

MIRIAM DI PENTA

ANDREA  
DE LEONE

(Napoli 1610-1685)

DIPINTI - DISEGNI

DE LUCA EDITORI D'ARTE

Tutta la mia gratitudine va a

David Lachenmann, Presidente della  
**Stiftung Wolfgang Ratjen, Vaduz**

Elsa Peretti, Presidente della  
**Fondazione Nando ed Elsa Peretti**

che con la loro generosità hanno consentito la pubblicazione di questo libro

Renata De Lorenzo, Presidente della  
**Società Napoletana di Storia Patria**  
che patrocina il volume

#### *Ringraziamenti*

Questo libro è frutto di molti anni di lavoro e tantissime sono le persone che sento di dover ringraziare. Innanzitutto mio marito Arrigo, amoroso compagno di vita, le mie splendide figlie Lucrezia e Alice e quindi gli amici che mi hanno affettuosamente assistito nel lavoro di ricerca e nei controlli redazionali: Mario Epifani, Umberto Giacometti, Francesco Solinas, Nicola Spinosa, Timothy Standring e inoltre Laura Auciello, Andrea Belisario, Mario Casaburo, Riccardo Gandolfi e Daniela Marianelli.

Sono inoltre grata a: Ornella Agrillo, Stephan Albl, Claire Anderson, Noel Annesley, Carmen C. Bambach, Emily Beck Saiello, Ermanno Bellucci, Jonathan Bober, Marco Simone Bolzoni, Paola Bovier, Arnauld Brejon de Lavergnée, Alfredo Calandra, Maurizio Canesso, Angiola Canevari, Oletta Catello, Patrizia Cavazzini, Anna Cesare, Alberto Chiesa, Keith Christiansen, Angela Cipriani, Martin Clayton, Mauro Cohen, Enrico Cortona, Ileana Creazzo, Carolyn Crookall, Jon Culverhouse, Matteo D'Alfonso, Anna d'Amelio, Veronique Damian, Silvia Danesi Squarzina, Louisa Dare, Gail Davidson, Luigi De Luca, Stefano De Luca, Pietro Di Natale, Stefania Di Penta, Lucio Fiorile,

Ursula Verena Fischer Pace, Alfonso Furguele, Giulia Fusconi, Antonio Gesino, Laura M. Giles, Peter Glidewell, Marco Grassi, Matteo Grassi, Francesco Grisolia, Gerlinde Gruber, Marco Giovanetti, Ketty Gottardo, Clementine Gustin-Gomez, Kate Heard, Mattia Jona, Jack Katalan, Daragh Kenny, Riccardo Lattuada, Francesco Lauro, Raffaele Leone, Luisa Lepri, Leone Limentani, Alessandro Martoni, Fabio Massimo Megna, Tommaso Megna, Laura Micocci Ciampi, Alessandro Morandotti, Amedeo Morandotti, Fabrizio Moretti, Eduardo Nappi, Mary Newcome, Anna Nicolò, Francesco Ortenzi, Stefano Palumbo, Maria Cristina Paoluzzi, Ann Percy, Dario Porcini, Casimiro Porro, Lauren Porter, Yuri Primarosa, Simonetta Prosperi Valenti-Rodinò, Artur Ramón, Cristiana Romalli, Pierre Rosenberg, Linda H. Roth, Agata Rutkowska, Mauro Sarnelli, Angela Schiattarella, Andreas Schumacher, Cristina Seghi, Giancarlo Sestieri, Brian Sewell, Vittorio Sgarbi, Carla Siravo, Rachel Sloan, Paul Smeets, Fabio Speranza, Julien Naquet, Ann Sutherland Harris, María Tamajo Contarini, Elizabeth Vidal-Naquet, Antonio Vignali, Renato Visco, Caterina Volpi, Aidan Weston-Lewis, Linda Wolk-Simon e infine il personale della Biblioteca Hertziana di Roma.

## *Sommario*

5

*Introduzione*

13

*Andrea De Leone. Saggio di ricostruzione*

83

CATALOGO DEI DIPINTI

143

CATALOGO DEI DISEGNI

173

APPARATI

*Regesto documentario* [174]

*Bibliografia* [179]

*Indice dei nomi e dei luoghi* [195]

*A mio padre Michele Di Penta*

## Introduzione

Ho iniziato a occuparmi di Andrea De Leone per puro caso o, come in tutti gli incontri importanti della vita, per curiosità, fascinazione e attrazione verso una personalità ambigua, sfuggente e a me del tutto sconosciuta.

Mentre passeggiavo nelle sale del Metropolitan Museum di New York, incinta della mia seconda figlia Alice, fui attratta da un dipinto colto, raffinato, dominato dai toni del giallo-oro e dell'azzurro, che da lontano credevo di Poussin e che, avvicinandomi, scoprii invece essere di Andrea, pittore a me allora ignoto. La grande tela rappresentava, con tono solenne e in una composizione di grande eleganza, *Tobia che seppellisce i morti* (Q.60), ed era esposta accanto a un dipinto con *Alessandro Magno salvato dalle acque del fiume Cydno* di Pietro Testa, uno degli artisti più bizzarri e interessanti del Barocco romano. Quest'associazione mi rese De Leone ancora più attraente.

Rientrata a Roma andai a studiare e sfogliando tra le stampe della fototeca Hertziana, scoprii le mille connessioni che Andrea De Leone intratteneva anche con Giovanni Benedetto Castiglione, altro artista geniale e grande innovatore del Seicento italiano, il che incrementava ulteriormente la mia curiosità nei confronti del misterioso pittore napoletano.

Passò qualche anno e nel corso di una preziosa collaborazione con Sotheby's, mi capitò in mano, sfogliando una pila di fotografie, l'immagine di un quadro che rievocò immediatamente quella del dipinto di New York. Era una replica di bottega o invece una nuova versione autografa? La foto era brutta e sfocata, decisi allora di partire per andarlo a verificare di persona.

Dopo qualche giorno, in una di quelle mattinate radiose d'inizio estate che solo il meridione d'Italia può regalare, entrai in un palazzo antico dall'atmosfera vagamente délabré e potei accertarmi che si trattava davvero di un magnifico inedito: una prima, più grande versione con molte varianti del dipinto oggi a New York, con tela e telaio originali e ancora nel luogo dove si conservava da secoli (Q.59). È iniziata così la mia indagine sull'affascinante pittore napoletano che si raccoglie in questo volume. Il risultato è il frutto di anni di scambio e consigli, dialogo e confronto con Timothy Standring che, conosciuto via mail e incontrato al castello di Windsor in un pomeriggio di dicembre, mi mise subito a disposizione tutte le sue cartelline e i suoi appunti su "Castiglione e dintorni"; Nicola Spinosa, guida fondamentale nelle mie peregrinazioni napoletane e altrove, sulle tracce dello sfuggente Andrea; Francesco Solinas, profondo conoscitore della Roma barberiniana e Mario Epifani, che mi ha introdotto alla storia del collezionismo del disegno. Ciascuno di loro ha alimentato negli anni, con instancabile incoraggiamento e affettuosa amicizia, questo mio lavoro di ricerca.

La loro generosità, insieme a quella della Stiftung Wolfgang Ratjen di Vaduz e della Fondazione Nando ed Elsa Peretti, hanno reso possibile la realizzazione e la pubblicazione di questo lavoro. Quasi tutte le opere discusse in catalogo sono state viste di persona, salvo pochissime eccezioni. Ho cercato, cioè, di aggirare il limite imposto dall'analisi dei dipinti su fotografia e toccarli con mano per sintonizzarmi con la materia, la pennellata, il colore, gli elementi tipici e ricorrenti dello stile di Andrea. Lo stesso vale per i disegni, molti dei quali inediti o comunque quasi sempre pubblicati in bianco e nero. Grazie al sostegno della Stiftung Ratjen abbiamo invece potuto illustrarli tutti a colori, così da mettere in risalto la splendida tecnica alla sanguigna utilizzata dall'artista.

Si raccoglie, dunque, in questo libro il frutto di un lavoro di ricerca che ho cercato di rendere il più ampio e circostanziato possibile, nonostante le sicure falle e carenze. Spero di essere riuscita, almeno in parte, a dissipare le nebbie, i luoghi comuni, le molte confusioni riguardanti il profilo di Andrea De Leone e la sua opera e, pur nei mille dubbi e incertezze che rimangono, a costruire un nucleo di conoscenze dal quale partire per allargare, in futuro, la nostra comprensione dell'artista e del suo ambiente, fornendo spunti per nuove riflessioni e scoperte.

A distanza di quasi ottant'anni dal fondamentale articolo di Anthony Blunt “*A Poussin-Castiglione problem*” che inaugurava gli studi critici su Andrea De Leone<sup>1</sup> (1939-1940), e dopo un trentennio dal primo *Essai de catalogue* dedicato al pittore da Arnauld Brejon de Lavergnée<sup>2</sup> (1984), uno studio circostanziato dell'opera e dell'ambiente culturale di riferimento dell'eccentrico artista partenopeo sembrava, inoltre, necessario a fronte dell'ambiguità che ancora ne circonda il catalogo e della frequenza crescente con la quale il suo nome è chiamato in causa dalla critica e dal mercato dell'arte.

La straordinaria fioritura artistica attraversata dalla capitale vicereale nel corso di tutto il Seicento è stata messa in luce, soprattutto a partire dagli anni Settanta del secolo scorso, dagli studi di Raffaello Causa e Nicola Spinosa<sup>3</sup>, mentre il ruolo esemplare svolto da alcune fra le più interessanti personalità artistiche del barocco partenopeo è stato chiarito attraverso mostre e testi monografici<sup>4</sup>.

Un moltiplicarsi di saggi e scoperte, celebrato nel 2009 dalla grande rassegna *Ritorno al Barocco*<sup>5</sup>, a ideale conclusione della parabola inaugurata dalla “*Mostra dei Tre Secoli*” promossa da Sergio Ortolani nel 1938 e proseguita con l'indimenticabile *Civiltà del Seicento a Napoli* (1984) che – insieme alla mostra della Royal Academy *From Caravaggio to Giordano* (1982) e alla corrispettiva esposizione spagnola *Pittura napoletana de Caravaggio a Giordano* (1985) – inaugurava la serie di eventi internazionali sul tema<sup>6</sup>.

Le pionieristiche indagini condotte da Walter Vitzthum sul disegno napoletano<sup>7</sup> e gli studi sul collezionismo partenopeo compiuti da Gérard Labrot<sup>8</sup> hanno contribuito a mettere a fuoco più precisi settori disciplinari.

Nonostante il proliferare degli studi, il profilo artistico di Andrea De Leone è rimasto ancora abbastanza vago, anche di fronte alla progressiva riscoperta di personalità a lui molto vicine, quali *in primis* Domenico Gargiulo detto Micco Spadaro e Salvator Rosa<sup>9</sup>. Andrea viene, infatti, ancora troppo spesso confuso con il maestro e amico Aniello Falcone, ma anche con il più celebre ed estroso pittore genovese Giovanni Benedetto Castiglione detto il Grechetto, al cui modello s'ispirò per lunghi anni, sempre con personale visione<sup>10</sup>.

Le difficoltà incontrate nell'affrontare il *corpus* di Andrea De Leone sorgono quindi, innanzitutto, dall'assenza di studi monografici a tutto tondo riguardanti le personalità artistiche a lui più vicine: Aniello Falcone e G.B. Castiglione, appunto. Le eleganti tele di tema pagano licenziate da Andrea mostrano, inoltre, una forte aderenza al linguaggio e alla cultura di Nicolas Poussin, tanto da esser state confuse con opere di quest'ultimo sin dal XVIII secolo, moltiplicando le occasioni in cui il nome del napoletano è stato obliterato dietro a quello di personalità più grandi e quindi più note<sup>11</sup>.

Nei dipinti di più stretta ascendenza castiglionesca il problema dell'autografia è reso, inoltre, più spinoso dall'ampiezza della bottega di Giovanni Benedetto e dalle ancora ambigue personalità del fratello di quest'ultimo, Salvatore Castiglione e del figlio del Grechetto, Giovan Francesco, attivi accanto a lui per anni come autori di dipinti dello stesso genere. A questi due pittori, infatti, sono da ricondurre alcune delle tele di gusto castiglionesco talvolta assegnate ad Andrea De Leone<sup>12</sup>. Lo stesso può dirsi per la vasta pletora di allievi e seguaci attivi nella bottega del Grechetto, le cui tele, disegni e stampe invasero il mercato dell'arte della penisola sin dalla seconda metà del Seicento sulla scia dell'enorme successo dei temi popolarizzati dal maestro. Si tratta di un'ampia quantità di materiale pittorico e grafico sparsa per le pinacoteche e i gabinetti dei disegni di tutto il mondo e raccolta sotto il nome generico di “Castiglione” e che sta iniziando ora – soprattutto grazie agli studi di Timothy Standring, Mary Newcome e Anna Orlando – a essere ridistribuita fra i vari seguaci, non solo i citati Salvatore e Giovan Francesco Castiglione, ma anche il misterioso Clemente Bocciardo o il più noto Giovanni Andrea Podestà, anch'essi talvolta scambiati con il nostro camaleontico pittore partenopeo<sup>13</sup>.

Occuparsi di Andrea De Leone significa, dunque, occuparsi necessariamente dei diversi ambienti e delle varie personalità artistiche che egli frequentò nel corso della sua lunga carriera, nel tentativo di sbrogliare l'intricata matassa e isolarne le opere certe. La quasi completa assenza di fonti relative alla sua vita e il numero molto esiguo di quadri firmati o datati complica ulteriormente il compito, rendendo arduo scanderne il percorso in una cronologia certa. Per questo si è incluso un Regesto documentario che fornisca un riferimento per le poche date sicure riguardanti la sua biografia e quella del fratello Onofrio De Leone, anch'egli pittore, e di un paio d'anni più vecchio di Andrea.

Si è, inoltre, cercato di offrire una lettura dell'opera di Andrea De Leone situandolo in un ambiente artistico di riferimento più vasto e articolato di quanto sin qui osservato. Le scarse fonti biografiche tramandano, infatti, solo la sua formazione a Napoli nella bottega del greco Belisario Corenzio e una crescita come battagliista nella cerchia di Aniello Falcone, relegando l'esperienza romana a mero episodio dai tratti leggendari (secondo De

Dominici, Andrea sarebbe scappato a Roma a seguito della Rivolta di Masaniello del 1647). L'intensa frequentazione dell'ambiente del classicismo romano per tutti gli anni Trenta e Quaranta del secolo XVII è, invece, uno dei *focus* di questa ricerca e risulta, a mio avviso, cruciale per comprenderne meglio il profilo. Se, infatti, l'educazione accanto a Falcone consegna a De Leone un linguaggio e uno stile, l'incontro con Roma lo rende maturo e lo pone all'altezza di partecipare alla decorazione del Casino del Buen Retiro di Madrid per il re Filippo IV di Spagna e di concepire le tele colte e raffinate che contraddistinguono il suo miglior repertorio.

Quando Andrea De Leone nasce il 18 settembre del 1610<sup>14</sup>, Napoli ha da pochi mesi salutato la partenza di Caravaggio<sup>15</sup> e di lì a qualche anno vedrà sbarcare sulle sue coste lo spagnolo Jusepe de Ribera, giunto sul Golfo nel 1616, dopo un formativo soggiorno romano<sup>16</sup>. Il naturalismo caravaggesco che segna l'ambiente partenopeo per tutto il primo quarto del secolo, particolarmente nella declinazione che ne offrì Ribera, non lascia però grandi segni sulla personalità del nostro artista se non, in forma generica, attraverso il filtro dell'amico Aniello Falcone, che si forma accanto allo *Spagnoletto* e ne apprende l'asciutto realismo e il naturalismo corsivo e verace.

A Napoli, fra il 1610 e il 1620, il tardo manierismo che scandisce il passaggio del secolo XVII nel segno del Cavalier d'Arpino, tramonta proprio grazie all'opera di Ribera e degli altri caravaggeschi, *in primis* Battistello Caracciolo. Nel ventennio 1620-1640 si assiste a un progressivo allentamento della tensione caravaggesca a favore di una più equilibrata fusione fra naturalismo e classicismo romano-bolognese esemplificata, con diverse declinazioni, dalle aggraziate pale d'altare di Massimo Stanzione, dalle martiri sensuali di Francesco Guarino e dalle eroine prorompenti di Artemisia Gentileschi, che si stemperano, intorno al 1640, nella visione raffinatissima di Bernardo Cavallino e nell'epica popolare di Domenico Finoglio, illustrata nel castello degli Acquaviva a Conversano. In questo contesto, Andrea De Leone rimane abbastanza impermeabile alle novità che si susseguono ciclicamente sul palcoscenico napoletano nell'arco del secolo XVII. Se da un lato egli s'ispira a una generica cultura del "naturale" appresa nel brulicante ambiente in cui vive, dall'altro si allinea a un gusto "neoveneto", filosofico e antiquario che contraddistingue, invece, alcuni ambienti della Roma contemporanea, mostrandosi particolarmente attratto da personalità emergenti fra le quali andranno segnalate, oltre al già citato Poussin, anche il "prospettico" Jean Lemaire e l'*enfant terrible* Pietro Testa (1611-1650).

Andrea si colloca, dunque, per cultura e aspirazioni, a metà strada fra Napoli e Roma, mostrando di muoversi con evidenti facilitazioni in un contesto elitario e per quegli anni certamente "avant-garde", che gli fornisce gli strumenti per mettere a punto un linguaggio originale e raffinato, così da ritagliarsi sul competitivo mercato dell'arte napoletano una nicchia precisa e individuale.

Una personalità, quella di Andrea, estremamente polivalente e colta, che apprende e seleziona riferimenti da più mondi alla continua ricerca di stimoli e impressioni, ma che, ancora abbastanza giovane, si aliena dall'evoluzione che lo circonda, isolandosi in una sua propria maniera.

Ciò nonostante, Andrea De Leone avrebbe, forse, meritato più fortuna della poca a lui riservata dalla critica storico-artistica, se non altro come incarnazione di una precisa e fertile circolazione di mode figurative e interessi culturali entro determinati ambienti artistici e aristocratici delle due capitali.

A condizionare negativamente gli studi contribuì pesantemente la cocente stroncatura di Roberto Longhi che, nel noto saggio del 1915 su Battistello Caracciolo, liquidò Andrea e il fratello Onofrio come "*slabbrati decoratori*"<sup>17</sup>. Ancora nel 1938 Sergio Ortolani, nell'introduzione alla "*Mostra dei tre secoli*", giudicava l'artista in termini denigratori cogliendo, tuttavia, nell'eterogeneità di generi che caratterizza la sua pittura, qualche motivo d'interesse: "*Andrea de Leone, già brutto esemplatore di modi corenziani in soffitti della Reggia, fu poi fedele discepolo del Falcone nelle forme primitive e lo seguì in quelle più mature, sia come fiacco freschista, sia nel bello e studiato 'Ritratto di Masaniello' che appartiene all'Onorevole Castellino [Q.71]; quindi nell'exasperare forme e tinte locali, con originale, pittoresco barocchismo, nella Battaglia della Pinacoteca [Q.13]. Finì, poi, gradevole seguace del Gargiulo in alcuni paesaggi*"<sup>18</sup>. Un giudizio sicuramente franco, ma non certo lusinghiero, fondato anche sulla limitata conoscenza di opere da cavalletto e disegni autografi allora a disposizione e che andrà oggi, a distanza di quasi un secolo, senz'altro revisionato. Ortolani coglieva, però, nel segno identificando uno dei tratti distintivi della personalità di Andrea: l'esser stato al tempo stesso battaglista, ritrattista, frescante e paesaggista, pittore di natura morta, di quadri di storia e di mitologia – meno di temi sacri – cimentandosi nei diversi generi con agile e accattivante eclettismo<sup>19</sup>.

L'acerba critica longhiana andrà perciò corretta, in particolare per quanto riguarda i dipinti e i disegni della maturità risalenti al periodo 1630-1650, alcuni dei quali di una tale qualità da rivendicare ad Andrea un ruolo che va oltre la dignità di epigono e segnalarne, invece, la frequentazione di un ambiente variegato di cui seppe nutrirsi e avvantaggiarsi al meglio.

Il recupero della personalità autonoma di Andrea De Leone si deve, come si è detto, *in primis* agli importanti studi di Anthony Blunt che – nello stesso numero del “Journal of the Warburg and Courtauld Institutes” in cui Fritz Saxl metteva a fuoco la figura di Aniello Falcone, epigono della “*battaglia senza eroi*” – pubblicava un saggio cruciale in cui assegnava ad Andrea il magnifico *Tobia seppellisce i morti* del Metropolitan di New York (Q.60), restituendogli dignità e autonomia. L’articolo era significativamente intitolato “*A Poussin-Castiglione problem*”, e segnalava, con lucida precisione, i due poli di riferimento entro i quali collocare il profilo di Andrea De Leone pittore (oltre a quello del maestro Falcone tramandato dalle fonti).

L’aver ricentrato Andrea in un ambiente prossimo a Poussin costituisce il merito essenziale di Blunt e consente, oggi, di studiarne l’opera sotto nuova luce, evidenziando come egli dovette frequentare a Roma un influente gruppo di committenti che favorivano il maestro francese e artisti che gravitavano nella loro cerchia.

Andrea De Leone acquista così un ruolo non secondario fra i primissimi discepoli del francese: colui al quale dobbiamo, sostanzialmente, la diffusione del linguaggio di Poussin nella Napoli degli anni Trenta e Quaranta del Seicento, un gusto sofisticato che rimase *à la page* fino al definitivo prevalere del Barocco trionfante di Luca Giordano.

Per comprendere la marginalità alla quale Andrea De Leone è stato, invece, relegato dalla critica storico-artistica, bisogna segnalare come, dopo il precoce saggio di Blunt, l’intervento a lui dedicato da Mary Newcome risalga solo al 1978.

Per prima, la studiosa americana ha spostato l’accento sulla produzione grafica di Andrea, richiamando l’attenzione sul “*Castiglione-De Leone problem*” costituito da molti disegni conservati in musei internazionali<sup>20</sup>. Il lavoro della Newcome prendeva le mosse dalla dispersione in un’asta londinese di uno dei volumi di disegni già appartenuti al viceré del Carpio<sup>21</sup>, che offriva lo spunto per approfondire – oltre ai problemi di autografia tra De Leone e Castiglione – anche questioni legate al primo collezionismo di disegni napoletani nel ’600, un filone approfondito, ultimamente, con ottimi frutti, da Mario Epifani sulla scia del lavoro di Simonetta Prosperi Valenti Rodinò.

Un’ulteriore sterzata è stata impressa agli studi da Martin Soria (1960), che precisò il ruolo giocato da Andrea in un altro dei generi segnalati da Ortolani: intuendo nella pittura del napoletano un gusto poetico per il paesaggio insieme neo-cinquecentesco e preromantico, Soria coniò per De Leone il titolo di “*Master of the Bucolic Scene*”<sup>22</sup>. Lo studioso spagnolo riconobbe, inoltre, l’autografia di Andrea per quello che va considerato il suo capolavoro: il monumentale *Trionfo degli elefanti nel circo* conservato al Prado (Q.63), parte della serie di teloni con episodi di storia romana che adornavano il Casino del Buen Retiro di Madrid e a suo tempo assegnato da Hermann Voss a Giovanni Benedetto Castiglione.

Il De Leone paesaggista fu, poi, incluso da Luigi Salerno nella sua ampia panoramica sui *Pittori di paesaggio nel Seicento a Roma*, a testimonianza di una personalità ben chiara e identificabile, attiva anche nel panorama romano<sup>23</sup>.

D’altro canto, l’attività svolta da Andrea a Napoli come frescante, accanto al fratello Onofrio, è stata oggetto di numerosi interventi da parte di Magda Novelli Radice<sup>24</sup>, fondamentali per l’identificazione di molti documenti, ma spesso imprecisi e confusi sul piano delle attribuzioni. A conferma dell’incertezza che riguarda tali vicende, Nicola Spinosa pubblicava nel suo repertorio *La pittura napoletana del Seicento* (1984) solo alcuni affreschi di Onofrio, ma nessuno di quelli assegnati ad Andrea<sup>25</sup>.

Oltre all’onore della cronaca sancito dalle brevi sezioni monografiche incluse nelle due fondamentali mostre sul ’600 napoletano di Londra e Napoli nei primi anni Ottanta, la “fortuna” di Andrea culmina nell’attenzione dedicatagli da Arnauld Brejon de Lavergnée (1984), il primo a tentare organicamente di analizzarne il catalogo<sup>26</sup>. Avvalendosi di un ampio campionario di quadri riemersi in quegli anni sul mercato dell’arte, lo studioso francese stilò una prima bozza di catalogo ragionato che costituisce un fondamentale punto di partenza per questo lavoro. Il progetto di Brejon fu, credo, stimolato anche dalla particolare quantità e qualità di tele di Andrea precocemente collezionate in Francia, segnale eloquente di quanto la sua produzione fosse affine alla sensibilità di Poussin.

Questo proliferare di contributi critici apparsi negli anni ’70 e ’80 del Novecento è stato sintetizzato da Debora Compagnone nel profilo di De Leone redatto per il *Dizionario Biografico degli Italiani*, ultimo intervento organico riguardante l’artista (1988)<sup>27</sup>. Infine, l’attività da lui svolta come pittore di natura morta, individuata a suo tempo da Federico Zeri, offre l’occasione per tornare a riflettere sullo sviluppo di questo importantissimo genere a Napoli nella prima metà del Seicento<sup>28</sup>.

Il tratto peculiare di Andrea De Leone sembra, dunque, emergere spontaneamente dalla letteratura critica: un artista eclettico, che affronta con atteggiamento colto e speculativo soggetti e incarichi diversi, mutando il proprio

linguaggio e i propri modelli di riferimento secondo le mode, l'umore, il gusto e la necessità. Andrea si cimenta, infatti, in tutti i generi di pittura e per ciascuno si esprime con un idioma proprio e particolare. Passando dalla battaglia al bacchanale, dal quadro di storia antica al paesaggio elegiaco, all'episodio mitologico fino alla natura morta, egli muta non solo il tono dell'eloquio – com'è normale – ma trasforma il proprio stile, assumendo per ciascun genere un diverso modello, tanto da rendere talvolta complesso distinguerlo dagli artisti che in quel momento prende come riferimento. Proprio grazie a questa poliedricità e a questa ricchezza di paradigmi, tuttavia, è possibile riconoscere la mano di Andrea identificandolo fra i maestri e gli altri più banali seguaci. L'imitazione operata da De Leone, infatti, non è mai pedissequa ed è proprio dal modo estremamente personale con il quale egli metabolizza e fonde i suoi svariati modelli che è possibile distinguerne lo stile. Andrea, insomma, evolve e muta, cambia e si trasforma, ma in fondo resta sempre sé stesso.

Bisognerà chiarire, infine, che il *corpus* raccolto sotto il nome di Andrea De Leone/Di Lione/De Lione (anche con la *d* minuscola) si riferisce a un solo e unico pittore napoletano e non a due diverse personalità, una napoletana e l'altra francese, per la quale il cognome *di Lione* alluderebbe alla città d'origine, come suggestivamente proposto da Pierre Rosenberg nel 1968. Il forte accento transalpino individuabile in molti dipinti del nostro artista – che giustifica l'ipotesi dello studioso francese e che, anzi, è all'origine del suo apprezzamento *ab antiquo* in Francia – è infatti da imputare all'inequivocabile dipendenza di molta della sua opera più raffinata dal primo Poussin romano, un modello al quale egli continuerà ad attingere, con diverse modalità, per gran parte della sua lunga carriera<sup>29</sup>. Andrea ha però origini partenopee confermate dall'atto di battesimo e palesate da uno stile dall'accento verace, ispirato al quotidiano, in parte occultato dietro vesti continuamente diverse.

Andrà, a questo punto, sottolineata la confusione troppo spesso generata dall'uso di ripartire i pittori sotto etichette di appartenenza nazionale – sia nei cataloghi, che nelle raccolte museali di tutto il mondo – categorizzando, ad esempio, Falcone e De Leone come “napoletani”, Castiglione come “genovese”, Poussin e Claude Lorrain come maestri della pittura “francese” o Duquesnoy come geniale scultore “fiammingo”.

Se tali distinzioni restano, naturalmente, valide per giustificare le differenze linguistiche che permangono nella matrice stilistica di ciascun artista, nello studiarne l'opera non sarà più possibile tralasciare il ruolo giocato dall'incontro dei vari linguaggi d'origine in un unico, determinante crogiolo. Nel nostro caso, quello straordinario catalizzatore che fu l'ambiente artistico romano per gran parte del secolo XVII. Qui, dal fertile incontro di matrici tanto eterogenee quanto lo erano le “nazioni” delle migliaia di artisti che vi albergavano, scaturì uno stile che, al di là delle differenze soggettive e individuali, attingeva a un bacino culturale comune unificante ed eminentemente “romano”, profondamente legato a quell'ambiente e a quello specifico momento storico e culturale<sup>30</sup>.

In questo senso Poussin andrà considerato un pittore essenzialmente “romano” in quanto a Roma si compì la sua maturazione artistica, alla quale contribuirono in maniera cruciale la grande tradizione dell'antichità classica, che egli seppe assorbire e riattualizzare, e il vivace ambiente contemporaneo in rapida trasformazione, determinanti per renderlo ciò che egli divenne: il *peintre philosophe* per eccellenza e il fondatore del classicismo “etico” francese, vero precursore di David<sup>31</sup>.

Più che interpretare come tipicamente “francesi” caratteri del linguaggio di Andrea De Leone che sono essenzialmente “poussiniani”, si assume qui una prospettiva che intende superare le strette ripartizioni nazionali e concentra, invece, la propria attenzione sugli intensi scambi diplomatici, artistici e culturali intercorsi fra Roma e Napoli nella prima età barocca, cercando di analizzare gli intrecci e le contaminazioni fra le diverse aree geopolitiche di cui allora era composta l'Italia, come in parte affrontato nel taglio della bella mostra *Barocco mediterraneo*<sup>32</sup>.

Nell'approcciare un pittore come Andrea De Leone questo tipo di prospettiva si rivela, infatti, il più fertile: abbiamo davanti un pittore che nasce e si forma a Napoli e che a Napoli risiede – a quanto risulta dalla documentazione disponibile – per gran parte della sua carriera, ma che intreccia un fitto rapporto con Roma e che a Roma definisce il proprio bagaglio culturale e linguistico grazie alla molteplicità d'influssi con i quali entra in dialogo. La sua personalità artistica, più chiara nel profilo “napoletano” testimoniato dalle fonti, è quindi analizzata nel suo dialogo con l'Urbe, in particolare con lo stimolante laboratorio di nuove idee e tendenze in cui Andrea si trovò immerso e in cui agivano maestri del calibro di Castiglione, Poussin, Sacchi, Testa, ma anche artisti stranieri, soprattutto fiamminghi e francesi, fra i quali andranno menzionati almeno François Duquesnoy e Carlo Filippo Spierincks.

Se le parecchie lacune che permangono sul piano documentario non consentono di risolvere i dubbi riguardanti la cronologia del pittore e, più nello specifico, la scansione dei suoi movimenti fra Roma e Napoli, molti degli interrogativi sollevati da Brejon nel suo intervento del 1984 potranno finalmente essere risolti attraverso la rilettura della documentazione disponibile, ma anche osservando l'evoluzione stilistica del pittore quale traccia e segno del

suo intenso dialogo con l'ambiente circostante. Nonostante Andrea modifichi il proprio stile secondo i temi e i generi affrontati, confondendo il critico con il suo camaleontico trasformismo, infatti, è possibile individuare una serie di elementi linguistici e culturali che consentono di ordinarne il *corpus*, tanto in funzione della sua maggiore o minore adesione a una personalità di riferimento, quanto attraverso l'analisi di alcune tipologie sue proprie, ricorrenti e caratteristiche. Sebbene Andrea torni ciclicamente ad attingere ai principali modelli, infatti, le modalità di adesione a tali archetipi e la loro forza di attrazione varia notevolmente, come variano le forme del linguaggio in cui quest'adesione si esplica. Il lavoro si complica al momento di affrontare l'ultima produzione di Andrea – specie se studiata su fotografia – laddove la più debole e ripetitiva qualità dei dipinti rende arduo e talvolta quasi impossibile comprendere se ci si trovi di fronte a opere realizzate in vecchiaia e perciò svuotate di ogni creatività o se, invece, si tratti di una produzione largamente demandata alla bottega. Alcuni dati documentari confermano, comunque, che Andrea aveva degli allievi che lo coadiuvavano nei molteplici impegni, specie in tarda età.

Si discute, infine, per la prima volta in forma di catalogo, l'elegante produzione grafica dell'artista, che torna ad evidenziare la molteplicità dei riferimenti cui attinge il pittore. La seconda metà del '600 è un momento in cui il mercato del disegno diventa sempre più dinamico e strutturato e Andrea De Leone si rivela egli stesso collezionista.

L'analisi del suo percorso segnala che Andrea ebbe successo in vita. La sua carriera si svolse a contatto con l'ambiente del grande mecenatismo aristocratico napoletano, romano e spagnolo, e per questa ragione – nonostante egli non sia un artista oggi noto al grande pubblico – i suoi quadri e i suoi disegni si conservano nelle più importanti raccolte internazionali: dal Museo del Prado alla Biblioteca Nazionale di Madrid, dal Metropolitan di New York a Windsor Castle, dal Gabinetto degli Uffizi a quello di Capodimonte, dal Kunsthistorisches Museum di Vienna alla Gemäldegalerie di Dresda, fino alle più raffinate collezioni pubbliche e private di tutto il mondo.

<sup>1</sup> Blunt 1939-1940.

<sup>2</sup> Brejon 1984.

<sup>3</sup> Cfr. in particolare Causa 1972 e *Id.*, *La Pittura a Napoli da Caravaggio a Luca Giordano*, in *Civiltà del Seicento* 1984, pp. 99-114; Spinosa 1984 e Spinosa 1988, pp. 425-471.

<sup>4</sup> *Battistello Caracciolo* 1991; Ferrari-Scavizzi 1992; Schütze-Willette 1992; Ferrari-Scavizzi 2003; Spinosa 2003; Scavizzi-De Vito 2012; Latuada 2012; Spinosa 2013.

<sup>5</sup> Cfr. *Ritorno al Barocco* 2009.

<sup>6</sup> *Mostra dei tre secoli* 1938; *From Caravaggio to Giordano* 1982; *Civiltà del Seicento* 1984; *Pittura napoletana* 1985.

<sup>7</sup> Vitzthum 1961; Vitzthum 1966-1967; Vitzthum-Petrioli 1967; Vitzthum-Goguel 1967; Vitzthum 1969a; Vitzthum 1971a.

<sup>8</sup> Labrot 1992; Labrot 2010.

<sup>9</sup> Salerno 1975; Sestieri-Daprà 1994; Scott 1995; *Micco Spadaro* 2002; Volpi 2014.

<sup>10</sup> Castiglione è stato studiato in maniera ampia ed esaustiva per ciò che concerne l'eccezionale produzione grafica (Blunt 1954; Percy 1971 e ora *Castiglione Lost Genius* 2013). Per quanto riguarda i dipinti, rimane fondamentale il catalogo della mostra *Castiglione* 1990. Timothy Standring sta da tempo preparando una monografia del pittore genovese e con lui sono in debito di un continuo dialogo di confronto e scambio. Falcone è stato, invece, ampiamente studiato da Viviana Farina, per quanto riguarda la produzione grafica (in particolare Farina 2002-2003); e per la pittura, innanzitutto cfr. Saxl 1939-1940 e quindi Soria 1954; Causa 1972 (in particolare pp. 940-941 e pp. 979-980, nota 94, dove si discutono anche il profilo e alcune opere di De Leone, e *Id.* in *Civiltà del Seicento* 1984, pp. 99-114); De Vito 1982; Spinosa 1984; *Id.* 1988, pp. 425-471; *Id.* 2010, pp. 242-257 e Scavizzi 1994).

<sup>11</sup> Cfr. Mariette 1743 (1854-1856), III, p. 205.

<sup>12</sup> Per un breve profilo di Giovan Francesco Castiglione, cfr. Percy 1971, pp. 129-131; per Salvatore Castiglione, cfr. Standring 1996 e *Id.*

2006; per i problemi attributivi connessi alla bottega di Castiglione, cfr. Blunt 1954, *Introduction*, pp. 3-24.

<sup>13</sup> Cfr. Blunt 1958b, pp. 13 e ss.; Newcome 1982, in particolare pp. 29-30; Orlando 2000; *Castiglione Lost Genius* 2013.

<sup>14</sup> Prota Giurleo 1953, p. 63.

<sup>15</sup> Caravaggio soggiorna a Napoli in due occasioni: la prima, fra la tarda primavera del 1606 e il luglio del 1607; quindi, in un più breve passaggio fra la fine del 1609 e l'inizio del 1610. Per una cronologia dettagliata della biografia di Caravaggio, cfr. Macioce 2010.

<sup>16</sup> Per la presenza romana di Ribera, cfr. Danesi Squarzina 2006.

<sup>17</sup> Longhi 1915, p. 130: "il manierismo facilone di Corenzio, ingrandimento delle stampiglie d'Arpiniane, ha il coraggio di propagarsi non solo nei grandi e slabbrati decoratori come i di Leone nel '600 e i Cirillo nel '700, ma anche nelle figure grandi di Aniello Falcone, di Domenico Garbiolo e di Salvator Rosa".

<sup>18</sup> *Mostra dei tre secoli* 1938, pp. 92-94.

<sup>19</sup> Ortolani non è generoso neanche con Falcone, di cui dice (*ibid.*, pp. 91-92): "Al maestro dei battaglisti napoletani, Aniello Falcone, De Dominici ha creato una fama rivoluzionaria e guerrigliera ch'è quasi il rovescio dell'idea che ne lascia la sua pittura. Questa, nelle due piccole tele, fra le primitive, Battaglia in riva al mare e Alto di Cavalieri (Pinacoteca), raggiunge rara finezza di toni chiari, grigi, cerulei, in aperta atmosfera e fresco senso paesistico, in una gradevole descrittiva di toni freschi e sottili. [...] Ma è chiaro che il nostro è ancora un neo-cinquecentista: il Riposo in Egitto della sagrestia del Duomo (1641) è più vicino al Cozza, che mai non fossero Pacecco e Stanzione. Ciò spiega appunto non solo il disegnatore accademico e rifinito di qualche sanguigna, ma l'affreschista che, nel soffitto della sagrestia del Gesù Nuovo agita, ma non trasforma i modelli manieristici, involgariti dalla trascrizione napoletana; e nella Cappella Sant'Agata in S. Paolo Maggiore svolge una larga accademia in nobili figure e in pacate scene, che Micco Spadaro ricorderà fra poco in S. Martino".

<sup>20</sup> Newcome 1978. Seguendo le tracce lasciate da Blunt nel suo “*A Poussin-Castiglione problem*”, la studiosa affrontava la spinosa questione della sovrapposizione fra l’opera grafica di Andrea e quella del Grechetto, contribuendo a distinguerne le personalità. Il saggio resta il testo fondamentale per orientarsi nel *corpus* grafico dell’artista napoletano – insieme ai testi di Vitzthum – e fornisce il punto di partenza per la ricostruzione del catalogo di Andrea disegnatore. Si veda anche Newcome 1996.

<sup>21</sup> Christie’s Londra 1973.

<sup>22</sup> Soria 1960.

<sup>23</sup> Salerno 1977-1980, II, pp. 516-517, n. 85.

<sup>24</sup> Novelli Radice 1976; *Ead.* 1988; *Ead.* 1991.

<sup>25</sup> Spinosa 1984.

<sup>26</sup> *Painting in Naples* 1982, pp. 106-108; *Civiltà del Seicento* 1984, I, pp. 240-243 (dipinti) e II, pp. 77-79 (disegni); Brejon 1984.

<sup>27</sup> Compagnone 1988.

<sup>28</sup> Zeri 1988.

<sup>29</sup> Rosenberg 1968 (p. 154, nota 9) osservava giustamente “*les étonnantes affinités de la peinture napolitaine du XVII avec la peinture française du temps*”.

<sup>30</sup> Cfr. Solinas 2004 e Solinas 2004 (2007).

<sup>31</sup> Cfr. a tale proposito Ann Sutherland Harris 2001. La studiosa sottolinea come il catalogo *Roman Baroque Drawings* redatto da Turner e da lei recensito in quell’occasione crei un’anomalia nell’includere solo artisti nati a Roma, al contrario di quello stilato precedentemente da Philip Pouncey e John Gere intitolato significativamente *Artists working in Rome in the XVIIth C.*: “*recognizing the fact that few of these artists were native romans*”. A tale proposito la Sutherland segnala la “*omission of Poussin, Claude and even Dughet, who spent almost their entire working lives there [in Rome], and Dughet was actually born there and never set foot in France*”, dovuta al fatto che “*they are obviously being reserved for the French volumes, their traditional home in museum catalogues*”. La Sutherland osserva, d’altro canto, come tanto il catalogo della mostra del Louvre del 1988 (Bacou-Bean 1988), quanto i *Disegni del Seicento Romano* 1997 “*have embraced the cosmopolitan character of Roman Seicento drawings*” e conclude: “*The inclusion of Poussin, Claude, Dughet and Rosa would have given a truer picture to Turner’s catalogue*”. Non così in *Poussin* 1994a. Per un diverso punto di vista, cfr. anche *Poussin et Rome* 1994 (1996).

<sup>32</sup> *Barocco mediterraneo* 1989.

