti* cit., p. 699.

[117] Bernardo de Dominici descrive così l'attività di Francesco Manzini: «Non ebbe il cavalier Farelli niun discepolo di grido, tuttocché molti egli ne avesse nella sua scuola; laonde non occorre farne parola, nominando solamente Francesco Manzini, detto Ciccio bel giovane, perché era di belle fattezze, il quale nulla prevalse nel dipinger d'invenzione, tuttocché molto ei vi si affaticasse, ma copiò assai bene l'opere altrui, ma più che tutti si vantava avere ottimamente imitato quelle del Cavalier Calabrese nel terribil disegno, impasto del colore, e tinta difficoltosa, perciocché il Calabrese usava nero fumo purgato ne' scuri, e minio invece del cinabro».

[118] Per uno studio della genealogia della famiglia Pignatelli si rimanda a: Shamà Davide, *L'aristocrazia europea ieri e oggi, sui Pignatelli e famiglie alleate*, Foggia, Edizioni del Rosone, 2009.

[119] Per un ulteriore approfondimento si rimanda a Francesco Maggiore, *La famiglia Pignatelli, la sua storia e i suoi palazzi*, ora in http://www.academia.edu/21696960/La_famiglia_Pignatelli_la_sua_storia_e_i_suoi_palazzi.

[120] G. Labrot, *Collections of paintings* cit., p. 309.

[121] Niccolò Pignatelli di Monteleone (1648-1725), Viceré di Sardegna dal 1687 al 1690 e Viceré di Sicilia dal 1719 al 1722, aveva sposato nel 1679 Giovanna Aragona Pignatelli Cortes e Pimentel (1666-1723). Per un ulteriore approfondimento si rimanda a: Iolanda Donsì Gentile, *Gli Aragona Pignatelli Cortes, principi del Sacro Romano Impero, Duchi di Monteleone: la dimora, la famiglia, l'archivio*, in *Per la storia del Mezzogiorno medievale e moderno*, II, Roma 1998, pp. 813-828.

[122] G. Labrot, Collections of paintings cit., p. 311; J.T. Spike, *Mattia Preti: catalogo ragionato* cit., p. 128.

[123] The Getty Provenance Index.

[124] Per approfondire si rimanda a: Massimo Del Regno, *I Sanseverino nella storia d'Italia: cronologia comparata secc. 11-16*, Sarno, Tipografia Dolgetta, 1991.

[125] Tra i feudi maggiori si possono elencare 10 principati, 12 ducati, 40 contee e 9 marchesati. Per un ulteriore approfondimento si rimanda a: Vincenzo Trimboli, *Nei domini dei Sanseverino, la torre cilindrica di San Marco Argentano*, in Universitates e baronie, 2008.

[126] Giovanni Lovito, *I Sanseverino di Salerno: politica e cultura tra Umanesimo e Rinascimento: la trattazione storico-politica nella storia della letteratura italiana*, Ferraro, Bracigliano, 2008.

[127] Per un approfondimento si rimanda a: Rosario Curia, *I Sanseverino principi di Bisignano*, Cosenza, Luigi Pellegrini, 1997.

[128] Ernesto Pontieri, *La Calabria a metà del secolo XV e le rivolte di Antonio Centelles*, Napoli, F. Fiorentino, 1963, p. 200.

[129] Per la famiglia Sanseverino vedi M. Pellicano Castagna, *Storia dei feudi* cit., pp. 94-98.

[130] A. Anselmi, *Introduzione*, in *Collezionismo e politica culturale* cit., p. 28.
[131] M. Pellicano Castagna, *Le ultime intestazioni feudali* cit., p.79.
[132] B. De Dominici, *Vite de' pittori, scultori ed architetti* cit., p. 703.
[133] Per una scheda di quest'opera si rimanda a J.T. Spike, *Mattia Preti: catalogo ragionato* cit., p. 365.
[134] J.T. Spike, *Mattia Preti. I documenti. The collected documents*, Firenze, Centro di, 1998, p. 123.
[135] Domenico de Somma appare, nel 1653, come testimone alla nomina di un procuratore del Preti per la controversia con i padri di Sant'Andrea della Valle di Roma.
[136] M. P. Castagna, *La storia dei feudi* cit., pp.336-337
[137] Per un ulteriore approfondimento di quest'opera si rimanda a M. Utili, *San Giovanni Battista* (scheda), in *Mattia Preti tra Roma* cit., pp. 132-133
[138] B. De Dominici, *Vite de' pittori, scultori ed architetti* cit., p. 646; Per una scheda di quest'opera si rimanda a J.T. Spike, *Mattia Preti: catalogo ragionato* cit., p. 203.
[139] Nel testamento del 3 agosto 1685, Antonio Laratta dona le opere ereditate dal De Somma alla Chiesa di San Domenico Soriano, dove restarono fino al 1806. Successivamente, a causa della soppressione degli ordini ecclesiastici, vennero trasferiti nel Palazzo degli Studi, nel Museo Nazionale e infine nell'odierna ubicazione al Museo di Capodimonte. Cfr. B. De Dominici, *Vite de' pittori, scultori ed architetti* cit., p. 646; Per un approfondimento si rimanda a: J.T. Spike, *Mattia Preti. I documenti* cit., p. 227.
[140] Ringrazio Umberto Ferrari per le informazioni fornitemi.
[141] B. De Dominici, *Vite de' pittori, scultori ed architetti* cit., p. 695.
[142] Per una scheda di quest'opera si rimanda a J. T. Spike, *Mattia Preti: catalogo ragionato* cit., p. 227.
[143] B. De Dominici, *Vite de' pittori, scultori ed architetti* cit., p. 695.
[144] Domenico Gioffrè, *Antonio Ruffo di Bagnara e la galleria d'arte di Messina nel secolo XVII*, in «Calabria sconosciuta», pp. 7-11.
[145] B. De Dominici, *Vite de' pittori, scultori ed architetti* cit., p. 699.
[146] Ivi, p. 651.
[147] La tela, già nella chiesa di San Nicola, e dagli anni Sessanta del secolo scorso nella chiesa di San Domenico, può essere identificata con quella eseguita per i Poerio in occasione della guarigione del figlio Gennaro, probabilmente a quattro mani con il fratello Gregorio. Cfr. B. De Dominici, *Vite de' pittori, scultori ed architetti* cit., p. 689.
[148] Il lavoro in questione era destinato al quarto altare della chiesa di Santa Barbara, realizzato nel 1651 per volontà di Alfonso e Vincenzo Poerio, e dedicato alla Purificazione. La pala era completata da una Madonna con Bambino, oggi dispersa; cfr. Ivi, p. 692.
[149] Cfr. in questo volume il saggio di M. Panarello, *Recalcare et depingere: la fortuna dei dipinti pretiani nella pittura del Settecento calabrese.*