

SINESTESIE ONLINE

SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

a. XV, n. 51, 2026 - SPECIALE

«DALLA MODERNITÀ A GESUALDO» - EDIZIONE 2025

Giuseppe Di Guido, il Maestro di Fontanarosa: punti salienti di un percorso artistico

Giuseppe Di Guido, the Master of Fontanarosa: Key Stages in an Artistic Trajectory

VIVIANA FARINA

ABSTRACT

Il saggio ricomponne la figura del cosiddetto Maestro di Fontanarosa nel nome di Giuseppe Di Guido, definendone profilo e cronologia attraverso un fascio di prove documentarie (in primis l'incarico del 1632 per gli Apostoli al di sotto dell'Assunzione e Incoronazione della Vergine di Teodoro d'Errico a San Gregorio Armeno), riscontri inventariali tardo-seicenteschi (1694 - Alvaro della Quadra; 1699 - Carlo de Cardenas) e verifiche morfologiche. Ne emerge una lingua fortemente nutrita dalla matrice battistelliana, con accenti ribereschi e mediazioni di modelli grafici nordici. In appendice si assegna alla giovinezza di Andrea Vaccaro un inedito San Sebastiano soccorso dalle pie donne (ca. 1625-1630), fondando la proposta su confronti puntuali; si riconsidera il dossier di alcune Maddalene dipinte e diseguate; si discutono opere-chiave della maturità del Maestro. Il quadro d'insieme consolida il catalogo di Di Guido, con l'inclusione di due fogli conservati, rispettivamente, al Musée des Beaux-Arts d'Orléans e in una collezione privata.

PAROLE CHIAVE: *Giuseppe Di Guido, Maestro di Fontanarosa, pittura napoletana del Seicento, Battistello Caracciolo, Andrea Vaccaro.*

This essay reconstructs the identity of the so-called Master of Fontanarosa as Giuseppe Di Guido, outlining his profile and chronology through converging evidence: the 1632 commission for the Apostles beneath Teodoro d'Errico's Assumption and Coronation of the Virgin at San Gregorio Armeno, Naples, late-seventeenth-century inventories (1694 - Alvaro della Quadra; 1699 - Carlo de Cardenas), and close morphological analysis. The painter's idiom—rooted in Battistello Caracciolo, with Riberesque accents and mediations from northern graphic models—is then tested on new cases. In an appendix, an unpublished Saint Sebastian Succoured by the Holy Women (c. 1625-1630) is assigned to the young Andrea Vaccaro on the basis of precise comparisons; the dossier of several painted and drawn Magdalens is reconsidered; key works from the Master's maturity are reviewed. The overall picture consolidates Di Guido's catalogue and includes two designs preserved, respectively, at the Musée des Beaux-Arts d'Orléans and in a private collection.

KEYWORDS: *Giuseppe Di Guido, Master of Fontanarosa, Seventeenth-Century Neapolitan Painting, Battistello Caracciolo, Andrea Vaccaro.*

AUTORE

Viviana Farina (PhD) è Professore di I fascia presso l'Accademia di Belle Arti di Napoli, docente di Storia dell'Arte Medievale, Storia dell'Arte Moderna e Storia del Disegno e della Grafica; è inoltre coordinatrice del curriculum BR7 ("History and Cultural Studies") del Dottorato di Interesse Nazionale (DIN-ABANA) in Visual Arts, Performing Arts, New Media, New Technologies, Music and Cultural Heritage. È abilitata alle funzioni di Professore di II fascia nel macrosettore 10/B1 (Storia dell'Arte). È stata membro (a.a. 2023-2025) del gruppo di ricerca PRIN Il diritto alla bellezza tra istanze di protezione e inclusione, progetto capofila dell'Accademia di Belle Arti di Napoli in collaborazione con università e accademie italiane. Nel 2022-2024 è stata ricercatrice ospite presso il Centro Estudios del Museo Nacional del Prado, con il supporto della Fundación Gondra Barandiarán. Da questa ricerca è nato il volume Museo Nacional del Prado. Disegni italiani: Napoli tra i secoli XVII e XVIII (Napoli, 2025, Editori Paparo in collaborazione con il Museo Nacional del Prado), mentre l'edizione spagnola digitale (Museo Nacional del Prado. Dibujos italianos: Nápoles entre los siglos XVII y XVIII) è in corso di pubblicazione. In precedenza (2021) ha svolto una Senior Fellowship al Prado dedicata alla catalogazione dei disegni barocchi napoletani nelle principali collezioni pubbliche di Madrid. Da anni dedica i propri studi alla pittura e al disegno a Napoli tra la fine del Cinquecento e il Settecento, con aperture alla storia sociale dell'arte, al collezionismo e ai rapporti culturali tra Napoli e Genova, nonché ai nessi tra arte e letteratura, alla letteratura artistica tra Sei e Settecento e al tema del grottesco e della caricatura. Più recentemente ha esteso le ricerche al disegno barocco italiano (Pietro da Cortona, Guido Reni, Guercino, Pier Francesco Mola) e agli anni napoletani di Artemisia Gentileschi; è inoltre in uscita un contributo su Diego Velázquez disegnatore in volume collettivo a cura di Ximo Company. Nel 2025 ha pubblicato anche Pontormo. Man of Sorrows, A Rediscovered Work, Introduction by Philippe Costamagna (London, Giammarco Cappuzzo Fine Art).

viviana.farina@abana.it

Introduzione

Figura di cerniera del primo naturalismo napoletano, il cosiddetto Maestro di Fontanarosa – che possiamo definitivamente identificare in Giuseppe Di Guido – emerge lungo un percorso che dall’*Ultima Cena* della chiesa parrocchiale dell’omonima cittadina irpina (fig. 1) conduce, attraverso riscontri documentari, inventariali e morfologici alla ricomposizione di una fisionomia coerente. Già si è provveduto a mettere in ordine i dati che, nel tempo, hanno progressivamente fatto convergere *corpus* e nome, distinguendo con chiarezza l’autore dal coevo Maestro del Gesù tra i Dottori.¹ Sullo sfondo, si presenta un nuovo caso di correzione – il *San Sebastiano e la pia donna*, dipinto inedito qui assegnato al giovane Andrea Vaccaro – che restituisce misura e direzione alle somiglianze generate dalla comune matrice battistelliana.

1. Stato degli studi e il problema del nome del Maestro

La denominazione “Maestro di Fontanarosa” – dal toponimo della cittadina in provincia di Avellino – si è affermata nella letteratura per circoscrivere un gruppo di opere di mano napoletana, databili tra anni Venti e Quaranta del Seicento. A partire dai profili iniziali (Ferdinando Bologna)² e dai primi ampliamenti di catalogo,³ la proposta di identificazione in Giuseppe Di Guido ha guadagnato consistenza attraverso il lavoro documentario di Antonio Delfino⁴ e le verifiche d’insieme. Su questa base si collocava la mia ricomposizione della figura artistica, con la bonifica di alcuni nodi confusivi e l’estensione del *corpus* delle opere, inclusa l’inedita indagine del capitolo dei disegni.⁵

2. «Giuseppe Guido» nei documenti

¹ V. FARINA, *Riflessioni e nuove proposte per il Maestro del Gesù tra i dottori*, in «Paragone», 121 (783), 2015, pp. 57-68: 60-64, e note.

² F. BOLOGNA, *Battistello e gli altri. Il primo tempo della pittura caravaggesca a Napoli*, in *Battistello Caracciolo e il primo naturalismo a Napoli*, catalogo della mostra (Napoli, Castel Sant’Elmo e Chiesa della Certosa di San Martino, 9 novembre 1991 – 19 gennaio 1992) a cura di F. Bologna, Electa, Napoli 1991, pp. 147-149, con bibliografia.

³ S. CAUSA, *Un’aggiunta al Maestro del Gesù tra i dottori*, in «Paragone», 505-507, 1992 [1993], pp. 38-40; G. PORZIO, *Contributo alla definizione della personalità e del catalogo del cosiddetto ‘Maestro di Fontanarosa’*, in «Studi di Storia dell’Arte», 2007 [2008], 18, pp. 273-288.

⁴ G. DE VITO, *Il maestro di Fontanarosa e Geronimo de Magistro*, in *Ricerche sul ‘600 napoletano. Saggi e documenti 1998*, Electa, Napoli 1999, pp. 23-31.

⁵ V. FARINA, *Per Giuseppe Di Guido alias il Maestro di Fontanarosa*, in *Davanti al naturale. Contributi sul movimento caravaggesco a Napoli*, a cura di F. De Luca, G. Papi, Officina Libraria, Milano, 2017, pp. 85-104 (d’ora in poi: FARINA 2017).

Il 1632 fornisce un primo appiglio fermo: alla data, si affidava a «Joseph Guido de Napoli» il completamento del gruppo degli *Apostoli* da dipingersi al di sotto dell'*Assunzione e Incoronazione della Vergine* di Dirck Hendricks - noto come Teodoro d'Errico (Amsterdam, 1542/1543 - 1618) - incastonata nel soffitto ligneo della chiesa napoletana di San Gregorio Armeno (fig. 2). La condotta formale di quelle figure - come ravvisato già da Ferdinando Bologna - coincide, per impianto e luce, con il *name-piece* del maestro: l'*Ultima Cena* (un olio su tela di ben 346x339 cm) collocata sull'altare del transetto sinistro della chiesa parrocchiale di Fontanarosa (originariamente sistemata nella cappella del Corpus Domini; fig. 1). L'anagrafe verosimile - Giuseppe, figlio di Gio. Berardino di Guido, battezzato il 18 marzo 1590 a San Giovanni Maggiore a Napoli -⁶ lo colloca nella generazione di Filippo Vitale (nato tra il 1589 e il 1590). Un ulteriore snodo è riemerso dal restauro che ha riportato in luce, benché spuria, la dicitura «Gios.e de Guida» sulla *Maddalena in estasi appare a san Gaetano da Thiene* (in precedenza identificata nella raffigurazione di *Santa Maria Egiziaca in estasi e san Zosima*) proveniente dalla chiesa napoletana di Santa Maria della Sapienza (Napoli, Arcivescovado): dato non ingenuo, coerente con i pagamenti del 1641 relativi ad altre opere in origine ubicate nel medesimo edificio e, soprattutto, con la grammatica pittorica dell'autore qui in esame.⁷

Sul versante inventariale, i riscontri decisivi sono due e puntualmente descritti in due rispettive liste: la prima del 1694 - relativa alla collezione di Alvaro della Quadra, poi Carafa di San Lorenzo - registra un «quadro con cornice indorata con Caino che uccide Abel originale di Giuseppe de Guida»; la seconda, datata 1699 - relativa alla raccolta di Carlo de Cardenas, conte di Acerra - menziona «una tela con Dalila che recide i capelli a Sansone, di palmi tre e quattro con cornice negra tocca d'oro, di Giuseppe di Guido». Quest'ultima corrisponde nel tema a un'opera segnalata in collezione privata a Roma, di cui è disponibile una riproduzione nella fototeca della Fondazione Zeri (scheda n. 52366, busta n. 0516; fig. 3), conservata tra gli Anonimi napoletani del XVII secolo, a correzione della precedente attribuzione a Francesco Guarini proposta da Roberto Longhi. La tela si affianca pianamente nello stile alla produzione di Giuseppe Di Guido, in un tempo verosimilmente collocabile intorno al

⁶ Il documento, ritracciato da Domenico Antonio D'Alessandro, è in G. PORZIO, *Contributo alla definizione* cit., p. 273.

⁷ G. FORGIONE, *Proposte per Giuseppe Di Guido (alias Maestro di Fontanarosa) nel contesto del primo naturalismo a Napoli*, «Arte Cristiana», 868, 2012, pp. 20-21, 22, fig. 6, 26-27, note 10-11, con letteratura; la corretta identificazione del tema e le altre argomentazioni sul quadro sono in FARINA 2017, pp. 87-88, fig. 2 e note. La tela d'altare che costituisce una seconda versione del dipinto di Santa Maria della Sapienza, discussa nel mio contributo favorendo l'assegnazione a Andrea Vaccaro (olio su tela, 183x148,5 cm), è riemersa in vendita presso Bertolami Fine Arts, asta 79, 2 luglio 2020, lotto 155 (<https://bertolamifineart.bidsinside.com/it/lot/77873/andrea-vaccaro-napoli-1604-1670-o-/>) con il riferimento a “Andrea Vaccaro o Giuseppe Di Guido” e la corretta lettura iconografica senza però indicare la fonte bibliografica.

1630, e misura proprio i cm 80×100 indicati in palmi napoletani nella carta del 1699, se calcolati a esclusione della cornice.⁸

3. Profilo stilistico e cronologico

La lingua del Maestro di Fontanarosa nasce all'ombra di Battistello Caracciolo (Napoli, 1578-1632) e ne rivela la spina dorsale persino nel disegno preparatorio, condotto con tratti a pennello corti e spessi, spesso percepibile sotto la pelle della pittura. La luce, più teatrale che analitica, esalta i volumi plastici; i panneggi alternano pieghe spezzate e sottosquadri; le fisionomie si raccolgono in moduli ricorrenti (nasi rettilinei, bocche serrate, sguardi laterali); le mani – dalle dita allungate e appuntite – articolate con grazia restano uno dei segnali più affidabili; la tavolozza predilige terre e bruni e la patina bronzea tipicamente battistelliana; le accensioni cromatiche prevedono tinte fredde, come il rosa malva e l'azzurro ghiaccio.

Vero passaggio rivelatore della maturità dell'artista è il confronto tra l'*Ultima Cena* di Fontanarosa e il gruppo degli *Apostoli* agitati in basso nell'*Assunzione e incoronazione di Maria* a San Gregorio Armeno (fig. 4). Premesso che il completamento dell'intervento di Teodoro d'Errico non sarebbe da ignorarsi per la riflessione condotta dal Maestro sui panneggi dai profondi sottosquadri tinteggiati di colori acidi e cangianti tipici del nordico, proprio il documento del 1632 per quell'apparato chiarisce la posizione ricoperta da Di Guido nel cantiere benedettino – autore anche di scene di martirio contenute nei riquadri minori del soffitto – e illumina la continuità di impianto (sequenza gestuale, articolazione dei blocchi, rilievo dei panneggi) che torna nella *Cena* irpina. Ambedue gli interventi consentono il richiamo al repertorio di stampe nordiche circolanti in città, contribuendo ad orientare in una nuova prospettiva il vocabolario figurativo del Maestro. Scopriamo, infatti, che ad avere offerto uno schema di riferimento per la distribuzione dei corpi e degli sguardi sono alcune xilografie di Dürer: l'*Assunzione e Incoronazione della Vergine*, dalla serie della *Vita della Vergine* (1510), e l'*Ultima Cena* parte della *Piccola Passione* (1500/1505).⁹

Se pure spettasse al nordico Teodoro d'Errico lo spunto del prelievo dall'*Assunzione* di Dürer del gruppo trinitario rintracciabile nella pala napoletana di analogo tema, la stampa si rivela la fonte anche della figura in basso, che al fondo congiunge le mani in preghiera, e per la soluzione del primo piano imminente (fig. 5). Analogamente, la xilografia della *Cena* del tedesco può spiegare alcuni dei rapporti angolari

⁸ Per queste notizie, cfr. FARINA 2017, pp. 89-90 e fig. 4. Resta valido il confronto con il *Sant'Agostino* della chiesa omonima di Resina (ivi, p. 88 e fig. 3), inserito ancora da S. Causa (*Battistello Caracciolo. L'opera completa*, Electa, Napoli 2000, pp. 119, fig. 113, 135, nota 245) nel *corpus* del tuttora anonimo cosiddetto Maestro di Resina.

⁹ Cfr., rispettivamente, W.L. STRAUSS, *The Illustrated Bartsch*, 10, *Commentary*, Abaris Books, New York, 1981, pp. 371, n. 294, B.94 (132); 269, n. 224, B.24 (119).

tra il tavolo e la disposizione degli apostoli, la catena dei gesti e certe modalità di ricaduta dei panneggi dell'opera della parrocchiale di Fontanarosa (fig. 6). La comune ispirazione a Dürer rintracciabile nell'*Ultima Cena* del fiorentino Ottavio Vannini, del 1636, nella cappella del Santissimo Sacramento della Concattedrale dei Santi Marziale e Alberto di Colle Val d'Elsa (fig. 7), finisce per favorire un felice parallelo tipologico-ideale con la di poco precedente opera campana.

Per tornare agli inizi del Maestro, questi si collocano tra Battistello e i primi echi dello spagnolo Ribera (Xàtiva, 1591-Napoli, 1652). Lo attesta il *Martirio di san Bartolomeo* della Pinacoteca dei Girolamini di Napoli,¹⁰ tela dalla quale ha preso avvio la ricostruzione del *corpus* pittorico dell'artista partenopeo:¹¹ un mosaico sapiente di volumi convergenti ed emergenti, secondo la lezione primaria del Caracciolo, che presuppone pure i primi *martirii* dello Spagnoletto e che propendo a collocare attorno al 1620 o comunque ad apertura del terzo decennale, quando il dialogo con Ribera sembra essersi infittito, talora a detrimento di quello pur mai interrotto con Caracciolo. In questa direzione, la *Madonna d'Ognissanti* della Cattedrale di Stilo - avviata da Battistello nel novembre 1618 e verosimilmente conclusa nel 1619 -¹² più volte chiamata a confronto con la tela dei Girolamini, vale come testo di riferimento per le pose articolate dei protagonisti. Nella medesima congiuntura Battistello-Ribera si spiega anche la testa ruvida e grintosa dell'apostolo Bartolomeo, che si pone sulla scia del san Giuseppe della *Trinitas Terrestris* alla Pietà dei Turchini (del settembre 1617), con un Caracciolo immediatamente vigile alle novità linguistiche del valenzano.¹³

Alla luce di ciò, una ricostruzione coerente della maniera di Giuseppe Di Guido suggerisce di anteporre al quadro dei Girolamini almeno il *Martirio di san Paolo* della chiesa di Santa Fara a Bari (fig. 8): vi si distinguono il vigore del nero, sistemi di pieghe essenziali che si chiudono in spigoli profondi rifiniti da tocchi di pittura a secco, e soprattutto un fitto disegno a tratteggio che affiora sotto la superficie pittorica, espediente perfettamente coerente con la grafica più caratteristica di Battistello Caracciolo.

È questo il dipinto che ha già consentito il collegamento con l'*Adamo ed Eva piangono Abele morto*, tela sottratta negli anni Ottanta dalla residenza dei marchesi d'Ayala a Valva (Sa) e recuperata nel 2014 dal Nucleo Carabinieri Tutela Patrimonio

¹⁰ L'immagine è recuperabile al link: https://it.wikipedia.org/wiki/File:3._Martirio_di_San_Bartolomeo._Battistello_Caracciolo._%2811%29_%2830940942475%29.jpg.

¹¹ F. Bologna in *Battistello Caracciolo e il primo naturalismo* cit., p. 293, cat. 2.48.

¹² S. GUIDO, G. MANTELLA, a cura di, *La Madonna di Ognissanti di Battistello Caracciolo. Una riscoperta per il restauro*, Kogoi Edizioni, Roma 2015; per l'immagine dell'opera si veda al link https://it.wikipedia.org/wiki/File:Madonna_di_Ognissanti_-_Caracciolo.jpg.

¹³ Per l'immagine: https://it.wikipedia.org/wiki/Battistello_Caracciolo#/media/File:Church_of_Piet%C3%A0_dei_Turchini_Holy_Family.jpg.

Culturale, con un persistente errore attributivo al Caracciolo.¹⁴ Le attinenze con l'opera di analogo soggetto conservata al Museo di Stato di Budapest (inv. 77.2) sono del tutto evidenti. Si tratta di dipinti (fig. 9) da ambientare ancora entro la seconda decade del Seicento, con una probabile posteriorità dell'esemplare ungherese, il cui paesaggio di matrice emiliana appare presupporre le scelte predilette da Jusepe de Ribera in alcuni dei *santi* eseguiti nel 1617 per il viceré di Napoli, III duca di Osuna. Come ho già illustrato, le due riprese del tema biblico sembrano discendere da un prototipo di Caracciolo descritto da Bernardo de Dominici nella casa di Niccolò Gaetani d'Aragona, duca di Laurenzano come «Adamo ed Eva che piangono Abel ucciso da Caino, figure alla grandezza del naturale»; l'inventario di famiglia, coevo a De Dominici, del 7 novembre 1741, riferisce di «Un quadro di palmi 6 e 8 per alto con la Morte di Abel con Cornice indorata del Caraccioli della Casa».¹⁵ Le misure indicate (circa 208×156 cm) descrivono una composizione verticale, diversa dalla scena nota per il tramite degli esemplari del Museo di Capodimonte di Napoli¹⁶ e della Galleria Sarti di Parigi (di autografia discutibile il primo; da assegnarsi anche alla collaborazione d'atelier il secondo), impostati per largo e dunque non ricongiungibili al quadro Gaetani di Laurenzano. Sono così dell'idea di dovere valutare l'ipotesi di identità tra una delle due versioni di *Adamo ed Eva piangono Abele morto* del Maestro di Fontanarosa e il dipinto visto da De Dominici in casa dei suoi aristocratici protettori, all'epoca scambiato, o dichiarato per interesse un originale di Battistello. L'«Adamo, et Eva con Abel morto» figura infatti sin dal 1646, e poi nel 1653, rispettivamente tra i beni di Alfonso e di Francesco Gaetani d'Aragona, senza riferimento attributivo.¹⁷ Quanto alle misure, la tela di Giuseppe di Guido già a Valva (200×148 cm) e, ancor più, la replica di Budapest (193,5×146,4 cm) corrispondono quasi perfettamente ai palmi (con cornice) indicati nell'inventario Laurenzano del 1741.

Sono queste le scene dipinte che hanno inoltre consentito di proporre, per la prima volta, un'aggiunta di un'opera su carta al catalogo del Maestro: l'*Adamo piange Abele morto* del Musée des Beaux-Arts et Archéologie di Besançon (inv. D. 2310; fig.

¹⁴ R. LAI, *Il Battistello Caracciolo ritrovato*, «The Journal of Cultural Heritage Crime» (JCHC), 15 aprile 2020, disponibile all'indirizzo: <https://www.journalchc.com/2020/04/15/il-battistello-caracciolo-ritrovato/> (consultato il 10 gennaio 2026).

¹⁵ B. DE DOMINICI, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani* [Napoli 1742-1745], ed. commentata a cura di F. Sricchia Santoro, A. Zezza, I-II, Paparo Edizioni, Napoli 2003, II, p. 990 e nota 74 di V. Farina; Getty Provenance Index, *Archival Inventories* I-189, item 6.

¹⁶ Lo si può vedere riprodotto al link https://it.wikipedia.org/wiki/Catalogo_dei_dipinti_del_Museo_nazionale_di_Capodimonte#/media/File:Compianto_sul_corpo_di_Abele,_Giovan_Battista_Caracciolo_001.jpg.

¹⁷ The Getty Provenance Index, *Archival Inventories* I-237 («Adamo, et Eva con Abel morto»), I-238 («Uno con Adamo, et uno con Abel morto»).

10), già catalogato tra gli Anonimi emiliani del XVII secolo.¹⁸ La matrice fortemente classicista, la carta grigia di supporto e l'eleganza del segno a matita nera ravvivato dal gesso bianco rendevano comprensibile l'errore; ma il confronto serrato con le opere dipinte è risultato così stringente da ottenere il consenso di Catherine Loisel e Furio Rinaldi (comunicazioni orali). Tornerò in seguito sulla seconda proposta già avanzata per il catalogo dei disegni di Giuseppe Di Guido per anteporre la discussione di un'opera sinora inedita, che consente di argomentare la triangolazione culturale tra Di Guido, Battistello Caracciolo e Andrea Vaccaro (Napoli, 1604-1670).

4. Questioni nuove e questioni aperte: il caso Vaccaro e il nodo delle *Madalene*

Si inscena qui il momento del soccorrimiento di san Sebastiano ferito da parte di una giovane santa Irene (olio su tela, 131.5x181 cm; fig. 11). I soldati romani, credendo morto l'ex legionario dei tempi di Diocleziano, avrebbero abbandonato il martire sul luogo della tortura affinché venisse divorato dalle fiere, ma la patrizia Irene, accompagnata dalla serva Lucina, accortasi che era ancora vivo, lo trasportò nella sua casa sul Palatino e lo curò dalle molte ferite con pia dedizione (*Passio sancti Sebastiani* - BHL 7543). Il formato oblungo consente l'ampia visuale del corpo nudo, scorto di fianco destro, con le braccia portate in alto e i polsi ancora tenuti insieme dalla corda con la quale Sebastiano era stato legato al tronco per subire il supplizio. La donna, inginocchiata dal lato interno della scena, è intenta a sfilare una freccia con la mano destra, alzando l'altra mostrandoci il palmo. Sono le prime ore del mattino: a rivelarlo è lo scarno brano di cielo striato di nubi rosate che, al centro, divide il fondale in tre parti, le due rimanenti in forte contrasto di scuri. Il tema, di grande fortuna, è qui interpretato in chiave fortemente sensuale ed erotica per i canoni del momento e non consente di comprendere se il committente originale della tela avesse espresso particolari preferenze per vedere esposto un giovane nudo maschile o, viceversa, una bellezza mediterranea dal generoso decolté. È innegabile che, pur nella piacevolezza della visione del santo ragazzo, spicchi l'esplicita presentazione di un nudo succinto, con il drappo appena acconciato sulle parti intime. L'essenzialità del sistema di pieghe discende dritto da Caravaggio, naturalmente; ma forse solo Michelangelo, nella *Pietà Bandini*, si era spinto a tal punto nell'espone il modello.

Il quadro, correttamente identificato quale singolare prodotto del primo caravaggismo napoletano, era stato proposto come possibile tassello del Maestro di Fontanarosa da Nicola Spinosa (parere orale). Con il medesimo parere (non riferito nella

¹⁸ FARINA 2017, p. 93, fig. 8, 94.

scheda di vendita) la tela è stata presentata da Riccardo Lattuada.¹⁹ Si tratta di un equivoco attributivo piuttosto significativo nel contesto odierno, costituendo l'opera in realtà - lo si è anticipato - una rara prova pittorica del giovane Vaccaro da ambientarsi nella seconda metà degli anni Venti, possibilmente senza lambire neppure il termine del 1630.

Tra i pochissimi artisti sopravvissuti alla peste napoletana del 1656, Vaccaro fu maestro longevo e prolifico. Il suo *corpus* pittorico, benché nutrito, presenta pochi punti fermi (datati o documentati) all'interno di un percorso segnato da non rari ritorni a riferimenti culturali più antichi, che rendono poco agile una efficace scansione temporale.²⁰ La giovinezza di Andrea rimane, dunque, ancora la parte meno indagata negli studi, anche a causa della penuria di quadri disponibili che rendano conto di un maestro che fu attivo sin dagli anni Venti. Sono dipinti, questi, che restituiscono l'immagine di un artista cresciuto all'ombra di Battistello Caracciolo, notizia rintracciabile pure tra le righe della biografia narrata da Bernardo de Dominicis a metà del diciottesimo secolo. Battistello era nato, però, nel 1578, sicché i modi battistelliani di Vaccaro potrebbero meglio spiegarsi alla luce di un'altra acquisizione ricavabile dalle carte di archivio. Mi riferisco al dato - che attende una più adeguata valorizzazione - che vede Andrea, nel 1628, chiamare quale testimone di battesimo di sua figlia non legittima Angela Geronima, nata il 12 febbraio, proprio il pittore Giuseppe Di Guido.²¹ È noto che circostanze simili costituivano il riflesso di legami e filiazioni professionali. Non solo il *San Sebastiano e la pia donna* in esame presenta stringenti affinità di stile e tecnica pittorica con il Maestro di Fontanarosa; ma pure l'invenzione battistelliana di *Adamo ed Eva piangono Abele morto*, che abbiamo già

¹⁹ Dorotheum Wien, *Old Master II*, asta online del 10 novembre 2022, lotto 300 (<https://www.dorotheum.com/en/1/8282390/>). Ringrazio il proprietario per avermi concesso di studiare il dipinto.

²⁰ Sull'artista, si rinvia essenzialmente a: F. BOLOGNA, *Battistello e gli altri. Il primo tempo della pittura caravaggesca a Napoli*, in *Battistello Caracciolo e il primo naturalismo cit.*, pp. 129-131, figg. 131-134, 154; G. DE VITO, *Appunti per Andrea Vaccaro con una nota su alcune copie del Caravaggio che esistevano a Napoli*, in *Ricerche sul '600 napoletano. Scritti in memoria di Raffaello Causa. Saggi e documenti per la storia dell'arte 1994-1995*, Napoli 1996, pp. 63-144; E. SCHLEIER, *Una 'Crocifissione' della fase tarda di Andrea Vaccaro*, in *Seconda Università degli Studi di Napoli. Laurea honoris causa in Conservazione dei beni culturali a Erich Schleier, 28 giugno 2000*, Elio Sellino Editore, Avellino 2004; S. CAUSA, *La strategia dell'attenzione. Pittori a Napoli nel primo Seicento*, Dante & Descartes, Napoli 2007, pp. 183-253; V. PACELLI, *Andrea Vaccaro. Il patriarca della pittura del Seicento a Napoli. Inediti e considerazioni*, in «Studi di Storia dell'Arte», 2008, 19, pp. 137-168; R. LATTUADA, *I percorsi di Andrea Vaccaro (1604-1670)*, in M. IZZO, *Nicola Vaccaro (1640-1709). Un artista a Napoli tra Barocco e Arcadia*, Todi 2009, pp. 49-108; A.K. TUCK-SCALA, *Andrea Vaccaro. Naples, 1604-1670. His documented life and art*, Paparo, Napoli 2012; R. LATTUADA, *Andrea Vaccaro's David and an Outline of Vaccaro's Early Career*, in «MUSE» (Annual of the Museum of Art and Archaeology – University of Missouri), 51, 2017, pp. 45-:

²¹ TUCK-SCALA, *Andrea Vaccaro cit.*, pp. 29, 163.

stabilito essere stata ben nota anche a Di Guido, va letta quale fonte prioritaria ispiratrice del Sebastiano soccorso da parte di Irene.

Le prove per assumere la nuova attribuzione sono da rinvenirsi nei due *David con la testa di Golia*, il primo, a figura intera, in collezione privata (fig. 12), e il secondo, a mezza figura, della Fondazione Longhi, su cui si era particolarmente concentrato Ferdinando Bologna,²² utili a rintracciare una costruzione per “aree plastiche”, ovvero delineate dalla luce, secondo l’invenzione tipica di Battistello, che si rivede identica nell’olio su tela in analisi. Guardiamo in parallelo al volto di Irene e a quello del giovane eroe biblico, così come ai polpastrelli delle loro mani aperte, conseguiti con macchie di chiaro; ancora, al sistema di pieghe, che è il medesimo; alla mano appoggiata dal giovinetto sul masso, dalla forma sovrapponibile a quella dei due arti legati e pendenti di san Sebastiano. Il confronto è possibile pure con il *San Sebastiano preparato al martirio* nella sagrestia della chiesa napoletana di Santa Maria degli Angeli alle Croci,²³ tela di Vaccaro da ambientarsi ragionevolmente tra il 1630 e il 1635, che aiuta a rinvenire analoghi esercizi di stile quali sono il profilo del volto del santo, pur inquadrato da due distinti punti di vista, e la peculiare maniera di segnare il costato. Valida si rivela anche la lettura sinottica con una coppia di dipinti *in pendant* a lungo conservati nella collezione Romano di Firenze, poi presso la Galleria Smeets di Milano e, più di recente, presso Otto Naumann Ltd: raffigurano *San Lorenzo condotto al martirio*²⁴ e il *Martirio di san Bartolomeo*²⁵ e, come il quadro in esame - pur sopravanzandolo nella cronologia, ovvero nel corso degli anni Trenta - presentano volti dalla particolare fattura della fronte, delle sopracciglia e dello sguardo abbassato (si pensi a santa Irene e a santo Stefano), nonché fasce di pieghe sfaccettate di indiscusso richiamo a quella che appare la più specifica peculiarità linguistica di Giuseppe Di Guido, alias il Maestro di Fontanarosa.

Il “nostro” San Sebastiano è stato eseguito con una materia pittorica scabra, componente da interpretarsi quale precisa scelta dell’artista, che in gioventù ricorse a pochi mezzi espressivi. Quanto all’invadente presenza in proscenio del corpo nudo, offerto allo sguardo con modalità che possono suonare aggressive anche al nostro tempo, esistevano modelli precedenti ai quali Vaccaro dovette ricorrere. Più di una

²² L. Rocco in *Battistello Caracciolo e il primo naturalismo* cit., pp. 306-307, catt. 2.66-2.67; la prima delle due opere è andata in vendita presso Blindarte Napoli, asta 110, 29 maggio 2024, lotto 100 (<https://www.blindarte.com/it/asta-0110/vaccaro-andrea-andrea-vaccaro-david-con-la-testa-di-golia-4178>).

²³ PACELLI, *Andrea Vaccaro* cit., fig. 1.

²⁴ L’immagine è reperibile al link <https://www.artrenewal.org/artworks/andrea-vaccaro/saint-stephen-taken-to-his-martyrdom/92001>.

²⁵ Per l’immagine: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Andrea_Vaccaro_-_The_Martyrdom_of_Saint_Bartholomew.jpg.

inclinazione di stile rimanda alla prima commissione napoletana di rilievo conseguita da Jusepe de Ribera, vale a dire le menzionate tele eseguite tra il 1617 e il 1618 per il III duca di Osuna, con i cieli striati di colori “all’emiliana” del *San Girolamo* e *San Sebastiano martire*.²⁶ Sempre Ribera, con la *Pietà* della National Gallery - opera di cui sostengo una cronologia al 1618/1620, dunque coeva al grande *Calvario* dello stesso ciclo di Osuna, piuttosto che al 1623 -²⁷ offrì un importante precedente per la posizione del nudo allungato in primo piano. Ma vi è un altro quadro dello Spagnolletto ancor più pertinente al nostro contesto, perché fornisce il precedente più convincente per l’assetto delle braccia e del volto dell’ex legionario, più che per quello delle gambe: lo straordinario e meno noto *San Sebastiano martire* disteso del Museo di Varsavia (inv. M.Ob.650 MNW), opera del 1617 incirca.²⁸ Se ci si concentra sul modellato di quei corpi, si noterà come al tipo asciutto e smagrito - certamente nel caso della tela della National Gallery - prediletto dallo spagnolo, qui all’apice di una nuova maniera cupa e profondamente religiosa avviata al suo arrivo nella capitale del Viceregno dalla più laica Roma, sia stato preferito un disegno più ritmato e muscolare, definito dall’inclinazione dei piani luminosi. La definizione che adottato è di Roberto Longhi, divenuta ormai topica per i modi del Caracciolo. In questa prospettiva, credo vadano considerati altri due precedenti decisivi per la tela di Vaccaro: la *Pietà* di Massimo Stanzione a Palazzo Barberini (inv. 2405),²⁹ databile al 1621 circa, che attesta con piena evidenza la filiazione anche del cavalier Massimo da Battistello; e, come premesso, *l’Adamo ed Eva piangono Abele morto* di Caracciolo e aiuti della Galleria Sarti³⁰ (fig. 13), da cui Vaccaro sembra avere tratto una precisa ispirazione tanto per la posa degli arti inferiori del suo san Sebastiano - pur vista a specchio - quanto per quella di Irene che, come Eva, si inginocchia a destra con le mani atteggiare in movenze pressoché identiche.

La *Maddalena penitente* delle collezioni del Museo e Real Bosco di Capodimonte di Napoli (inv. Q1930, n. 292)³¹ apre la discussione di un altro quesito. L’opera ha già consentito di restituire al Maestro un altro tassello dei primi anni Venti - una seconda peccatrice penitente di collezione privata (fig. 14), passata in precedenza in

²⁶ Per le immagini, rispettivamente: https://it.wikipedia.org/wiki/File:Martirio_di_san_Bartolomeo_-_Ribera_%28Osuna%29.jpg e https://it.wikipedia.org/wiki/File:Jos%C3%A9_de_Ribera_043.jpg.

²⁷ V. Farina, *Al sole e all’ombra di Ribera. Questioni di pittura e disegno a Napoli nella prima metà del Seicento*, Nicola Longobardi editore, Castellamare di Stabia, 2014, pp. 176, 236, nota 431.

²⁸ <https://cyfrowe.mnw.art.pl/en/catalog/443842>; il quadro è stato restituito allo spagnolo da G. PAPI, *Un San Sebastiano di Ribera a Varsavia*, in «Paragone», 98-99, 2011, pp. 54-57.

²⁹ La si veda al link <https://barberinicorsini.org/artwork/?id=WE4830>.

³⁰ L’opinione che il quadro non sia completamente autografo è di chi scrive. Sulla tela si veda *Galerie G. Sarti. Peintres caravagesque italiens. Peintres de la réalité*, Catalogue n.° 11, G. Sarti Antiques Ltd., London 2013, pp. 102-109, cat. 11, dove si riportano i pareri scritti di Wolfgang Prohaska e Gianni Papi.

³¹ https://it.wikipedia.org/wiki/File:Sellitro_Magcapodimonte.jpg.

asta con il riferimento al braccio destro napoletano di Artemisia Gentileschi (Roma, 1593 – Napoli *post* 1654), Onofrio Palumbo (Napoli, 1606? – 1656?) - e favorito, al contempo, l'ipotesi di una addenda al catalogo grafico *in fieri* dell'artista.³²

Il foglio in oggetto (figg. 15-16), allora in una raccolta privata svizzera e oggi passato in un'altra iberica, mostra lo studio di una santa Maria Egiziaca e, in alto a destra, apprezzabili girando la carta di novanta gradi in senso antiorario, tre putti. Premesso che i due schizzi paiono essere stati realizzati con fini indipendenti, ribadirei che in prima battuta il confronto con il quadro di Capodimonte - specie per il *pattern* allungato del volto e per la mano articolata sul teschio, nonché per il pannello - mi avevano orientata verso il Maestro di Fontanarosa. Tanto più che il disegno, che qui posso riprodurre in una nuova immagine a pulitura avvenuta, reca al verso, in grafia antica, il nome di «Cesare Fracanzano», una indicazione piuttosto interessante, questa, visti i pochi esemplari recanti la medesima annotazione, e, a ogni modo, indicativa di una strutturata credenza circa la matrice napoletana dell'opera. La scrittura piuttosto sgrammaticata della figura e le numerose macchie sembravano confortare tale direzione di lavoro. Le stesse inclinazioni di stile hanno indotto più di recente a proporre un'attribuzione probabilistica alternativa a Sebastián de Llanos y Valdés, artista originario di Siviglia (1605 ca. - 1677), e una datazione intorno al 1670.³³

Non esistono altri fogli riferibili con certezza al maestro iberico, dal *corpus* anche pittorico ancora ristretto; ciò nonostante, l'esperienza maturata negli ultimi anni consiglia di non scartare l'ipotesi concreta che il disegno sia spagnolo e, per l'appunto, non napoletano. Resta però singolare che i putti robusti, schizzati nella zona superiore della carta - compreso il terzo di cui si scorge solo la parte inferiore del corpicino - si trovino in armoniosa lettura sinottica con la carola alata che sovrasta il Cristo e gli apostoli riuniti a tavola nella grande scena dipinta della parrocchiale di Fontanarosa (fig. 17).

5. Altri punti fermi della maturità

Tra le opere scalabili nel corso del terzo decennio del Seicento è opportuno presentare nuovamente anche il *Martirio di san Biagio*, esposto al pubblico nella grande mostra sul Barocco napoletano del 2009/2010,³⁴ e da ultimo passato in altra collezione privata (fig. 18). Non è utile, in questa sede, tornare sulla matrice fortemente battistelliana e insieme riberesca della tela; preferisco soffermarmi su una singolare coincidenza, rintracciabile nel ritratto dell'uomo che, al fondo della scena, indossa

³² Cfr. FARINA 2017, pp. 94-96 e figg. 9-10.

³³ Queste le informazioni fornitemi da José Antonio Urbina, Galería Caylus, Madrid.

³⁴ G. Porzio in *Ritorno al Barocco. Da Caravaggio a Vanvitelli*, catalogo della mostra (Napoli, 12 dicembre 2009 - 11 aprile 2010) a cura di N. Spinosa, 2 voll., Artem, Napoli 2009, I, p. 114, cat. 1.38.

un poco comune copricapo rosso vivo. La posizione defilata potrebbe far pensare a un ritratto veritiero, plausibilmente del committente, e non a un autoritratto del pittore, giacché la figura non guarda verso lo spettatore. Possiamo tuttavia rintracciare un tipo pressoché sovrapponibile - fino quasi a supporre l'identità - nell'apostolo che, nell'*Ultima Cena* di Fontanarosa, dialoga con il compagno visto di spalle e rivestito d'azzurro ghiaccio, alzando la mano destra. Si tratta di un volto che si distingue per lo zigomo destro fortemente sporgente, il profondo incavo della guancia, il setto nasale lievemente storto e le labbra sottili convergenti verso il basso (fig. 18bis).

Come premesso, benché si sia probabilmente dinanzi a un ritratto, non ho potuto esimermi dal notare la stringente somiglianza rintracciabile in più d'un'opera del giovane Salvator Rosa (Napoli, 1615 – Roma, 1673) con tipologie discendenti da Leonardo da Vinci (Vinci, 1452 – Amboise, 1519). Le opere di Rosa cui alludo - ripresento, a titolo esemplificativo, lo *Studio di tre teste e una caricatura* (matita rossa e penna e inchiostro bruno su carta, 180 x 130 mm; fig. 19) esposto alla mostra del Museo Correale di Sorrento in occasione del quarto centenario della nascita di Rosa, adeguatamente illustrato nella relativa scheda di catalogo - devono spettare tra lo scorcio romano della fine della quarta decade ai primissimi anni Quaranta, ai primi tempi fiorentini del pittore, dove è agevole spiegare l'interesse per i disegni a carattere fisiognomico del grande maestro rinascimentale.³⁵ Tutto ciò sembra chiarire non un rapporto diretto tra Giuseppe Di Guido e Salvator Rosa, bensì un possibile interesse, e dunque una circolazione, di copie e modelli leonardeschi a Napoli già nell'epoca alla quale parrebbe spettare anche il supplizio del santo patrono dei cardatori.

A un momento di poco successivo ritengo debba assegnarsi uno dei risultati più lussuosi e vicini al mondo di Artemisia Gentileschi prodotti da Giuseppe Di Guido: mi riferisco al *San Sebastiano curato dalle pie donne* (collezione privata, fig. 20),³⁶ da collocarsi con probabilità nella prima metà della quarta decade del Seicento. Spiccano la tonalità sonora del rosso che veste santa Irene in contrapposizione con la tinta glaciale che cinge i fianchi del giovane (eco, almeno, dell'azzurro presente nella *Cena* di Fontanarosa), e l'edonistico nudo in posa accademica di spalle. La tela eccelle, inoltre, per la presenza - questa volta sicura - di un ritratto, quale quello della matura pia soccorritrice.

³⁵ V. Farina in *Il giovane Salvator Rosa. Gli inizi di un grande maestro del '600 europeo. Con una selezione ragionata dei disegni*, catalogo della mostra a cura di V. FARINA, Confine, Monghidoro (Bo) 2015, pp. 242-245, cat. 27. Il disegno fu realizzato per essere donato a Nicolas Poussin, come attesta il maestro stesso nella nota manoscritta a verso.

³⁶ G. Porzio in *Ritorno al Barocco* cit., I, p. 115, cat. 1.39.

Un secondo volto grinzoso è apprezzabile in un disegno di modeste dimensioni, proveniente dalla nota raccolta di grafica del pittore Nathaniel Hone (Dublin, 1718 – London, 1784), che convince ancora oggi sotto il nome di Di Guido (fig. 21).³⁷ Di straordinaria e nitida forza espressiva, tanto più nel formato ridotto, recava una ipotetica attribuzione all'ambito nordico, suggerito dall'antica annotazione manoscritta apposta sul controfondo secentesco («vindick»), che era stata scartata da più di uno specialista a favore di una genesi in territorio italiano, senza che si fosse giunti ad avanzare una proposta concreta. A chi scrive il foglio era apparso da subito dotato di una grinta esecutiva degna di un maestro meridionale di formazione caravaggesca: il segno definitivo incisivo alla bisogna, alternato alla sensibilità delle sfumature nell'area del petto e ai giochi di luce conseguiti, segnatamente sul volto, con l'uso integrativo della tinta della carta, la medesima quanto sintetica e concentrata potenza icastica sono tutti elementi che dirigono la ricerca in tale direzione. L'attribuzione al Maestro di Fontanarosa parrà particolarmente convincente concentrandosi non solo sul viso adulto, ma pure sulla narice vista di profilo del san Sebastiano della tela riprodotta alla nostra fig. 20 (fig. 20bis); e ancora, sul possibile confronto tra le fattezze della donna disegnata e l'anziana serva di Irene apprezzabile nella elegante altra edizione del tema del *San Sebastiano curato dalle pie donne*, sempre in collezione privata (figg. 22-22bis)

Alla fase più classicista del Maestro di Fontanarosa avevo ricondotto anche un *San Giovanni Battista alla fonte* di grande formato (olio su tela, 200×150 cm), già posto in esposizione con il riferimento a Massimo Stanzione (fig. 23).³⁸ Se la matrice stanzionesca è effettivamente un elemento calzante nell'opera di Di Guido, non dovrà sfuggire la persistenza della lezione battistelliana nell'ovale del volto, circonfuso da capelli dal cromatismo autunnale, come può attestare il nuovo parallelo con la *Testa di bambino* (collezione privata, fig. 24), disegno autografo del maturo Caracciolo (penna e inchiostro bruno su carta, 185×140 mm), databile su base stilistica alla terza decade del secolo.³⁹ Significativamente, in un tempo verosimilmente sincrono al Battista dipinto, che sarà da ambientarsi almeno nella seconda metà degli anni Venti.

Ultima opera che si ritiene utile ripresentare è un altrettanto imponente olio su tela (200×160 cm), anch'esso in collezione privata, raffigurante il *Miracolo di*

³⁷ Matita rossa su carta grigio-azzurro sbiadita al *recto*; matita nera su carta grigio-azzurro al verso, 120×95mm; marca a stampa a *recto*, in basso a destra, di Nathaniel Hone (Lugt 2793). A tergo è una *Testa di Annunciata di profilo sinistro*: V. Farina in *Artemisia e i pittori del conte. La collezione di Giangirolamo II Acquaviva d'Aragona a Conversano*, catalogo della mostra (Conversano (BA), Castello Normanno e Chiesa di San Giuseppe, aprile-settembre 2018) a cura di V. Farina, Arcablu edizioni, Cava De' Tirreni 2018, pp. 334-339, cat. 50.

³⁸ FARINA 2017, p. 98.

³⁹ V. Farina in *Artemisia e i pittori del conte* cit., pp. 332-333, cat. 49.

sant'Antonio da Padova (fig. 25). Proveniente dalla raccolta Sprovieri a Roma, passò in asta con il riferimento a Carlo Sellitto,⁴⁰ correttamente rettificato a favore del Maestro di Fontanarosa da Stefano Causa.⁴¹ La datazione successiva al 1626 discende da un'osservazione dello studioso, il primo a mettere in luce il giusto parallelo speculare tra il pastore inginocchiato sulla sinistra nell'*Adorazione dei Magi* di Battistello Caracciolo del 1626 incirca⁴² - data che accomuna i dipinti della Sala del Capitolo della Certosa di San Martino di Napoli - e l'uomo accucciato in basso analogamente a sinistra nella tela di Giuseppe Di Guido. Il *post* 1626 può essere ulteriormente rafforzato dal confronto con alcuni dei protagonisti dell'*Ultima Cena* della parrocchiale di Fontanarosa, suggerendo una più precisa cronologia attorno al 1630, o poco oltre.

⁴⁰ Sotheby's Monaco, 22 giugno 1985, lotto 115.

⁴¹ S. CAUSA, *Un'aggiunta al Maestro del Gesù tra i dottori*, in «Paragone», 505-507, 1992 [1993], p. 40, nota 6; G. PORZIO, *Contributo alla definizione della personalità e del catalogo del cosiddetto 'Maestro di Fontanarosa'*, «Studi di Storia dell'Arte», 2007 [2008], 18, p. 269 e fig. 7b; G. FORGIONE, *Proposte per Giuseppe Di Guido* cit, p. 21, fig. 3.

⁴² Immagine reperibile al link <https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/1500318110#lg=1&slide=0>.



Fig. 1. G. Di Guido, *Ultima cena*, 1632 circa, Fontanarosa, chiesa di San Nicola Maggiore.



Fig. 2. G. Di Guido, *Apostoli* (in D. Hendricks, *Assunzione e Incoronazione della Vergine*), 1632, Napoli, chiesa di San Gregorio Armeno.



Fig. 3. G. Di Guido, *Sansone e Dalida*, 1630/1635, attuale ubicazione ignota.



Fig. 4. Ricostruzione grafica che affianca un dettaglio della fig. 1. a uno della fig. 2.



Fig. 5. Ricostruzione grafica della fig. 2. affiancata a: A. Dürer, *Assunzione e Incoronazione della Vergine* (dalla serie de “*La vita della Vergine*”), 1510, xilografia.



Fig. 6. Ricostruzione grafica della fig. 1. affiancata a: A. Dürer, *Ultima cena* (dalla serie della "Piccola Passione"), 1500/1505, xilografia.



Fig. 7. Ricostruzione grafica della fig. 1. affiancata a O. Vannini, *Ultima Cena*, 1636, Colle Val d'Elsa, Concattedrale dei Santi Marziale e Alberto.



Fig. 8. G. Di Guido, *Martirio di san Paolo*, 1615/1620, Bari, chiesa di Santa Fara.



Fig. 9. Ricostruzione grafica di: (a sinistra) G. Di Guido, *Adamo ed Eva piangono Abele morto*, verso il 1620, già Valva (SA), Villa d'Ayala al fianco di G. Di Guido *Adamo ed Eva piangono Abele morto*, verso il 1620, Budapest, Museum of Fine Arts.



Fig. 10. G. Di Guido, *Adamo piange Abele morto*, 1620 circa, Besançon, Musée des Beaux-Arts et Archéologie, inv. D. 2310.



Fig. 11. A. Vaccaro (qui attribuito), *San Sebastiano soccorso dalle pie donne*, 1625/1630, collezione privata.



Fig. 12. A. Vaccaro, *David con la testa di Golia*, 1625/1630, collezione privata.



Fig. 13. B. Caracciolo e aiuti, *Adamo ed Eva piangono Abele morto*, verso il 1620, Paris, Galerie Giovanni Sarti.



Fig. 14. G. Di Guido, *Maddalena penitente*, 1620/1625, collezione privata.



Fig. 15. S. de Llanos y Valdés? *Studio di Santa Maria Egiziaca e di tre putti, recto*, verso il 1670 (?), collezione privata.



Fig. 16. Verso della fig. 15 con l'iscrizione "Cesare Fracanzano".



Fig. 17. G. Di Guido, *Ultima cena* (part.), 1632 circa, Fontanarosa, chiesa di San Nicola Maggiore.



Fig. 18. G. Di Guido, *Martirio di san Biagio*, 1625/1630, collezione privata.



Fig. 18bis. G. Di Guido, *Martirio di san Biagio* (part.), 1625/1630, collezione privata.



Fig. 19. S. Rosa, *Studio di tre teste e una caricatura*, 1638/1640, collezione privata.



Fig. 20. G. Di Guido, *San Sebastiano curato dalle pie donne*, 1630/1635, collezione privata.



Fig. 20bis. G. Di Guido, *San Sebastiano curato dalle pie donne (part.)*, 1630/1635, collezione privata.



Fig. 21. G. Di Guido, *Ritratto del busto di donna anziana vista da destra*, 1630/1635, collezione privata.



Fig. 22. G. Di Guido, *San Sebastiano curato dalle pie donne (part.)*, 1630/1635, collezione privata.



Fig. 22bis. G. Di Guido, *San Sebastiano curato dalle pie donne*, 1630/1635, collezione privata.



Fig. 23. G. Di Guido, *San Giovanni Battista seduto*, 1625/1630, collezione privata.



Fig. 24. B. Caracciolo, *Testa di bambino*, 1620/1630, collezione privata.



Fig. 25. G. Di Guido, *Miracolo di sant'Antonio da Padova*, verso il 1630, collezione privata.