

Predella journal of visual arts, n°37, 2015 - Miscellanea / *Miscellany* ■

www.predella.it / predella.cfs.unipi.it

Direzione scientifica e proprietà / *Scholarly Editors-in-Chief and owners:*
Gerardo de Simone, Emanuele Pellegrini - predella@predella.it

Predella pubblica ogni anno due numeri online e due numeri monografici a stampa /
Predella publishes two online issues and two monographic print issues each year

Tutti gli articoli sono sottoposti alla peer-review anonima / All articles are subject to anonymous peer-review

Comitato scientifico / *Editorial Advisory Board:* Diane Bodart, Maria Luisa Catoni, Michele Dantini,
Annamaria Ducci, Fabio Marcelli, Linda Pisani, Neville Rowley, Francesco Solinas, Riccardo Venturi

Coordinamento editoriale / *Editorial Assistant:* Paolo di Simone

Impaginazione / *Layout:* Nikhil Das, Giulia Del Francia

Predella journal of visual arts - ISSN 1827-8655

Sul collezionismo pittorico napoletano nella prima metà del Seicento. Protagonisti, spazi e spunti di ricerca

This article offers new reflections on Neapolitan painting collections in the first half of the XVII century. Naples appears as a city of extraordinary cultural vitality, where collecting was not an exclusive prerogative of the aristocracy. The real protagonists were men of letters, merchants, bankers, foreign residents and recently ennobled families arisen to highest government positions, who were all responsible for the rapid evolution of taste in art collecting and for the consolidation of the relations between local culture and external influences.

Ciò che conta, ciò che ogni aristocratico può esigere ovunque arrivi, sono alcuni requisiti esteriori e un dispositivo interno basato su un carattere molto generico dell'ambiente che mostra, un ordinamento ed un linguaggio decorativo non molto personali e perfino non troppo durevoli. Da questo punto di vista si deve riconoscere che Napoli è una delle migliori interpreti del codice aristocratico.
(Gérard Labrot)

Haskell, negli anni Ottanta, in apertura di un intervento sul collezionismo napoletano¹, ci racconta che nel 1625 il pittore spagnolo José Martínez², dopo aver visitato le gallerie private napoletane in compagnia di Jusepe de Ribera, esclamò: «in questa città le persone sono più interessate agli affari militari ed all'equitazione che all'arte della pittura». L'affermazione, per quanto sintomatica di una situazione che sarebbe poi cambiata, delinea la Napoli aristocratica di quell'epoca dal punto di vista del mecenatismo artistico. La città era stata già inserita da Francis Haskell, nel suo *Mecenati e Pittori*, tra quelle che non avrebbero mai potuto eguagliare la portata delle vicende collezionistiche romane³. Se poi pensiamo che già Pietro Summonte, nella lettera del 20 marzo del 1524 diretta a Marcantonio Michiel, riferendosi alla realtà partenopea, scriveva che «nel nostro Paese la Pittura è stata poco celebrata, persuadendomi questo sia stato per causa che li nostri Re hanno atteso se non alle cose della guerra, alle giostre, a fornimenti di cavalli, alle caccie, amando e premiando solo li artefici di queste cose»⁴, è evidente dedurre che a Napoli mancava una solida tradizione collezionistica.

La nobiltà infatti solo all'inizio del XVII secolo aveva cominciato a trasferire la propria residenza in città, spinta dal governo vicereale che poteva tenerla sotto controllo, e così i pittori si trovavano a lavorare soprattutto per commissioni da parte di ordini religiosi e non di collezionisti privati. Eppure dalla prima metà del XVII secolo si assiste ad un cambiamento: l'aristocrazia napoletana comincia ad esigere spazio e a costruire grandiosi palazzi, tanto che Giulio Cesare Capaccio, nel 1634, scrive di essere rimasto piacevolmente sorpreso dagli «edificii della città, che sono così alti come non si veggono in parte alcuna del mondo»⁵. Nasce così di conseguenza la necessità di riempire questi enormi ambienti con una gran quantità di dipinti, seguendo quella moda già nata precocemente a Roma verso la fine del XVI secolo, che imponeva di sostituire quadri agli arazzi o ai parati tessili o in cuoio.

Accanto all'accumulazione collezionistica di cui si resero protagonisti i viceré e in cui si distinse come raffinato intenditore d'arte il Monterrey⁶, che inviò in maniera massiccia alla corte e nei Palazzi di Madrid molte opere di artisti che lavoravano nel Vicereame, comincia a prendere forma una tendenza al collezionismo anche tra nobili e borghesi napoletani.

L'immagine dell'aristocratico napoletano indifferente alle manifestazioni d'arte viene così rovesciata dalla storiografia artistica e dalla gran quantità di inventari *post-mortem*. Per le quadriere napoletane le fonti di riferimento più note sono *l'Idea per fare le gallerie universali di tutte le cose del mondo* (1625) di Maurizio De Gregorio, *il Forastiero* (1634) di Giulio Cesare Capaccio, *le Notizie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli* (1692) del canonico Carlo Celano e le *Vite de' pittori, scultorii ed architetti napoletani* (1742-1745) di Bernardo De Dominici, quest'ultimo riferimento per eccellenza per la produzione pittorica locale. Esse tuttavia non disegnano una mappa del collezionismo cittadino ma tendono a focalizzare l'attenzione sulla produzione figurativa e sui suoi protagonisti, citando solo le grandi quadriere nobiliari all'interno dei rispettivi palazzi, come quella di Roomer, della famiglia Spinelli e dei fratelli Garofalo⁷. Sono quindi soprattutto gli inventari, redatti al momento della trasmissione ereditaria dei beni, a raccontarci la consistenza, le vicende e le caratteristiche di un numero elevatissimo di quadriere e a illustrarci la concreta portata del fenomeno del collezionismo napoletano⁸. Rispetto al secolo precedente, il Seicento conosce a Napoli un'esplosione di documenti inventariali, tutti caratterizzati da una costante comune: la notevole quantità di quadri.

La riflessione sul collezionismo partenopeo e sugli strumenti metodologici da adottare per indagare su di esso, ha preso l'avvio negli anni Settanta del nostro secolo, a partire dai contributi dello studioso Renato Ruotolo, che nelle sue ricer-

che ha sempre sottolineato l'importanza del fenomeno prendendo in esame anche singole raccolte possedute da personaggi ignorati dalle fonti, come quelle di Giacomo Capece Zurlo e il Reggente Stefano Carrillo y Salsedo⁹. Ruotolo sembra invitarci ad essere molto prudenti in merito alla funzione degli inventari, perché gli elenchi non sono da considerare sempre attendibili, per una serie di motivi intrecciati tra loro. Essi erano spesso redatti da notai di famiglia che non avevano confidenza con gli stili degli artisti e che perciò spesso facevano riferimento a quanto si "sapeva in casa" o a qualche targhetta eventualmente apposta sotto il quadro, a differenza ad esempio del singolare caso di Bologna, in cui i notai, tra il secondo e il terzo decennio del XVII secolo, si erano specializzati nel riconoscere gli stili dei singoli pittori, anche in base alla cronologia dei dipinti¹⁰. L'inventario legale dei beni non conosce a Napoli un'evoluzione formulativa dei beni da parte dei notai e accanto ad uno scarso numero di documenti compilato con precisione¹¹, la maggior parte di essi non porta indicazioni sugli autori; questi ultimi possono comunque costituire un utile strumento di lettura, per determinare ad esempio la prevalenza di alcuni soggetti, il momento della loro affermazione e la collocazione dei quadri negli ambienti¹².

Accanto a Ruotolo, l'altro studioso ad interessarsi al collezionismo partenopeo in maniera più sistematica è Gérard Labrot, che conduce già dagli anni Settanta un'approfondita indagine sui rapporti tra pittura e società napoletana nel XVII secolo, grazie alla scoperta di più di mille inventari inediti conservati nell'Archivio di Stato di Napoli, la quale ha portato alla pubblicazione del colossale *Collections of paintings in Naples*¹³ nel 1992 e al più recente *Peinture et société à Naples XVI-XVIII siècles. Commandes, Collections, Marchés*, del 2010. In quest'ultimo contributo egli sostiene che se la gran quantità di inventari portati alla luce è inequivocabilmente la spia di un ambiente sensibile alla produzione artistica, tale fenomeno è da collegarsi non tanto ad una presenza massiccia di collezionisti quanto all'esigenza di arredare le nuove dimore cittadine, ostentando il prestigio raggiunto.

Già Bartolomeo Capasso, nel breve saggio apparso postumo nel 1901, *Notizie di Musei e collezioni di antichità e di oggetti di Belle Arti formate in Napoli dal secolo XV al 1860* – che meriterebbe di essere rivalutato come una fonte fondamentale per la storia del collezionismo partenopeo –¹⁴, basandosi sui pochi inventari a sua disposizione, riteneva il fenomeno napoletano fortemente eterogeneo e molte volte caratterizzato esclusivamente da finalità ornamentali, precisando che solo poche raccolte potevano essere definite "collezioni-museo", poiché la maggior parte soffrivano della mancanza di un preciso progetto culturale, di organicità espositiva e soprattutto di una permanenza nel tempo¹⁵. Se nel Seicento infatti essere proprietario di una quadreria era una consuetudine del ceto nobiliare, il

semplice possesso dei quadri non rendeva automaticamente il proprietario un intenditore d'arte.

Le conclusioni di Capasso sono state condivise da Labrot, che definisce così due categorie di collezionisti. La prima, che è quella più diffusa, accumula quadri e, quindi, poche informazioni emergono sui suoi gusti. La seconda tipologia, che è la più rara, offre raccolte accurate e formate con criteri ben determinati e dalle quali si ricavano le preferenze del proprietario. Secondo questa categorizzazione i veri collezionisti napoletani del XVII secolo sono pochi e le famiglie che offrono esempi in questo senso sono i Filomarino della Torre, i Doria d'Angri, i Carafa di Maddaloni, i Caracciolo di Avellino e gli Spinelli di Tarsia. Labrot sembra trascurare l'importanza degli Avalos¹⁶, famiglia spagnola di condottieri giunta nel Regno di Napoli in epoca medievale, la cui collezione evidenzia invece in maniera esemplare quella cesura tra il XVI e il XVII secolo. L'inventario dei beni della famiglia risalente al 1544 è infatti ancora costituito da armi, tra cui soprattutto sciabole, spade e finimenti per cavalli, aderendo perfettamente alle parole espresse dal Martínez e dal Summonte, per poi arricchirsi nel secolo successivo di quadri e oggetti d'arte. Andrea d'Avalos (1618-1709) fu l'artefice dell'arricchimento della collezione e, con l'acquisto del Palazzo di Chiaia, a metà del XVII secolo, cominciò ad attuare una strategia di acquisizioni e commissioni di dipinti, dando avvio ad una sistemazione programmatica della galleria. La straordinaria raccolta d'Avalos è raccontata da un dettagliato documento d'inventario del 1739¹⁷, che consente di ricostruire ipoteticamente la distribuzione delle opere nel luogo in cui erano originariamente esposte e da cui emerge chiaramente la fisionomia di una collezione di ampio respiro, composta soprattutto da quadri di Luca Giordano e da ritratti di membri del loro casato¹⁸. La composizione della raccolta d'Avalos riflette pienamente la teoria del professore di Grénoble, quella per cui i collezionisti, che siano borghesi, nobili o semplici *amateurs*, si fanno una concorrenza spietata in fatto di qualità e quantità di quadri posseduti¹⁹.

La situazione napoletana nel Seicento si rivela esemplare da questo punto di vista, eppure si rendono necessarie alcune considerazioni di carattere più ampio, che tentino di superare l'idea di un sistema collezionistico parzialmente chiuso e autoreferenziale. Due argomenti tra loro intrecciati, che attendono di essere ancora analizzati e indagati in maniera sistematica dagli studi, invitano a spunti di riflessione molto interessanti: la composizione sociale del tessuto collezionistico napoletano, in cui si assiste ad una diffusione delle raccolte d'arte non solo tra i membri dell'aristocrazia ma anche tra la piccola e media borghesia, e le suggestioni extraterritoriali.

Una lettura comparata delle collezioni napoletane mette in luce un gusto che,

al di là di alcune note comuni di cui ci occuperemo più avanti, si presenta variegato e differenziato a seconda del livello sociale del proprietario. A differenza di quello romano ad esempio, frutto di scelte soprattutto politiche che seguono percorsi individuali, quello napoletano affonda le radici in una mentalità collettiva che si preoccupa di curare la propria immagine pubblica attraverso scelte artistiche ben meditate e che si esplicita anche attraverso un'architettura privata ricercata, che intendeva dare risalto al portale del palazzo, al balcone, ai cortili, ai giardini, visti come segni identificativi del proprio prestigio, con i quali il dipinto si armonizzava alla perfezione, in una sorta di raffinato palcoscenico ideale. La gran quantità di dipinti, insieme a tende, arazzi, sovrapporte, argenti, specchi, mobili pregiati, pavimenti in marmi policromi, sembrava rispondere ad una funzione ben precisa, quella di costruire un ambiente scenografico in cui il collezionista potesse sentirsi a suo agio riconoscendo la propria grandezza.

Una lussuosa anticamera del palazzo di un collezionista napoletano²⁰, evocata in un dipinto (fig. 1) del pittore palermitano Michele Regolia (1638-1686), ci restituisce il tipico criterio secentesco di allestimento del genere a "incrostazione" o *accrochage*, in cui, seguendo una tendenza espositiva al passo con i tempi, le pareti sono coperte interamente da quadri e ai mobili è accordato lo stesso valore decorativo dei dipinti²¹. L'opera, che si rivela una preziosa testimonianza dell'arredo di una dimora signorile della Napoli seicentesca, ci permette di ricostruire idealmente gli ambienti in cui erano esposti i quadri, così come ci sono restituiti generalmente dagli inventari, che rivelano una distribuzione degli spazi dalle caratteristiche comuni.

Per la definizione del sistema espositivo, è da prendere sempre in considerazione il quarto nobile del Palazzo, quello diviso solitamente in due parti: le stanze di abitazione da un lato (camere, camerini e guardarobe) e quelle di rappresentanza dall'altro (galleria, camera, anticamera e sala). Nel primo, con il solo scopo di creare un ambiente domestico ed intimo, vengono esposti quadri di piccolo formato, di solito di soggetto sacro²², spesso non firmati o sprovvisti di cornice perché considerati dal proprietario di minor valore rispetto a quelli esposti nella zona di rappresentanza. In quest'ultima infatti i membri della famiglia ci tengono ad esporre i quadri il più delle volte firmati, di vaste dimensioni, incorniciati spesso in maniera lussuosa, e con una selezione molto ampia di soggetti. Naturalmente se il palazzo ospita una collezione particolarmente ricca la differenza tra i due gruppi di ambienti si riduce molto: la collezione del principe Ferrante Spinelli, ad esempio, inventariata nel 1654, è distribuita in maniera equilibrata negli appartamenti del palazzo, così che due quadri di Massimo Stanzione, uno di Carlo Sellitto e alcuni di Aniello Falcone si trovano ad esempio nel «primo Camerino», mentre

uno di Giuliano Finelli e uno di Fabrizio Santafede nel «secondo Camerino»²³.

Insieme alla sala, lo spazio che esprime pienamente le intenzioni del collezionista è la galleria²⁴, la quale presenta sempre un criterio di scelta preciso, o nella qualità o nella novità del dipinto. L'obiettivo principale che il proprietario intendeva perseguire nella galleria era quello di immortalare gli antenati di famiglia e i sovrani spagnoli attraverso una serie di ritratti. In questo ambiente dedicato all'esibizione del codice aristocratico i ritratti ricorrono infatti come una presenza insistente negli inventari di tutto il XVII secolo, e ci introducono nel mondo dell'identità familiare – quasi più ideologico che pittorico – e delle relazioni con chi deteneva il potere, come sostiene Labrot nei suoi lavori. In un complicato assetto come quello della Napoli del Seicento, in cui l'aristocrazia, diventata secondo Croce "nobiltà cortigiana"²⁵, usava l'arte come strumento necessario per affermare la nuova identità sociale, la scelta di esporre i ritratti degli antenati e dei viceré conferma la necessità di dimostrare fedeltà ai governanti.

La galleria testimonia inoltre il passaggio graduale dalla pittura sacra a quella profana. Il cambiamento è ampiamente documentato dagli inventari ed è segno di un generale rinnovamento nel lessico pittorico degli artisti e nella tipologia di commissioni. Il superamento della tradizione iconografica cristiana come unico genere da gestire da parte del pittore, corrisponde alla nascita e all'affermazione di una caratteristica tipicamente barocca²⁶, quella dell'attenzione al valore emotivo del dato visivo. La realtà napoletana conosce uno sviluppo precoce e consistente del genere profano, grazie anche agli orientamenti dei grandi mercanti e uomini d'affari presenti a Napoli.

Adeguandosi al panorama artistico in evoluzione, il collezionista comincia a commissionare e acquistare dipinti dal contenuto storico e letterario, che affianca sempre ai ritratti, creando quasi un insieme concatenato. La nobilitazione della propria famiglia attraverso i ritratti, le storie epiche e leggendarie o il romanzo tassesco garantiva forse un'ideale continuità nel destino della propria stirpe, scongiurando così il pericolo dell'oblio²⁷.

Le rielaborazioni e rappresentazioni pittoriche della propria gens si accompagnano spesso sulla stessa parete e alla stessa altezza a paesaggi e nature morte, che presentandosi come immagini poco idealizzate ma iconograficamente "nobilitate" come genere, riportano l'attenzione sul piano della vita quotidiana, costituendo quasi un intervallo visivo ed emotivo alle storie degli eroi, riportando il visitatore alle cose tangibili²⁸.

L'altro dato che accomuna i collezionisti riguarda la preferenza rivolta, salvo alcune eccezioni, quasi esclusivamente alla pittura locale, soprattutto contemporanea. La presenza di nomi di pittori napoletani è quindi la più frequente ma è

attestata anche la presenza di pittori stranieri soprattutto nelle collezioni di mercanti, che a differenza di quelle nobiliari, si presentano spesso più variegate perché frutto di movimenti e scambi con paesi d'oltralpe.

Il ceto dirigente aristocratico o borghese, dedito in molti casi anche ad attività mercantili e finanziarie, e la componente intellettuale della città, costituita dai letterati e dagli avvocati, concorrono tutti a creare un'estrema varietà di scelte artistiche, spesso riconducibili alle singole vicende biografiche e familiari; in questa direzione risulta determinante, ai fini della caratterizzazione di una quadreria, il fatto che una famiglia napoletana o trapiantata a Napoli, avesse interessi economici nei Paesi Bassi piuttosto che a Genova o che un suo membro rivestisse incarichi diplomatici in Spagna. È infatti interessante notare che i quadri citati negli inventari napoletani non sono solo pertinenza delle classi nobiliari, ma anche della borghesia mercantile che con l'attività collezionistica accresce notevolmente la propria ricchezza. Viene allora da pensare che la capillare e socialmente disomogenea diffusione del collezionismo abbia gravitato in parte intorno all'esigenza di investire e non è forse una coincidenza che molte delle quadriere appartengano non solo a mercanti, ma anche a banchieri e famiglie di nobiltà recentemente acquisita e che riuscivano grazie a fortune economiche conquistate con relativa rapidità, a occupare le massime cariche del governo cittadino. In questo senso furono soprattutto i mercanti ad esercitare un ruolo sociale determinante nella veicolazione di nuove correnti artistiche e nella promozione degli artisti napoletani.

Come a Venezia, città che si era avviata a diventare un polo di attrazione e di smistamento del collezionismo internazionale, in cui i mercanti facevano da intermediari tra il collezionismo delle nobili famiglie della Serenissima e le richieste dell'aristocrazia straniera, così a Napoli fu incisiva la presenza di due mercanti fiamminghi, Jan Vandeneynnden e Gaspare Roomer²⁹. Entrambi condizionarono le scelte dei borghesi e li educarono alla necessità di acquistare oggetti d'arte per accrescere la propria ricchezza. Purtroppo la mancanza di un sovrano con una Corte stabile, che riuscisse ad indirizzare le scelte artistiche dell'ambiente napoletano, aveva sicuramente favorito la nascita, nei collezionisti, della necessità di cercare modelli culturali di riferimento per la compravendita di opere³⁰. I due mercanti contribuirono ad esempio all'importante diffusione del gusto tipicamente fiammingo per il paesaggio, che determinerà l'esplosione della presenza di piccoli quadri con paesaggi e battaglie.

Jan Vandeneynnden, capostipite del ramo napoletano di una famiglia di mercanti di Anversa, divenne il proprietario di una collezione straordinaria che espose a Palazzo Zevallos³¹, nella centralissima via Toledo. La raccolta comprendeva opere di maestri del barocco attivi in ambito romano, un nucleo consistente di

opere di scuola veneziana e emiliana e tutti i migliori esponenti della pittura napoletana dal 1630 al 1670. Possiamo immaginare che la sua dimora costituisse un vero e proprio centro culturale di riferimento per l'aristocrazia napoletana, se in un documento notarile del 1699, un Capitolo matrimoniale tra la nobildonna Candida Salernitano e Girolamo Squillante, si legge che la loro piccola ma selezionata collezione d'arte si trova in due appartamenti «in strada Toledo, e proprio all'incontro la Casa palatiata dei Signori Vandeneynnden»³².

L'altro mercante è Gaspare Roomer, anch'egli originario di Anversa stabilitosi a Napoli e in affari con il Vandeneynnden dal 1630. Si distinse come raffinato collezionista e generoso mecenate, incoraggiando gli artisti napoletani e offrendo la sua raccolta d'arte, costituita da più di 1.500 quadri, come palestra di studio. Roomer amava i caravaggeschi ma nutriva anche una particolare predilezione per i pittori fiamminghi, i cui dipinti acquistava dagli artisti nordici di passaggio per Napoli e Roma, direttamente o tramite qualche suo corrispondente, tra cui Abraham Breughel e Corneille de Wael. Non escludo che la sua raccolta, esposta nelle varie dimore napoletane di città e di campagna, fosse non solo una meta privilegiata per tutte le famiglie che desideravano farsi un'idea di cosa fosse una vera collezione ma anche un passaggio obbligato per i mercanti che desideravano acquistare un pezzo della sua raccolta. Un episodio preciso che confermerebbe l'ultima ipotesi riguarda il mercante veneziano Giovanni Andrea Lumaga (1607-1672). Egli possedeva una ricchissima collezione tutta proiettata in direzione romano-napoletana, unica nella Venezia contemporanea a causa della scarsità di pittori locali. Il cuore della raccolta, costituito da quadri di autori partenopei, tra cui opere di Battistello Caracciolo, Luca Giordano, Massimo Stanzione e Andrea Vaccaro, poteva provenire proprio dalla collezione del Roomer, con cui Lumaga era in affari dal 1642. I due mercanti potrebbero essersi conosciuti a Napoli, città in cui il veneziano si trovava nel 1648, ed in quella occasione potrebbe essere avvenuta la compravendita³³. La vicenda è significativa perché proprio verso la metà del XVII Venezia fu investita da un grande rinnovamento della pittura e ciò fu forse favorito proprio dalla comparsa nelle collezioni private di dipinti di artisti "forestieri", tra cui molti napoletani, fatto che contribuì parallelamente anche alla diffusione e circolazione dell'arte napoletana³⁴. Le due città condividevano d'altronde un'evoluzione lenta del fenomeno collezionistico poiché entrambe, pur conservando tenacemente un certo conservatorismo nella raccolta di pittura locale, partono nel XV secolo da un quadro relativamente povero di figure incisive di collezionisti, per poi esplodere con vitalità nel Seicento.

Insieme ai due mercanti fiamminghi, emergono altri due personaggi appartenenti al mondo imprenditoriale e la cui attività collezionistica è in attesa di esse-

re indagata, Pietro Giacomo d'Amore e Pompeo d'Anna, entrambi attivi verso la metà Seicento. Il primo proveniva da Firenze, dove svolgeva attività di cambio, giunto a Napoli all'inizio del XVII secolo divenne un esponente della cosiddetta nobiltà di toga, membro del Regio Consiglio e si dedicò anche all'attività collezionistica; esponeva la sua ricca raccolta in un palazzo ubicato in una delle zone più prestigiose di Napoli, "alla Cerqua", contiguo alla dimora dei duchi Pignatelli di Monteleone³⁵. Veniamo a conoscenza di questa collezione, costituita principalmente da artisti napoletani da Frizio Santafede ai contemporanei, attraverso un inventario redatto alla sua morte³⁶, in cui destina i suoi beni al secondogenito Giambattista, che conserverà intatta la consistenza della quadreria.

L'altro imprenditore-collezionista è Pompeo d'Anna, esponente di una ricca famiglia napoletana di mercanti di seta, che grazie a rapporti commerciali con Londra, Genova e Lisbona, riuscì a raccogliere una fortuna considerevole e a mettere insieme una vastissima quadreria³⁷, composta dai quadri degli artisti napoletani più richiesti del tempo, come Luca Giordano e Andrea Vaccaro e Jusepe de Ribera, di cui possedeva esemplari di vaste dimensioni, esposti anche negli ambienti privati della dimora, come ci descrive il suo inventario³⁸. Il documento infatti, compilato con cura, ci rivela non solo una collezione da un gusto decisamente contemporaneo ma anche la distribuzione precisa e non casuale dei quadri negli ambienti, caratteristica che di solito troviamo solo negli inventari delle famiglie nobiliari con una lunga tradizione collezionistica.

Oltre alla classe mercantile, dalla mentalità imprenditoriale e dal gusto collezionistico decisamente eterogeneo, l'altro gruppo di collezionisti e committenti ben radicato nel tessuto sociale partenopeo proveniva dal ceto intellettuale, costituito soprattutto dai membri dell'Accademia degli Oziosi, istituzione di grande prestigio fondata il 3 maggio 1611 da Giovanni Battista Manso e dal viceré Pedro Fernandez de Castro, conte di Lemos.

L'Accademia esercitò sicuramente una certa influenza sulla produzione delle arti visive a Napoli³⁹, anche se è ancora da stabilire in che misura. Di essa facevano parte soprattutto poeti e letterati, provenienti da nobili famiglie, dignitari di corte del viceré ed esponenti del clero, tra cui Ascanio Filomarino della Rocca (1584-1666)⁴⁰, arcivescovo di Napoli dal 1642 fino alla morte, un collezionista estremamente sensibile e raffinato, che custodiva nel suo palazzo a San Giovanni Maggiore una ricchissima quadreria. La sua straordinaria raccolta d'arte contava più di 300 quadri, costituita da pezzi romani e quadri di Poussin, Vouet e Valentin, raccolti a Roma, dove aveva soggiornato dal 1617 al 1641 al servizio di Urbano VIII e di Francesco Barberini. La presenza di una collezione romana rappresentava un *unicum*, un frammento della grandezza della capitale trapiantato in una Napoli

che conservava ancora una componente cortigiana e feudale ma che si dimostrava pronta ad accogliere e filtrare gli influssi esterni. La presenza di Ascanio Filomarino e l'assorbimento di una parte dell'Accademia romana degli Umoristi in quella degli Oziosi, rivela infatti l'importanza e la positività degli scambi culturali e artistici tra Roma e Napoli⁴¹.

L'Accademia degli Oziosi, elemento propulsore di idee e scambi, avrà quindi sicuramente avuto un ruolo di primo piano, se non nella diffusione di una normativa estetica per la produzione dei pittori, certamente per l'orientamento della tipologia di commissioni, poiché gran parte dei committenti napoletani si trovava tra le fila degli Oziosi; come afferma anche la studiosa pugliese Floriana Conte in vari punti del suo volume *Tra Napoli e Milano. Viaggi di artisti nell'Italia del Seicento. Da Tanzio da Varallo a Massimo Stanzione*, del 2012.

Un segno tangibile del rapporto personale che legava alcuni pittori alla cerchia degli Oziosi e di conseguenza del legame tra arte e letteratura è ravvisabile in un'opera del poeta Giovambattista Basile, che insieme a Giovanni Battista Manso, Giulio Cesare Capaccio e Giovan Battista Marino, era una delle personalità più influenti del parnaso napoletano. Si tratta della raccolta delle *Ode*⁴², un compatto nucleo di cinque componimenti pubblicato nel 1627 e dedicato ad alcuni pittori, di cui intesse le lodi: Giovan Bernardo Azzolino, lo scultore e medaglista Giulio Grazia, Battistello Caracciolo e Massimo Stanzione. La presenza di artisti locali, menzionati per i loro dipinti dal gusto accademico-letterario, è indicativa di un tentativo di affermazione del valore delle arti napoletane ma soprattutto ci suggerisce la tipologia di assegnazioni di incarichi agli artisti per collezioni private.

La dedica di apertura al poeta Giovan Battista Marino, Principe degli Oziosi tra il 1624 e il 1625, visto come canonizzatore di un nuovo genere di legame tra poesia e arti figurative, è altamente indicativa. Marino nel 1619, aveva infatti espresso nella sua celebre *Galleria*, inizialmente progettata anche per un'edizione illustrata⁴³, la forte alleanza tra pittura e poesia e si poneva così come il modello ideale per questo tipo di committenza letteraria.

Non siamo in possesso di documentazione che attesti un'effettiva partecipazione degli artisti al circolo letterario ma le prove indirette ci dicono che sicuramente molti pittori trovavano negli Oziosi un appoggio per la crescita della loro fama. Massimo Stanzione, uno dei pittori più ricercati e corteggiati dalla nobiltà e borghesia napoletana del Seicento, rappresenta in modo concreto questo legame.

Due opere del pittore si trovano infatti citate nell'inventario genovese di Giovan Vincenzo Imperiale (1582-1648) e in una lettera del pugliese Giuseppe Battista (1610-1675). Il primo affiancò all'attività collezionistica un'attività letteraria,

che facilitò i suoi contatti con gli ambienti artistici e l'inventario della sua raccolta ne è il riflesso⁴⁴. Imperiale era molto legato alla cerchia degli Oziosi, si era avvicinato ad essa tra il 1627 e il 1628, in occasione di un soggiorno napoletano durato parecchi mesi, ed aveva continuato a frequentare l'Accademia durante una seconda permanenza napoletana tra il 1632 e il 1633⁴⁵. La presenza nella sua raccolta, costituita quasi unicamente da dipinti di scuola genovese, lombarda, emiliana e romana, di un *Mercurio che taglia la testa ad Argo* del napoletano Stanzione, fa supporre che i due si siano conosciuti o che la commissione del quadro sia avvenuta grazie ad un intermediario appartenente all'ambiente accademico. Lo stesso discorso si può fare per il letterato pugliese Giuseppe Battista, l'editore dei testi dell'Accademia degli Oziosi, che in una lettera di evidente destinazione privata, pubblicata postuma nel 1678 dal nipote sacerdote Simone Antonio Battista⁴⁶, ringrazia Stanzione per il quadro di Ercole e Anteo, che espone in quello che definisce il «mio Museo», probabilmente identificabile con la sua dimora di Grottaglie. Un'ulteriore testimonianza del sodalizio tra il pittore e Battista ce la fornisce De Dominici, quando ci racconta che i due facevano parte di un gruppo che si riuniva in casa di un misterioso e non ancora identificato collezionista napoletano Angelo Pepe, «in uno amenissimo casino al di sopra della chiesa di Santa Maria della Salute»⁴⁷, per dipingere e discutere di arte e letteratura. Non sappiamo quanto la vicenda narrata dal biografo corrisponda al vero, eppure tutte queste testimonianze ci parlano dell'Accademia degli Oziosi come uno spazio fertile per il consolidamento di un mercato della committenza artistica.

Napoli si presenta così nel primo Seicento come un centro di straordinaria vitalità, in cui si muovono a velocità diverse e nel medesimo affollato spazio urbano, mercanti, artisti, nobili, letterati, ecclesiastici e residenti stranieri. In un tessuto sociale così stratificato come quello napoletano, la nascita dell'attenzione all'oggetto d'arte acquista così un valore enorme. Tuttavia il confine tra collezioni che non seguono criteri organici e quelle che presentano una progettualità sistematica non si può ancora definire con precisione. La città comincia ad assorbire gli stimoli culturali provenienti dalle forze locali e straniere con grande apertura, ma i tempi per osservare l'affermazione di un collezionismo come fenomeno più complesso, non sono ancora maturi. Dovremo aspettare la seconda metà del XVII secolo per veder nascere nelle dimore napoletane una sensibilità ancora più marcata verso l'arte, quando le collezioni di dipinti non saranno più considerate dal proprietario come un puro elemento decorativo e l'artista assumerà sempre di più una veste professionale e indipendente.

- 1 F. Haskell, *The Patronage of Painting in Seicento Naples*, in *Paintings in Naples from Caravaggio to Giordano*, a cura di C. Whitfield e J. Martineau, London, 1982, pp. 60-64.
- 2 Jusepe Nicolás Martínez y Lurbez, detto José (1601-1682), pittore e trattatista nativo di Saragozza, venne in Italia nel 1623 per arricchire i suoi studi, soggiornando a Roma e poi a Napoli, dove conobbe Ribera. Per uno studio approfondito sul pittore, cfr. M. E. Manrique, *Jusepe Martínez. Una vida consagrada a la pintura*, Zaragoza, 2000, e la recente edizione critica del suo trattato d'arte, *Discursos practicables del nobilissimo arte de la pintura*, Zaragoza, 2008.
- 3 F. Haskell, *Mecenati e pittori. Studio sui rapporti tra arte e società nell'età barocca*, Firenze, 1966 [London, 1963], pp. 317-326.
- 4 La lettera, nell'edizione Cicogna del 1860, è stata pubblicata in «Napoli nobilissima», 7, 1898, pp. 127-128. Un'interessante testimonianza dell'atteggiamento dei nobili napoletani nei confronti dell'arte è fornita anche da Vasari, quando racconta di Polidoro da Caravaggio che «stando egli in Napoli, e veggendo poco stimata la sua virtù, deliberò partire da coloro che più in conto tenevano d'un cavallo che saltasse che di chi facesse con le mani le figure dipinte parer vive», in G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue, insino a' tempi nostri*, edizione per i tipi di Lorenzo Torrentino, Firenze 1550, ed. cons. a cura di L. Bellosi e A. Rossi, Torino, 1991, 2, p. 772.
- 5 G.C. Capaccio, *Il Forastiero. Dialoghi di Giulio Cesare Capaccio academico otioso*, Napoli, 1634, p. 566. <http://www.memofonte.it/home/files/pdf/guidecapaccio>
- 6 Manuel de Fonseca y Zuñiga, VI conte di Monterrey (1589-1653), durante l'incarico vice-reale (1631-1637) si distinse come uno dei più importanti protettori delle arti, legò a sé numerosi artisti tra cui Ribera, e assegnò loro molti incarichi per la collezione reale e per quella privata, che custodiva a Madrid nel suo Palazzo sull'attuale Paseo del Prado. Dopo il pionieristico articolo di P. Sánchez, *Las Colecciones de Pintura del Conde de Monterrey* (1653), in «Boletín de la Real Academia de la Historia», 174, 1977, pp. 417-459, il contributo più recente è quello di M. Simal López, *Antes y después de Nápoles. Iniciativas artísticas del VI conde de Monterrey durante el virreinato partenopeo y fortuna de sus colecciones a su regreso en España*, in *Dimore signorili a Napoli. Palazzo Zevallos Stigliano e il mecenatismo aristocratico dal XVI al XX secolo*, atti del convegno (Napoli 20-22 ottobre 2011), a cura di A. E. Denunzio, L. Di Mauro, G. Muto, S. Schütze, A. Zezza, Napoli, 2011, pp. 345-365.
- 7 Il biografo inserisce tra «gli amatori della pittura» solo i Samuele, i Garofalo, i d'Anna, gli Arici e il mercante fiammingo Roomer, collezionisti che vivevano stabilmente a Napoli e a cui forse alcune famiglie si rivolgevano per la compravendita di quadri, in B. De Dominicis, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, Napoli 1742-1745, ed. cons. a cura di F. Sricchia Santoro-A. Zezza, Napoli 2003-2008, pp. 639, 657.
- 8 L'inventario è oggetto di discussione nell'interessante dibattito conclusivo contenuto in *Geografia del collezionismo. Italia e Francia tra il XVI e il XVIII secolo*, atti delle giornate di studio dedicate a Giuliano Briganti (Roma 19-21 settembre 1996), a cura di O. Bonfait, F. Hochmann, L. Spezzaferro, B. Toscano, Roma, 2001, che riflette le opinioni degli studiosi intorno al tema. L'intervento del napoletano Arturo Fittipaldi, che riassume efficacemente tutti gli altri, suggerisce un indirizzo diverso alla lettura di questo tipo di documento, che rischia di essere considerato uno sterile elenco, se ci si limita a leggerlo solo come un contenitore di informazioni. Lo studioso sostiene giustamente che l'inventario, imprescindibile punto di partenza per le ricerche in questo campo, non dovrebbe mai diventare lo scopo dell'indagine ma aspirare ad essere usato sempre come strumento metodologico per la ricostruzione storica dell'ambiente in cui visse il collezionista.

- 9 R. Ruotolo, *Collezioni e mecenati napoletani del XVII secolo*, in «Napoli nobilissima», serie III, 12, 1973, pp. 118-119.
- 10 La professione di perito di quadri e disegni acquista a Bologna un valore pubblico di un certo rilievo sociale, perché agganciato alla corporazione degli artisti e quindi esercitato da pittori famosi, come Albani, Canuti, Cignani e altri. Su questo aspetto, cfr. L. Gheza Fabbri, *Drappieri, strazzaroli, zavagli: una compagnia bolognese tra il XVI e il XVII secolo*, in «Il Carrobbio», 6, 1980, pp. 163-180.
- 11 Ad esempio quello compilato da Luca Giordano per la collezione di Giuliano Colonna nel 1688, pubblicato parzialmente nel 1895 da F. Colonna di Stigliano, *Inventario dei quadri di casa Colonna fatto da Luca Giordano*, in «Napoli nobilissima», 4, 1895, pp. 29-32, e quello steso nel 1656 da Giacomo di Castro per la ricca collezione di dipinti appartenenti a Pietro Giacomo d' Amore, reso noto da G. Labrot in *Documents for the History of Collecting: Italian Inventories 1. Collections of Paintings in Naples 1600-1780*, München, 1992, p. 105.
- 12 Questo tipo di indagine, possibile con sistemi informatici di incrocio di dati, è stata affrontata dal Getty Museum in California, che grazie a collaboratori di diverse nazionalità, ha indicizzato una grandissima quantità di inventari, creando il *Provenance Index*. Per la storia della nascita del programma e un accenno alle sue potenzialità future, cfr. B. Fredericksen, *Il Getty Provenance in Italia e in Francia*, in *Geografia del collezionismo*, cit., pp. 378- 384.
- 13 Andrea Zezza, a proposito dei recenti studi di Labrot sulle collezioni private e il mecenatismo a Napoli, si esprime così: «Ses travaux ont permis de mieux comprendre les relations unissant les artistes et la société, le rôle des marchands, la variété et l'élargissement progressif des classes sociales s'intéressant à la peinture, et la manière dont elles conditionnaient la production artistique», in A. Zezza, *Une histoire de l'art sans héros? Études récentes sur la peinture napolitaine du XVII siècle*, in «Perspective», 1, 2011, p. 451. <http://perspective.revues.org/973>.
- 14 Il testo di Capasso è stato finora relegato in quella schiera di scritti tardo ottocenteschi valutati come meri contenitori di informazioni, e non come preziosi contributi critici. Per una rivalutazione del saggio, cfr. N. Barrella, *Per la storia del collezionismo a Napoli: percorsi di ricerca da un articolo di Bartolomeo Capasso*, in *Sotto la superficie visibile. Scritti in onore di Franco Bernabei*, a cura di M. Nezzo e G. Tomasella, Treviso, 2013, pp. 19-26.
- 15 B. Capasso, *Notizie di Musei e collezioni di Antichità e di oggetti di Belle Arti formate in Napoli dal secolo XV al 1860*, in «La Rassegna italiana industriale, agraria, commerciale, finanziaria, politica, letteraria e artistica», 9, 1901, 6, pp. 5-23.
- 16 *I tesori degli Avalos. Committenza e collezionismo di una grande famiglia napoletana*, catalogo della mostra (Napoli 1994-1995), a cura di P. Leone de Castris, Napoli, 1994.
- 17 Per la pubblicazione integrale dell'inventario del 1739 ed una riflessione sulla qualità e sui significati della disposizione dei quadri negli ambienti, cfr. M. Bugli, *Da Capodimonte a Palazzo Grande a Chiaia: la collezione d'Avalos torna nella prestigiosa dimora*, in «Ricerche sul '600 napoletano. Saggi e documenti 2003-2004», 2004, pp. 7- 54.
- 18 Accanto ai numerosi dipinti la collezione comprendeva anche molti pezzi di ceramica di bucchero, venuti alla luce dalle esplorazioni dell'antica Caudium nel corso del Settecento, l'attuale Montesarchio, di cui la famiglia era feudataria. Un nucleo consistente di ceramiche di produzione campana a "figure rosse" e fibule di bronzo di varia tipologia si trova attualmente nel Museo Archeologico Etrusco "De Feis", un museo privato inaugurato nel 2015 e ospitato in un'ala riservata dell'Istituto Denza di Napoli; per la storia della collezione e del museo, cfr. F. Grasso, *Museo Archeologico Etrusco "De Feis"*, Frosinone, 2015.

- 19 G. Labrot, *Baroni in città: residenze e comportamenti dell'aristocrazia napoletana: 1530-1734*, Napoli 1979, p. 112.
- 20 Si tratta forse di Giuseppe Valletta (1634-1714), filosofo, intellettuale, collezionista e mecenate di Regolia, cfr. S. Attanasio, <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2014/12/23/michele-regolia-svelato-il-palazzo-del-suo-interno>.
- 21 G. Labrot, *Peinture et société à Naples XVI-XVIII siècles. Commandes, Collections, Marchés*, Champ Vallon, 2010, p. 301.
- 22 Si tratta soprattutto di immagini devozionali di santi protettori, tra cui soprattutto San Francesco di Paola, Sant'Aniello, Sant'Antonio, Santa Lucia, Santa Dorotea e San Gennaro. La grande quantità di dipinti raffiguranti San Gennaro rappresenta forse, da parte di molte famiglie, un omaggio al santo per lo scampato pericolo dalla terribile eruzione del Vesuvio del 15 dicembre del 1631, una cui descrizione dettagliata si trova in D. A. Parrino, *Teatro eroico e politico de' governi de' viceré del Regno di Napoli, dal tempo del Re Ferdinando il Cattolico fino al presente*, 2, Napoli, 1692, pp. 219-226.
- 23 Labrot, *Documents*, cit., pp. 94-95.
- 24 Celano ci fa scoprire l'importante novità della galleria a Napoli, che ritiene introdotta per la prima volta nel Palazzo Filomarino della Rocca, sviluppata maestosamente al piano nobile e dove erano esposti i quadri che il padrone di casa considerava migliori. cfr. C. Celano, *Notizie del bello, dell'antico, e del curioso della città di Napoli, per i signori forastieri date dal canonico Carlo Celano napoletano, divise in dieci giornate*, Napoli 1692, III giornata, p. 32. <http://www.memofonte.it/ricerche/napoli.html#celano>
- 25 B. Croce, *Storia dell'età barocca in Italia*, Bari, 1929, p. 161.
- 26 Per una riflessione sullo stile dell'artista nel Barocco, in costante dialettica e interferenza tra categorie religiose e ateistiche, cfr. T. Montanari, *Il Barocco*, Torino, 2012.
- 27 Per una disamina sul tema, cfr. V. Pacelli, *L'ideologia del potere nella ritrattistica napoletana del Seicento*, Napoli, 1987.
- 28 Una straordinaria e calzante riflessione sui fondamenti intellettuali che guidano il collezionista verso questi generi è offerta da A. Veca: «il paesaggio finge all'interno dell'abitazione ciò che può essere visto dalla finestra, la natura morta ciò che è presente fisicamente nella stessa stanza. Soprattutto questi due temi della pittura sono assolutamente intrecciati: il paesaggio come luogo della memoria e la natura morta appunto come duplicazione du-revole di ciò che è quotidiano, ma anche di ciò che è desiderato e non è presente», in *La natura morta italiana da Caravaggio al Settecento*, catalogo della mostra (Firenze giugno-ottobre 2003), a cura di M. Gregori, Milano, 2003, p. 56.
- 29 R. Ruotolo, *Mercanti-collezionisti fiamminghi a Napoli: Gaspare Roomer e i Vandeneynnden*, Massa Lubrense, 1982.
- 30 Idem, *Aspetti del collezionismo napoletano del Seicento*, in *Civiltà del Seicento a Napoli*, catalogo della mostra (Napoli 1984-1985), a cura di R. Causa, G. Galasso, N. Spinosa, Napoli, 1998, 1, p. 43.
- 31 Il mercante acquistò il palazzo dalla famiglia Zevallos, che per difficoltà economiche fu costretta a vendere parte dei suoi beni. In merito all'argomento, cfr. F. Petrelli, *Palazzo Zevallos Stigliano. Il Palazzo, i suoi proprietari, le decorazioni*, in *Percorsi di conoscenza e tutela: studi in onore di Michele D'Elia*, a cura di F. Abbate, Napoli, 2008, pp. 469-480.
- 32 In questo documento, conservato nell'Archivio di Stato di Napoli (scheda 582, prot. 33, ff.

- 560v-581r), la nobildonna promette in dote al marito una consistente quantità di quadri, tutti di autori noti di scuola napoletana e di grande formato.
- 33 L'ipotesi deriva dalla corrispondenza tra alcune voci dell'inventario dei dipinti posseduti dal Lumaga e un passo del *Forastiero* del napoletano Capaccio, quello in cui il lettore è guidato tra le opere d'arte esibite dal Roomer, cfr. L. Moretti, *La raccolta Lumaga. Giovanni Andrea Lumaga*, in «Ricerche sul '600 napoletano», 2005, pp. 27-64.
 - 34 Per attuare un confronto tra le due città, cfr. L. Borean-I. Cecchini, *Microstorie d'affari e di quadri: i Lumaga tra Venezia e Napoli*, in *Figure di collezionisti a Venezia tra Cinque e Seicento*, a cura di L. Borean e S. Mason, Udine 2002, pp. 159-231.
 - 35 D. De Lorenzis, *L'impronta del potere sul tessuto urbano. I Basurto e i D'Amore a Napoli tra Cinque e Settecento*, in «Kronos», 13, 2009, pp. 165-171.
 - 36 Labrot, *Collections*, cit., pp. 105-108. L'inventario stabiliva che la collezione non andasse al figlio primogenito Giuseppe ma al secondogenito Giambattista, che sposò la figlia di Giacinto Barracano, Presidente della Camera della Sommaria, una delle istituzioni più prestigiose della città.
 - 37 G. Borrelli, *La borghesia napoletana della seconda metà del Seicento e la sua influenza sull'evoluzione del gusto da Barocco a Rococò*, in «Ricerche sul '600 napoletano», 1989, p. 8.
 - 38 Labrot, *Collections*, cit., p. 129.
 - 39 «Una vera fucina del gusto non solo in campo letterario ma anche in quello più strettamente storico-artistico», in S. Schütze, *Il nuovo Parnaso napoletano. Arti figurative e ambiente letterario nel primo Seicento*, in *Napoli Viceregno spagnolo. Una capitale della cultura alle origini dell'Europa moderna*, a cura di M. Bosse, A. Stoll, Napoli, 2001, 2, p. 412. Per le pratiche dell'Accademia ed una lista dei membri e dei fondatori dell'istituzione, cfr. G. De Miranda, *Una quiete operosa. Forma e pratiche dell'Accademia napoletana degli Oziosi (1611-1645)*, Napoli, 2000.
 - 40 Le prime informazioni sul ruolo di Ascanio Filomarino come collezionista si devono a R. Ruotolo, *Aspetti del collezionismo napoletano: il cardinale Filomarino*, in «Antologia di Belle Arti», 1, 1977, 1, pp. 71-82. Per uno studio recente e dettagliato sulle vicende della collezione, cfr. L. Lorizzo, *Il cardinale Ascanio Filomarino: collezionismo e committenza tra Roma e Napoli nel Seicento*, Napoli, 2007.
 - 41 L. Lorizzo, *Simon Vouet, Valentin e i Filomarino: nuove date e qualche ipotesi sugli scambi artistici tra Roma e Napoli nella prima metà del Seicento*, in «Ricerche sul '600 napoletano. Saggi e documenti 2003-2004», 2004, pp. 123-136. Per una panoramica sulla situazione collezionistica nella Roma barocca, cfr. F. Cappelletti, *Decorazione e collezionismo a Roma nel Seicento. Vicende di artisti, committenti, mercanti*, Roma, 2003.
 - 42 G. B. Basile, *Ode del Cavalier Giovan Battista Basile, Conte di Torone, et Gentilhuomo dell'Altezza di Mantoua. Parte terza*, Napoli, 1627, pp. 164-173. L'edizione del 1627 è consultabile presso la Biblioteca Nazionale di Napoli.
 - 43 Sull'impostazione visuale e descrittiva dell'opera di Marino, cfr. D. Caracciolo, *Il mirabil palagio: il modello della galleria a Napoli tra lessico ecfrastrico e metafore architettoniche*, in *Dimore signorili*, cit., pp. 312-315.
 - 44 Sulla personalità dell'Imperiale e sulla sua raccolta, cfr. R. Martinoni, *GianVincenzo Imperiale. Politico, letterato e collezionista genovese del Seicento*, Padova, 1983. Punto di arrivo del gruppo di ricerca attivo intorno al progetto *Collezionismo e spazi del collezionismo a Genova*

nel XVII e nel XVIII secolo: unità e rapporti nella dimora aristocratica tra architettura, apparati decorativi, scelte collezionistiche e di committenza è il volume di studi collettaneo *Collezionismo e spazi del collezionismo. Temi e sperimentazioni*, a cura di L. Magnai, Genova, 2014. I saggi mettono a fuoco il rapporto tra spazio e collezionismo nella Genova del tempo, inquadrandolo in un contesto non solo locale ma nazionale, suggerendo interessanti piste di ricerca.

- 45 F. Conte, *Tra Napoli e Milano. Viaggi di artisti nell'Italia del Seicento. Da Tanzio da Varallo a Massimo Stanzione*, Firenze, 2012, p. 309. Per un affondo sui committenti di Massimo Stanzione, cfr. S. Schütze -T. Willette, *Massimo Stanzione. L'opera completa*, Napoli, 1992, in particolare pp. 33-41.
- 46 S.A. Battista, *Lettere di Giuseppe Battista. Opera postuma*, Venezia, 1678, in Conte, *Tra Napoli e Milano*, cit., p. 352.
- 47 De Dominicis, *Vite de' pittori*, cit., p. 111.



Fig. 1. MICHELE REGOLIA, *Interno di una dimora signorile napoletana*. Napoli, collezione privata