

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΡΗΤΗΣ
ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ
ΤΜΗΜΑ ΙΣΤΟΡΙΑΣ – ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑΣ

ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ Κ. ΙΩΑΝΝΟΥ

Ο ΖΩΓΡΑΦΟΣ ΒΕΛΙΣΣΑΡΙΟΣ ΚΟΡΕΝΣΙΟΣ

Διδακτορική διατριβή

Επιβλέπων καθηγητής

ΝΙΚΟΣ ΧΑΤΖΗΝΙΚΟΛΑΟΥ

ΡΕΘΥΜΝΟ 2003

Στη μητέρα μου

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Συντομογραφίες	σελ. 5-6
Προλεγόμενα	σελ. 7-16
Κεφάλαιο πρώτο: Αντιμεταρρύθμιση και ιταλική ζωγραφική	σελ. 17-35
Κεφάλαιο δεύτερο: Η Νάπολη από τον 16^ο στον 17^ο αιώνα. Προϋποθέσεις για την ανάδυση της τοπικής σχολής ζωγραφικής	σελ. 37-55
Κεφάλαιο τρίτο: Βελισσάριος Κορένσιος: Βιογραφικά στοιχεία	σελ. 57-101
<i>Η ελληνική κοινότητα της Νάπολης</i>	σελ. 61
<i>Η περίοδος της μαθητείας και τα πρώτα χρόνια του Βελισσάριου Κορένσιου (1558-περ.1590)</i>	σελ. 67
<i>Η «ναπολιτάνικη» περίοδος (περ.1590-1646)</i>	σελ. 90
Κεφάλαιο τέταρτο: Το έργο του Βελισσάριου Κορένσιου	σελ. 103-363
<i>Τοιχογραφίες σε εκκλησίες</i>	σελ. 107-281
Sant'Andrea delle Dame, σελ. 109. Certosa di San Martino: cappella di San Nicola, σελ. 128. San Paolo Maggiore, σελ. 133. SS. Annunziata: λειψανοφυλάκιο, σελ. 141. SS. Annunziata: cappella Carafa, σελ. 146. Gesù Nuovo, σελ. 149: cappella degli Angeli, σελ. 152, cappella della Natività ή Fornari, σελ. 163. Monte di Pietà, σελ. 172. Santo Spirito, σελ. 182. Gesù e Maria: cappella Orsini, σελ. 183. Santa Maria del Carmine Maggiore: cappella Greco, σελ. 185. Santa Maria La Nova, σελ. 187. Liveri di Nola: Santa Maria a Parete, σελ. 190. Santa Maria di Piedigrotta: cappella Herrera, σελ. 192. SS. Annunziata: σκευοφυλάκιο, σελ. 195. Καθεδρικός ναός του Σαλέρνο: cripta di San Matteo, σελ. 199. San Paolo Maggiore: confraternita del SS. Crocifisso, σελ. 204. San Luigi di Palazzo, σελ. 205. Airola: chiesa dell'Annunziata, σελ. 206. SS. Severino e Sossio: Αίθουσα του Κανόνα, εκκλησία και τράπεζα του μοναστηριού: σελ. 207. Santa Maria del Popolo agli Incurabili, σελ. 217. San Gregorio Armeno, σελ. 219. Santa Teresa degli Scalzi: cappella Ravaschieri, σελ. 221. Gesù Nuovo: cappella dei Martiri ή Muscettola, σελ. 223. Santa Maria di Monserrato, σελ. 228. Pio Monte della Misericordia, σελ. 229. San Paolo Maggiore: cappella dei SS. Pietro e Paolo, σελ. 230. Santa Maria di Costantinopoli, σελ. 231. Santa Chiara: cappella Balzo, σελ. 234. Santa Maria di Montevergine: cappellone Salvo, σελ. 235. Santa Patrizia, σελ. 236. Gesù Nuovo: ανατολικός βραχίονας και ζωγραφική στα εσωτερικά των τόξων, σελ. 238. SS. Severino e Sossio: cappella Massa, σελ. 240. Certosa di San Martino: Αίθουσα του Κανόνα, σελ. 242. Monte Cassino: εκκλησία του μοναστηριού, σελ. 244. SS. Marcellino e Festo, σελ. 247. Gesù Nuovo: cappellone di Sant'Ignazio, σελ. 250. Gesù Nuovo: cappellone di San Francesco Saverio, σελ. 253. Certosa di San Martino: cappella dei SS. Ugo e Anselmo και πρόναος, σελ. 255. San Domenico Maggiore: cappella de Franchis, σελ. 258. Gesù	

Νουο: δυτικός βραχίονας, σελ. 260. S. Maria della Sapienza, σελ. 263. Santa Maria degli Angeli alle Croci, σελ. 266. Santi Apostoli, σελ. 269. SS. Pietro e Paolo dei Greci, σελ. 271. Νόλα, chiesa del Gesù, σελ. 273. Oratorio dei Nobili, σελ. 275. San Giacomo degli Spagnoli και Trinità degli Spagnoli, σελ. 277. San Domenico Maggiore: cappella Muscettola και cappella della Natività, σελ. 279. Sant'Anna dei Lombardi, σελ. 280. Λούτσερα, καθεδρικός ναός, σελ. 281.

Τοιχογραφίες σε δημόσια κτήρια και ιδιωτικά ανάκτορασελ. 283-302
Castel Capuano, σελ. 284. Palazzo Reale, σελ. 286. άλλα έργα σε ιδιωτικές κατοικίες, σελ. 295.

Ελαιογραφίεςσελ. 303-323
Ελαιογραφίες τεκμηριωμένες και σωζόμενες, σελ. 306. ελαιογραφίες τεκμηριωμένες, άγνωστης τοποθεσίας ή κατεστραμμένες, σελ. 313. ελαιογραφίες μη τεκμηριωμένες, μαρτυρούμενες από δευτερεύουσες πηγές, σελ. 314. ελαιογραφίες μη τεκμηριωμένες, μαρτυρούμενες από δευτερεύουσες πηγές, άγνωστης τοποθεσίας, σελ. 316. ελαιογραφίες αποδιδόμενες στον Βελισσάριο Κορένσιο, σελ. 317. απορριπτέες αποδόσεις, σελ. 321.

Σχέδιασελ. 325-350
Σχέδια υπογεγραμμένα και με βεβαιότητα αποδιδόμενα στον Βελισσάριο Κορένσιο, σελ. 329. σχέδια αποδιδόμενα, σελ. 343. σχέδια αμφίβολης απόδοσης στον Κορένσιο ή απορριπτέα, σελ. 346.

Το εργαστήριο του Βελισσάριου Κορένσιουσελ. 351-363

Κεφάλαιο πέμπτο: Το έργο του Κορένσιου στα πολιτικά και πολιτιστικά συμφραζόμενά τουσελ. 365-395

«Ποιος είναι το αφεντικό στη Νάπολη;»σελ. 365

Η διακόσμηση τής cappella del Tesoro di San Gennaroσελ. 365

“Nápoles hispánico” και Masanielloσελ. 371

Η τέχνη του Βελισσάριου Κορένσιουσελ. 377

Οι παραγγελιοδότεςσελ. 380

Οι διανοσόμενοισελ. 390

Παράρτημα: Χρονολόγιο – έκδοση εγγράφωνσελ. 397-480

Πηγές – Βιβλιογραφίασελ. 481-534

Εικόνες

ΣΥΝΤΟΜΟΓΡΑΦΙΕΣ

Archivio Proprio	: Archivio di Stato di Venezia, Senato Secreta, Archivi Propri
ASBN	: Archivio Storico del Banco di Napoli
ASDN	: Archivio Storico Diocesano di Napoli
ASN	: Archivio di Stato di Napoli
ASV	: Archivio di Stato di Venezia
BNM	: Biblioteca Nazionale Marciana
BNN	: Biblioteca Nazionale di Napoli
Bibl. Branc.	: fondo Biblioteca Brancacciana
Dispacci da Napoli	: Senato Secreta, Dispacci degli Ambasciatori al Senato, Dispacci da Napoli
Dispacci da Roma	: Senato Secreta, Dispacci degli Ambasciatori al Senato, Dispacci da Roma
Dispacci da Spagna	: Senato Secreta, Dispacci degli Ambasciatori al Senato, Dispacci da Spagna
EBE	: Εθνική Βιβλιοθήκη της Ελλάδος
EIBMΣB	: Ελληνικό Ινστιτούτο Βυζαντινών και Μεταβυζαντινών Σπουδών Βενετίας
Estado Nápoles	: Archivo General de Simancas, Sección de Estado Nápoles
Farnese	: Archivio di Stato di Napoli, fondo Farnese
Monasteri Soppressi	: Archivio di Stato di Napoli, fondo Monasteri Soppressi
N 5	: fondo notarile, notai del Cinquecento
N 6	: fondo notarile, notai del Seicento
S. Martino	: fondo San Martino
Simancas	: Archivo General de Simancas
SNSP	: Società Napoletana di Storia Patria

b.	: busta
c. / cc.	: carta / carte
f. / ff.	: foglio, fogli
r.	: recto
S.	: scheda
v.	: verso
vol.	: volume / volumi
β.έ.	: βενετικό έτος
αγγλ.	: αγγλική
αναδημ.	: αναδημοσίευση
ανατύπ.	: ανατύπωση
έγγρ.	: έγγραφο / έγγραφα
εισαγ.	: εισαγωγή
έκδ.	: έκδοση
ελλ.	: ελληνική
επανεκδ.	: επανέκδοση
επιμ.	: επιμέλεια
ιτ.	: ιταλική
μτφρ.	: μετάφραση
πρόλ.	: πρόλογος
σημ.	: σημείωση / σημειώσεις
σελ.	: σελίδα / σελίδες
τόμ.	: τόμος / τόμοι
υπογρ. δ.	: υπογράμμιση δική μου
υπογρ. σ.	: υπογράμμιση συγγραφέα
φ.	: φύλλο / φύλλα
φωτομηχ.	: φωτομηχανική
χ. σ.	: χωρίς σελιδαρίθμηση
χ. τ.	: χωρίς τόπο έκδοσης
χφ.	: χειρόγραφο
χ. χ.	: χωρίς χρόνο έκδοσης

Sigla

	: αλλαγή φύλλου
....	: γράμματα ή λέξεις που δεν αναγνώστηκαν
[αβγδ]	: συμπληρώσεις του εκδότη
αβγδι	: λέξεις ή φράσεις στην ώρα ή στα διάστιχα
{αβγδ}	: διαγραφές του συντάκτη
****	: κενό στο χειρόγραφο
†....†	: χωρίο φθαρμένο

ΠΡΟΛΕΓΟΜΕΝΑ

Αντικείμενο της παρούσας διατριβής είναι το έργο του ζωγράφου *Belisario Corenzio* (Βελισσάριου Κορένσιου), που εκτείνεται από τις τελευταίες δεκαετίες του 16^{ου} έως τα μέσα του 17^{ου} αιώνα και εδράζεται στην ισπανοκρατούμενη Νάπολη. Παράλληλα, εξετάζεται η πρόωμη περίοδος της ζωγραφικής της Αντιμεταρρύθμισης στην ίδια περιοχή καθώς ο ζωγράφος, σχεδόν μονοπωλώντας την εκτέλεση των παραγγελιών για τοιχογραφίες, μετέφερε εκεί, και για ένα διάστημα καθιέρωσε, το στυλ που δημιουργήθηκε κατά κύριο λόγο στη Ρώμη επί Γρηγορίου ΙΓ' και Σίστου Ε'· τη ζωγραφική, δηλαδή, που παρήχθη στο κατευθυντήριο παπικό κέντρο, μετά από τη Σύνοδο του Τριδέντου, υπό την καθοριστική, για την εικονογραφία και το ύφος, επίδραση των σχετικών διαταγμάτων, και την οποία αποδέχθηκε επίσης η ισπανική αυλή, στον βαθμό που υιοθετούσε ανάλογες με τη ρωμαϊκή πολιτικές και πολιτιστικές συμπεριφορές. Η ζωγραφική της Αντιμεταρρύθμισης και το υπό ισπανική κυριαρχία Βασίλειο της Νάπολης είναι, συνεπώς, οι δύο κύριες παράμετροι της καλλιτεχνικής παραγωγής του Κορένσιου.

Η ιστορία της ιταλικής ζωγραφικής στις δεκαετίες που μεσολαμβάνουν από τον θάνατο του *Michelangelo Buonarroti* μέχρι τη δράση του *Michelangelo Merisi* από το Καραβάτζο μόλις τα τελευταία χρόνια έχει γίνει αντικείμενο συστηματικής έρευνας. Οι μελετητές αντικατέστησαν τις παλαιότερες γενικευτικές αντιλήψεις περί παρακμής ή, αόριστου, εκλεκτικισμού με τον εντοπισμό περίπλοκων διαδικασιών, οι οποίες οδήγησαν από την Αναγέννηση στην άρνησή της. Οι καλλιτεχνικές μορφές της Αναγέννησης και της πρώτης περιόδου του Μανιερισμού, από αποτέλεσμα έρευνας και από έκφραση μιας ανήσυχης πνευματικότητας, που κορυφώθηκαν στη Δευτέρα Παρουσία του *Μιχαήλ Αγγέλου*, μετατράπηκαν, υπό το βάρος κυρίως των μέτρων που έλαβε η Εκκλησία της Αντιμεταρρύθμισης, σε ένα τυποποιημένο διακοσμητικό-εικονογραφικό «λεξιλόγιο», που καταχρηστικά μόνο μπορεί να ονομαστεί ακόμα μανιεριστικό¹. Το διάταγμα περί εικόνων της Συνόδου του Τριδέντου, στα 1563, σηματοδοτεί, έστω σχηματικά, αυτή την αλλαγή. Είναι μέρος μιας ολόκληρης πολιτικής της Καθολικής Εκκλησίας προκειμένου να χρησιμοποιήσει τις παραστατικές δυνατότητες της ζωγραφικής ως όργανο διαμεσολάβησης των δογμάτων της και ελέγχου της σκέψης. Τους στόχους αυτούς συμμαρύνονταν οι εντός του καθολικού κόσμου πολιτικές δυνάμεις, που αντλούσαν τη νομιμοποίηση της εξουσίας τους από το θεοκρατικό κοινωνικό σύστημα, κατεξοχήν η Ισπανία των Καθολικότετων Βασιλέων.

¹ Την αρχική περιοδολόγηση της ιταλικής τέχνης του 16^{ου} και 17^{ου} αιώνα σε «Αναγέννηση» και «Μπαρόκ», που διαδέχθηκε ο ορισμός μιας ενδιάμεσης φάσης, αυτής του Μανιερισμού, κατακερμάτισε ακόμα περισσότερο ένας άλλος πρόσφατος όρος, ο «υστερομανιερισμός» (*tardomanierismo*, *Spätmanierismus*, προτιμότερος για τις εικαστικές τέχνες από τον πολύ γενικό, και κάποτε παραπλανητικό, *Late Renaissance*), που αν και αναφέρεται γενικά στις διατυπώσεις που ακολούθησαν τον μανιερισμό των μέσων του 16^{ου} αιώνα και προηγήθηκαν αυτών του μπαρόκ, παραμένει εν πολλοίς ακόμα απροσδιόριστος. Βλ. *A. Del Bufalo*, *G. B. Contini e la tradizione del tardomanierismo nell'architettura tra '600 e '700, Ρώμη, Cappa, 1982* και *E. Schleier*, „*Bartolomeo Passerotti und Ludovico Carracci*“, *Jahrbuch Preussischer Kulturbesitz*, 23 (1986), σελ. 283-300.

Αν και η διατριβή αυτή επικεντρώνεται στον κυριότερο ζωγράφο τοιχογραφιών δημόσιου χαρακτήρα, σε εκκλησίες και μέγαρα, στη Νάπολη των αρχών του 17^{ου} αιώνα, αποτελεί συνάμα και μερική μελέτη της πολιτιστικής τακτικής των Ισπανών, της όψης που αφορά στα εικαστικά, καθώς αυτοί ρύθμιζαν και ήλεγχαν την εκτέλεση όλων σχεδόν των παραγγελιών. Η δραστηριοποίηση αυτή είναι μέρος της προσπάθειας των Βασιλέων της Ισπανίας να στερεώσουν την εξουσία τους στον ιταλικό νότο, από τη μια προβαλλόμενοι ως θεματοφύλακες των αρχών της παπικής Αντιμεταρρύθμισης, από την άλλη προωθώντας συστηματικά την «ισπανοποίηση» της τοπικής κουλτούρας. Το πρώτο θα τους εξασφάλιζε τα δογματικά πλαίσια μέσα από τα οποία κάθε ανταρσία θα μπορούσε να εκλαμβάνεται αυτόχρημα ως καταδικαστέα αίρεση, το δεύτερο θα απέδιδε την εξουδετέρωση της δύναμης των παλαιότερων αριστοκρατών και, συνεπώς, τον αποτελεσματικότερο έλεγχο του βασιλείου.

Στην περίπτωση του Βελισσάριου Κορένσιου, έχουμε στη διάθεσή μας μια μεγάλη ποσότητα σωζόμενων έργων που αποτελείται κατεξοχήν από τοιχογραφίες μεγάλων διαστάσεων, από δεκάδες σχέδια και πολύ λιγότερες ελαιογραφίες. Οι αρχαιακές μαρτυρίες και οι πληροφορίες που αντλούμε από την παλαιότερη γραμματεία μάς φανερώνουν έναν εξίσου μεγάλο αριθμό χαμένων ή λανθανόντων έργων και μάς δείχνουν ότι ο Βελισσάριος, πέρα από τη ζωγραφική εκτέλεση, αναλάμβανε επίσης την επίβλεψη του συνόλου της διακόσμησης σε εκκλησίες και ανάκτορα.

Τα έργα του συνιστούν κατά βάση μιαν εικονογράφηση των θρησκευτικών και πολιτικών θεμάτων που τα τάγματα της Αντιμεταρρύθμισης και η ισπανική εξουσία ζητούσαν να παραστήσει με έναν αφηγηματικό και σαφή τρόπο, εκλαϊκεύοντάς τα σε μια τυποποιημένη, συναισθηματική, συχνά γλυκερή, και πεζή παράταξη. Το ύφος του Κορένσιου αντλεί αρχικά και κατά κύριο λόγο από τον ύστερο ρωμαϊκό μανιερισμό, ενώ στη συνέχεια χρησιμοποιεί μέρος των πρώτων διατυπώσεων της κλασικιστικής, ραφαηλικής προέλευσης, τάσης της πιο ανοιχτής φόρμας του μπαρόκ. Το ότι σε μερικά έργα του διακρίνουμε στοιχεία που ξεπερνούν τις μανιεριστικές συμβάσεις, προσεγγίζοντας, επιτόλαιο, ακόμα και το κιάρο-σκούρο του Caravaggio δεν αρκούν για να ακυρώσουν την παραπάνω διαπίστωση, εφόσον είναι μέρος της εκλεκτικής τακτικής του Κορένσιου για ανάμιξη περισσότερων στοιχείων που συνεισφέρουν στην πληρέστερη αφήγηση της εικονιζόμενης παράστασης.

Η εργασία που ακολουθεί αποτελείται από πέντε κεφάλαια και ένα παράρτημα, όπου περιέχεται το χρονολόγιο του ζωγράφου μαζί με την έκδοση των κυριότερων συναφών εγγράφων. Τα δύο πρώτα κεφάλαια, για τη σχέση Αντιμεταρρύθμισης και ιταλικής ζωγραφικής και για την πολιτική και καλλιτεχνική κατάσταση στη Νάπολη μεταξύ 16^{ου} και 17^{ου} αιώνα αντίστοιχα, συνιστούν μια κάπως εκτεταμένη εισαγωγή στο θέμα. Το 3^ο και το 4^ο, που αφορούν στα βιογραφικά στοιχεία και στην εργογραφία του ζωγράφου, εκπληρώνουν έναν βασικό στόχο της διατριβής, τη σύνταξη μιας μονογραφίας για τον Βελισσάριο Κορένσιο. Μια αρχική σκέψη για ένα 6^ο κεφάλαιο που θα περιλάμβανε την εξέταση της κριτικής υποδοχής του ζωγράφου, από τους σύγχρονους του συγγραφείς μέχρι τους μελετητές του τέλους του 20ού αιώνα, κρίθηκε προτιμότερο να παρουσιαστεί σε άλλη, ξεχωριστή, εργασία.

Αναλυτικότερα: Στο πρώτο κεφάλαιο, προσπαθούμε να σκιαγραφήσουμε τον ρόλο της τέχνης στα πλαίσια που έθετε η Εκκλησία της Ρώμης για να ανακτήσει την πρωτοκαθεδρία της στον Χριστιανικό

κόσμο έναντι της Μεταρρύθμισης. Η γενικότερη πολιτιστική πολιτική της Καθολικής Εκκλησίας στόχευε κατά κύριο λόγο στην κατάργηση της συνειδητοποίησης της ατομικότητας, που είχε οδηγήσει κατά την περίοδο του Ουμανισμού στον επαναπροσδιορισμό της σχέσης του ατόμου με τον κόσμο. Επικυρώνοντας τη χρήση των δυνατοτήτων που παρείχαν οι αναπαραστατικές τέχνες, επιφύλαξε στον ζωγράφο έναν σαφώς προσδιορισμένο ρόλο, αφαιρώντας του, στο μέτρο του δυνατού, την προσωπική συμμετοχή στη δημιουργία. Η Αντιμεταρρύθμιση στόχευε γενικότερα στον δραστικό περιορισμό της ελευθερίας των διανοουμένων, ιδιότητα που είχαν αγγίξει οι καλλιτέχνες στην Αναγέννηση και που σταδιακά εξουδετερώνονταν μέσω της ένταξής τους στη λειτουργία των θεσμοθετημένων συλλογικών οργάνων των Ακαδημιών του Σχεδίου. Οι αλλαγές που επεξεργάστηκαν οι εκκλησιαστικοί παράγοντες –και οι οποίες διαδόθηκαν μέσω μαζικών παραγγελιών ζωγραφικών συνόλων, που αναπαράχθηκαν σε χαρακτηριστικά και προβλήθηκαν ως πρότυπα– αφορούσαν πρώτιστα την εικονογραφία και εναρμονίζονταν με διατάγματα και συναφείς πραγματείες. Για την υφολογική ένδυση των νέων θεμάτων επιλέχθηκε αρχικά ένας αποπνευματωμένος μανιερισμός με χρήση ολοένα και περισσότερο διασκευασμένων επί το απλούστερο κλασικιστικών μοτίβων. Πρότυπο ζωγράφου δεν θα είναι πια αυτός που καταπιάνεται με τη «χάρη» ή τη «δυσκολία» και την υπέρβασή της, αλλά ο τεχνικά επιδέξιος, ο ευχερής, ταχύς και έμπειρος εκτελεστής, έννοιες που μπορούν να συμπτυκνωθούν στη φράση «*pittore pratico*», φράση που επανέρχεται συχνά σε κείμενα της εποχής, αρχής γενομένης από τη δεύτερη έκδοση των Βίων του Vasari.

Στο δεύτερο κεφάλαιο εντοπίζουμε τις ιδιαιτερότητες της ναπολιτάνικης ιστορίας κατά τις τελευταίες δεκαετίες του 16^{ου} αιώνα και τις πρώτες του επομένου. Το κομβικό σημείο αποτελούν οι αντιδράσεις προς την ισπανική εξουσία που εκδηλώνονται σαφώς στις επανειλημμένες τελέσφορες δυναμικές κινητοποιήσεις κατά της εισαγωγής της ισπανικής Ιεράς Εξέτασης και που επρόκειτο να κορυφωθούν στα μέσα του επόμενου αιώνα, δημιουργώντας καθ' όλη αυτή την περίοδο μια κατάσταση τόσο έκρυθμη όσο και έντεχνα καλυμμένη από τους Ισπανούς. Η συμμαχία του Φιλίππου Β' με το Βατικανό, κυρίως τον πάπα Σίξτο Ε', η βαθμιαία υπαγωγή των μεγάλων φεουδαρχών του Βασιλείου στην ισπανική αυλή και η παράλληλη ανάδειξη των τηβεννοφόρων στη διοίκηση, όπως και η δράση των ταγμάτων της Αντιμεταρρύθμισης ήταν τα σημαντικότερα μέσα για τη διατήρηση τού *status quo* της ισπανικής εξουσίας. Συνάμα, το παλάτι, οι αριστοκράτες και η Εκκλησία ευνοούν, ή μάλλον επιβάλλουν, καλλιτεχνικές παραγγελίες σε μεγάλη κλίμακα, δραστηριότητα που θα ενταθεί στις αρχές του 17^{ου} αιώνα, όταν η αυλή θα αναλάβει μια συστηματικότερη πολιτιστική πολιτική στην επικράτεια του Βασιλείου. Μια, ανύπαρκτη πριν, ναπολιτάνικη «σχολή» ζωγραφικής αρχίζει να διαμορφώνεται εξ αρχής σύμφωνα με τις κατευθύνσεις της αντιμεταρρυθμιστικής Ρώμης. Στα πρότυπα της τελευταίας θα συμμορφωθούν τόσο οι ντόπιοι όσο και οι ξένοι ζωγράφοι που, πολυάριθμοι, θα φθάσουν στη Νάπολη από τη Φλωρεντία, τις ισπανικές Κάτω Χώρες και, κατεξοχήν, από το ρωμαϊκό κέντρο. Ωστόσο, στις αρχές του 17^{ου} αιώνα, με δύο παραμονές του στην πόλη, ο Caravaggio, και η εμφανής άρνηση των αρχών της Αντιμεταρρύθμισης που φέρνει η ζωγραφική του, θα δοκιμάσει τις «υστερομανιεριστικές» αντοχές της υπό διαμόρφωση τοπικής καλλιτεχνικής κουλτούρας και θα φέρει στην επιφάνεια τις βαθιές πολιτικές και πολιτιστικές αντιθέσεις στην πόλη αντικατοπτρίζοντάς τις.

Στο τρίτο κεφάλαιο εξετάζουμε τον βίο και την πολιτεία του Βελισσάριου Κορένσιου. Μέσα από τη διερεύνηση των βιογραφικών στοιχείων του ζωγράφου προσπαθούμε, από τη μια, να ρίξουμε φως στη, σχεδόν παντελώς άγνωστη, δράση του μέχρι το έτος 1590 –όταν ο Κορένσιος ήταν 32 ετών και εμφανίζεται για πρώτη φορά να αναλαμβάνει την εκτέλεση ζωγραφικών παραγγελιών στη Νάπολη· από την άλλη, ζητήσαμε να εξηγήσουμε, πέρα από την αυτονόητη ανταπόκρισή του στα αιτήματα των εκκλησιαστικών και κοσμικών παραγγελιοδοτών, τον λόγο της, αδιάλειπτης για δεκαετίες, προτίμησής του για την υλοποίηση έργων με την τεχνική του «φρέσκο». Μέσα από την παράλληλη εξέταση της ελληνικής κοινότητας της Νάπολης και της οικογένειας του ζωγράφου και χάρη σε νέα αρχαιολογικά στοιχεία, αντλημένα κυρίως από ναπολιτάνικα και βενετικά αρχεία, αναδεικνύεται η σχέση του με την ισπανική αυλή, στα πλαίσια των σχεδίων του Καθολικότατου για επέκταση στην ανατολική Μεσόγειο. Η συμμετοχή του ίδιου του ζωγράφου και των άμεσων συγγενικών του προσώπων σε αντιτουρκικές συνεννοήσεις εκτός τού ότι θα τον συνδέσει άμεσα με το παλάτι –θα ονομαστεί πραγματικά «ζωγράφος της αυλής»– θα οδηγήσει τον Κορένσιο, κατά τα χρόνια που διαμορφωνόταν ως ζωγράφος, σε ταξίδια στην ιταλική, ιβηρική και ελληνική χερσόνησο. Ιδιαίτερο βάρος έχει η παραμονή του ζωγράφου στη Ρώμη και η πιθανή εργασία του εκεί, σε κάποιες από τις πολλές παραγγελίες κατά την όγδοη δεκαετία του 16^{ου} αιώνα. Στο ίδιο κεφάλαιο εξετάζονται οι διαφορετικές εκδοχές περί μαθητείας του ζωγράφου, αποδεικνύεται η άμεση γνωριμία του με ισχυρά πρόσωπα του βασιλείου και η δραστήρια συμμετοχή του στη διοίκηση της ελληνικής αδελφότητας της Νάπολης και επισημαίνονται έγγραφα που αφορούν στο πολυπληθές εργαστήριο του ζωγράφου. Τέλος, παρουσιάζεται συνοπτικά η καλλιτεχνική δραστηριότητά του από το 1590 μέχρι τα μέσα περίπου του 17^{ου} αιώνα.

Στο τέταρτο κεφάλαιο αναλύεται το έργο του ζωγράφου. Χωρίζεται σε επιμέρους ενότητες: 1) τοιχογραφίες σε εκκλησίες, 2) τοιχογραφίες σε ανάκτορα δημόσιου και ιδιωτικού χαρακτήρα, 3) ελαιογραφίες, 4) σχέδια. Σε κάθε μια από τις ενότητες αυτές παρουσιάζονται πρώτα τα τεκμηριωμένα έργα, ύστερα αυτά που μπορούν να αποδοθούν με σχετική βεβαιότητα, και, τέλος, γίνονται αναφορές σε όσα η βιβλιογραφία έχει αποδώσει, ελάχιστα ή καθόλου πειστικά, στον ζωγράφο.

Κάθε ιδιαίτερο τοιχογραφικό σύνολο παρουσιάζεται με τον ακόλουθο τρόπο: προηγείται η τεκμηρίωση της εργασίας του Κορένσιου είτε μέσα από έγγραφα που αφορούν σε συμβόλαια εργασίας ή σε πληρωμές, είτε μέσα από άλλες πρωτογενείς πηγές, όπως επιστολές κ.ά., σε συνδυασμό με σύγχρονες ή ελαφρά μεταγενέστερες μαρτυρίες από τη συγγραφική παραγωγή της εποχής και σε συσχετισμό με άλλα έργα του ζωγράφου ή με συναφή γνωστά σχέδιά του. Ακολουθεί σύντομη περιγραφή των έργων προκειμένου να αναδειχθεί το εικονογραφικό πρόγραμμα του συνόλου. Στη συνέχεια συλλέγονται βιογραφικά στοιχεία για τον παραγγελιοδότη, συλλογική ομάδα ή μεμονωμένο πρόσωπο, και εξετάζονται τυχόν άλλες καλλιτεχνικές παραγγελίες του με σκοπό να γίνει κατανοητή η θέση που έχει για αυτόν η εκτέλεση του συγκεκριμένου έργου, στα πλαίσια ευρύτερων επιλογών του και ενδεχόμενης ιδεολογίας του για τις εικόνες. Έπεται η εικονογραφική ανάλυση του διακοσμητικού συνόλου και των επιμέρους σκηνών του, ο εντοπισμός των φιλολογικών και εικαστικών του πηγών. Η παρουσίαση ολοκληρώνεται με τεχνολογικές παρατηρήσεις.

Διευκρινίζουμε ότι άλλοτε έχουμε να αντιμετωπίσουμε ευρύτατα νωπογραφικά σύνολα με περίπλοκη εικονογραφική διάρθρωση, πολλαπλές εικονογραφικές πηγές και ιδιαίτερες συνθετικές ζωγραφικές λύσεις, που απαιτούν μια διεξοδική διαπραγμάτευση και άλλοτε σύνολα στα οποία επαναλαμβάνονται γνωστές θεματικές, χρησιμοποιούνται απλοποιημένα διακοσμητικά μοτίβα και ως εκ τούτου δεν παρουσιάζουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον. Κρίναμε επίσης σκόπιμο να παρουσιάσουμε, στα μέτρα του δυνατού, και τα κατεστραμμένα έργα, είτε μέσα από την παράθεση των πληροφοριών από σχετικά τεκμήρια είτε από διαθέσιμες παλαιότερες περιγραφές. Με τον τρόπο αυτό έχουμε, τουλάχιστον, μια άποψη για το εικονογραφικό πρόγραμμα που τις περισσότερες φορές αφορά εκτενέστατα σύνολα σε ιδιαίτερα σημαντικούς χώρους –π.χ. στην οροφή της εκκλησίας των Βενεδικτίνων, SS. Severino e Sossio ή σε αυτή των θεατών San Paolo Maggiore– και προσδιορίζουμε τους παραγγελιοδότες, συμβάλλοντας σε μια πιο ολοκληρωμένη άποψη για το έργο του ζωγράφου.

Μερικές φορές, παραθέτουμε επίσης, σε μετάφραση, τους όρους των συμβολαίων παραγγελιών που συνάπτει ο Βελισσάριος Κορένσιος και πληροφορίες που αντλούμε από σχετικές πληρωμές, όταν οι εμπειρεχόμενες φράσεις μάς αποκαλύπτουν χρήσιμα στοιχεία τόσο για τις προθέσεις των παραγγελιοδοτών όσο και για τη ζωγραφική πρακτική του Βελισσάριου και γενικότερα της εποχής. Η ίδια τακτική ακολουθείται και στην εξέταση των, πολύ λιγότερων, ελαιογραφιών όπως και των σχεδίων, όπου οι αποδόσεις από τη βιβλιογραφία ξεπερνούν κατά πολύ τα τεκμηριωμένα έργα.

Το κεφάλαιο ολοκληρώνεται με την εξέταση του ζητήματος του εργαστηρίου του Βελισσάριου Κορένσιου. Η ίδια η ζωγραφική πρακτική που προϋπέθετε την ύπαρξη εργαστηρίου ειδικά σε παραγγελίες για τοιχογραφίες, όσο και το μεγάλο έργο του ζωγράφου, και, κυρίως, η υιοθέτηση ανάλογων τρόπων εργασίας στα ρωμαϊκά εργοτάξια του τέλους του 16^{ου} αιώνα, καθιστούν σε ένα μεγάλο μέρος τον λόγο περί του έργου του Βελισσάριου Κορένσιου ισοδύναμο με τον λόγο περί του πολυάριθμου εργαστηρίου του και το αντίστροφο. Οι ίδιες οι μαρτυρίες για τους βοηθούς και τους μαθητές του Βελισσάριου όσο και η εμφανής ανισότητα της παραγόμενης ζωγραφικής και ακόμα το γεγονός τής μη υπογραφής έργων από τον πρώτο, παρά σε ελάχιστες περιπτώσεις, ενισχύουν τα παραπάνω.

Στο πέμπτο κεφάλαιο επιχειρούμε να εντάξουμε τη ζωγραφική του Βελισσάριου Κορένσιου στα γενικότερα πολιτικά και πολιτιστικά πλαίσια που δίνουν τον τόνο στη Νάπολη του πρώτου μισού του 17^{ου} αιώνα. Το γεγονός ότι οι περισσότερες από τις παραγγελίες που υλοποιεί ανήκουν με άμεσο ή με έμμεσο τρόπο στο παλάτι και ακόμα το ότι εκτελούνται σε ένα χρονικό τόξο που συμπίπτει με την κρισιμότερη περίοδο για την πολιτικοκοινωνική κατάσταση στη Νάπολη, επιτρέπει αυτές τις ευρύτερες θεωρήσεις. Αρχικά επισημαίνεται η κοινή γραμμή που ενώνει τις παραγγελίες ζωγραφικών έργων από το παλάτι και από τη συντριπτική πλειοψηφία των θρησκευτικών ταγμάτων, της αριστοκρατίας και των τηβεννοφόρων του βασιλείου. Ο αντιβασιλέας απαιτεί συμμόρφωση στις πολιτιστικές επιλογές του παλατιού. Η προτίμηση στο γνωστό και δοκιμασμένο και η άρνηση προσεταιρισμού νεώτερων εκφραστικών τρόπων εντάσσεται στη γενικότερη εναντίωση σε κάθε νεωτερισμό. Η θέση αυτή γίνεται πιο σκληρή με την αύξηση των αντιδράσεων στο εσωτερικό της ναπολιτάνικης κοινωνίας κατά της ισπανικής εξουσίας.

Το πέρασμα του κατεξοχήν νεωτεριστή ζωγράφου της εποχής, Καραβάτζο, ήταν τόσο περισσότερο κρίσιμο όσο ο λομβαρδός συντονιζόταν, όπως έδειξε, συστηματικότερα και συμπυκνώνοντας παλαιότερες υποθέσεις εργασίας, ο *Ferdinando Bologna* (στο βιβλίο του *L'incredulità del Caravaggio e l'esperienza delle "cose naturali"*, Τορίνο, *Bollati Boringhieri*, 1992), στις θεωρίες του Γαλιλαίου. Στη Νάπολη –που είχε γνωρίσει άμεσα το προηγούμενο του *Giordano Bruno*, στα τέλη του 16^{ου} αιώνα, με την ολική απόρριψη κάθε παραδεδομένης αλήθειας, κυρίως στο βιβλίο του *La cena de le ceneri* (1584), που θα προεικόνιζε τον Γαλιλαίο– οι «συνομιλητές» του Γαλιλαίου, *Giovanni Battista Della Porta*, *Colantonio Stigliola*, *Ferrante Imperato*, *Tommaso Campanella* και άλλοι, καλλιεργούσαν τη φυσική φιλοσοφία και αποδέχονταν τα πορίσματα του αστρονόμου. Οι ίδιοι ήταν ταυτόχρονα από τους κυριότερους προωθητές, μαζί με στελέχη της πολιτικής οργάνωσης μεσαιών στρωμάτων, των αντιϊσπανικών αντιδράσεων. Οι αισθητικές προτιμήσεις των παραπάνω, όπως μας δείχνουν λίγα αλλά μάλλον αντιπροσωπευτικά παραδείγματα, απομακρύνονται αποφασιστικά από τις σύγχρονες επιλογές του παλατιού.

Οι Ισπανοί δέχονταν ένα διπλό χτύπημα: στερούνταν τη θεοκρατική θεμελίωση της εξουσίας τους και η κυριαρχία τους στη Νάπολη απειλούνταν. Σε πολιτιστικό επίπεδο αντέδρασαν με τη θεσμική οργάνωση της κουλτούρας, κύρια εκδήλωση της οποίας πρέπει να θεωρηθεί η ίδρυση της *Accademia degli Oziosi*, όπου καταγίνονταν σε συζητήσεις ανούσιων θεμάτων προβάλλοντας μια εικόνα του κόσμου ως «κόσμος από βιβλία», με σύσφιξη των σχέσεων με τα θρησκευτικά τάγματα, κυρίως με τους ιησουΐτες που απαγόρευσαν στο από αυτούς ελεγχόμενο πανεπιστήμιο τη διδασκαλία των θεωριών του Γαλιλαίου, με διεύρυνση των γιορτών, με ζωγραφικές παραγγελίες στα ανάκτορα και στις εκκλησίες και με εφήμερες εορταστικές μηχανές –και στα δύο εμπλέκεται ως διακοσμητής ο Βελισσάριος. Στο εικαστικό επίπεδο, όπως και στη λογοτεχνία, προτίμησαν τους ξεψυχημένους μανιεριστικούς τύπους, που θα επικρατούσαν τουλάχιστον μέχρι το 1630. Η ουσιαστική αλλαγή στο γούστο θα έρθει μόνο μετά την Εξέγερση του Μαζανιέλλο.

Η παραπάνω οπτική ερμηνείας της καλλιτεχνικής κατάστασης στη Νάπολη στο πρώτο μισό του 17^{ου} αιώνα, που θίγεται με εισαγωγικό τρόπο στο 5^ο κεφάλαιο, έχει ανάγκη από περαιτέρω έρευνα που ξέφυγε από τα πλαίσια των αρχικών στόχων αυτής της μελέτης. Νομίζω ότι μια συστηματική εργασία γύρω από τις μαρτυρίες για τα έργα όσο και για την κριτική τους υποδοχή τουλάχιστον κατά τις δύο πρώτες δεκαετίες του 17^{ου} αιώνα, με άξονα την υποδοχή των έργων του Καραβάτζο τόσο στη Νάπολη όσο και στη Ρώμη, και σε συνδυασμό με την καταρρέουσα δύναμη της ισπανικής εξουσίας στην ιταλική χερσόνησο και τις συνειδητές προτιμήσεις σε «υστερομανιεριστές» ή «κλασικιστές» καλλιτέχνες, παράλληλα με την εναντίωση πάπα και Ισπανών στις θεωρίες του Γαλιλαίου, θα μπορούσε να συμβάλει στην κατανόηση της καλλιτεχνικής και πολιτιστικής πραγματικότητας στη Νάπολη και όχι μόνο.

Με σημαντικότερη εξαίρεση το βιβλίο του αμερικανού *Thomas Willette* και του γερμανού *Sebastian Schütze* για τον *Massimo Stanzione* (*L'opera completa*, Νάπολη, *Electa*, 1992), που συνέδεσαν τις καλλιτεχνικές επιλογές της τρίτης δεκαετίας του αιώνα με τη δραστηριότητα της *Accademia degli Oziosi*, οι μελέτες που έχουν γίνει έως τώρα για τη ναπολιτάνικη τέχνη του πρώτου μισού του 17^{ου} αιώνα

έδωσαν ιδιαίτερο βάρος στη μορφολογική εξέταση των έργων. Ανέδειξαν ένα, ευδιάκριτο για την οπτική του 20ού αιώνα, ρεύμα ζωγραφικής που ακολούθησε τον Καραβάτσο, και αυτό πρότειναν ως κύρια τάση στη ναπολιτάνικη ζωγραφική της εποχής. Συνέπεια: η «ναπολιτάνικη σχολή» ξεκίνησε να μελετάται απευθείας, και σχεδόν αποκλειστικά, ως σχολή караβατציστών, αφού εκεί έβρισκε το κυριότερο και εγκυρότερο σημείο αναφοράς της.

Αναφορικά ειδικότερα με την κριτική υποδοχή του έργου του Κορένσιου από τη βιβλιογραφία: Η καλολογική και εγκωμιαστική αναφορά στον ζωγράφο από τη σύγχρονή του, αυλική γραμματεία, με κυριότερο εκπρόσωπο τον *Giulio Cesare Caraccio*, θα αντικατασταθεί, σχεδόν αμέσως μετά από την Εξέγερση του *Masaniello*, από τις πρώτες αντιρρήσεις για τη ζωγραφική του. Στο 'χειρόγραφο *Stanzione*', γύρω στα 1650, θα αποκληθεί «ζωγράφος εργατικός αλλά όχι εκλεκτός». Η σιωπή που θα ακολουθήσει γύρω από το όνομά του για έναν περίπου αιώνα από τη μια υποδηλώνει μιαν αντίθεση στη ζωγραφική του και, από τις τελευταίες δεκαετίες του 17^{ου} αιώνα, επιπλέον μια κριτική ίσως κατά των Ισπανών και των Ιησουϊτών. Στα μέσα του 18^{ου} αιώνα, ο βιογράφος των ναπολιτάνων καλλιτεχνών *Bernardo De Dominici*, επιφορτισμένος με το έργο να περιγράψει τον «χρυσό αιώνα» της ναπολιτάνικης ζωγραφικής που περιλάμβανε τον *Jusepe de Ribera*, *Mattia Preti*, *Salvator Rosa*, *Luca Giordano*, *Francesco Solimena* κ.ά., με μότο «όλος ο κόσμος είναι κριτής αυτών που υπόκεινται στο βλέμμα και δεν γίνεται πιστευτός όποιος δεν επαινεί ό,τι από κοινού επαινείται», θα ψέξει τον ζωγράφο και το έργο του τόσο για «τον απαίσιο χαρακτήρα» του όσο και για την άνιση τέχνη του. Η κρίση του θα βαρύνει για περισσότερο από δύο αιώνες.

Ο *Aldo De Rinaldis*, στις αρχές του 20ού αιώνα, στα πλαίσια της έκδοσης του περιοδικού *Napoli Nobilissima*, που στόχευε στη σύνδεση της ναπολιτάνικης τέχνης με τον κορμό της ιταλικής τέχνης θα «καταδικάσει», τον Κορένσιο, χρησιμοποιώντας εν μέρει το σχήμα τού *De Dominici*. Αυτή τη φορά η σύγκριση του Βελισσάριου θα γίνει με τη, νεόκοπη στον ορισμό της, ζωγραφική τού μπαρόκ, ιδιαίτερα του Καραβάτσο. Ο Κορένσιος θα χρησιμοποιηθεί ως το πλέον αντιπροσωπευτικό δείγμα της παρακμής της ζωγραφικής, από την οποία την έσωσαν οι ναπολιτάνοι ακόλουθοι τού Καραβάτσο. Ο *De Rinaldis* θα τον αντιπαραθέσει στον *Battistello Caracciolo*: «Όταν σκέφτομαι τον *Corenzio* δίπλα στον *Battistello*, για τα πρώτα τριάντα χρόνια του 17^{ου} αιώνα, μου έρχεται στο μυαλό ένας στίχος από τον *Gian Paolo* όπου κάνει λόγο για ένα πτώμα και έναν κολυμβητή [...]». Γνώμες σαν αυτή τού *De Rinaldis* σε συνδυασμό με έναν «παν-καραβαττισμό» που επικράτησε στις μελέτες κατά τις επόμενες δεκαετίες γενικότερα και σε σχέση με τη ναπολιτάνικη ζωγραφική ειδικότερα, θα αποτελέσουν μια σταθερά στη βιβλιογραφία.

Μια αλλαγή στις κατευθύνσεις αυτές θα έρθει από τον κύκλο του περιοδικού *Paragone*. Ο *Ferdinando Bologna* και κυρίως ο *Giovanni Previtali* θα δημιουργήσουν τις προϋποθέσεις για μια διαφορετική ανάγνωση, στα ευρύτερα πλαίσια της ώθησης που έδωσαν στη μελέτη της όλης ζωγραφικής του ναπολιτάνικου 16^{ου} αιώνα. Στα 1991 ο *Pierluigi Leone de Castris*, στο βιβλίο του *Pittura del Cinquecento a Napoli. 1573-1606: L'ultima maniera (Nάπολη, Electa)* θα αφιερώσει στον Κορένσιο σχεδόν ένα κεφάλαιο, που αποτελεί την πρώτη ουσιαστικά μελέτη για τον ζωγράφο. Η διατριβή τής *Concetta Restaino* που ακολούθησε στα 1995 με τίτλο *Belisario Corenzio e la cultura decorativa*

napoletana tra il 1580 e il 1620 (*Università degli Studi di Napoli 'Federico II'*) δεν υπερβαίνει την προηγούμενη μελέτη. Ανεξήγητα περιορισμένη στον χρόνο, δεν προβαίνει παρά σε επιλεκτική παρουσίαση του έργου τού ζωγράφου, προσπερνώντας με ονομαστικές αναφορές ολόκληρα σύνολα (όπως π.χ. τα έργα τού Βελισσάριου στη *Santa Maria La Nova, SS. Severino e Sossio, tempietto di Liveri*), όταν δεν τα αγνοεί εντελώς –κυριότερο παράδειγμα η απουσία έστω και ονομαστικής αναφοράς στα έργα του Κορένσιου στο Βασιλικό Παλάτι της Νάπολης που αφορούσε σε τοιχογράφηση τουλάχιστον τεσσάρων αιθουσών, κ.ά. Πέρα από αυτές τις ελλείψεις, ο ζωγράφος παραμένει μετέωρος, ξένος από τις ιστορικές συντεταγμένες της εποχής του, όπως συμβαίνει και στο σύνολο των μελετών της παλαιότερης βιβλιογραφίας, που, περιοριζόμενες σε γενικόλογες αναφορές περί επιδράσεων και προβαίνοντας σε συχνά αστήρικτες αποδόσεις έργων, αγνοούσαν δύο βασικά σημεία, που καθίστανται βέβαια τόσο από τη συγκριτική εξέταση του έργου του όσο και από τα βιογραφικά στοιχεία του: από τη μια ότι ο ζωγράφος εντάσσεται, κατά τρόπο κυριολεκτικό ως ένα σημείο, στη ρωμαϊκή ζωγραφική του ύστερου 16^{ου} αιώνα, από την άλλη η σταθερή υποστήριξη που είχε ο Κορένσιος από το παλάτι, με ό,τι συνεπάγεται και προϋποθέτει αυτή η υποστήριξη.

Στην ελληνική βιβλιογραφία μπορούμε να μιλήσουμε για παντελή αγνόηση του έργου τού Βελισσάριου Κορένσιου. Η περίπτωση του ζωγράφου έπεφτε σε συνεχή κενά που δημιουργούσε η εκάστοτε ιεράρχηση ιστοριογραφικών προτεραιοτήτων. Με τη μονογραφία του Σπυρίδωνα Λάμπρου στα 1872, εντάχθηκε στο σχήμα των «Ελλήνων ζωγράφων στη Δύση μετά την Άλωση». Συμβαδίζοντας στην αρχή με την παράλληλη καταγραφή των «ελλήνων λογίων στην Εσπερία», το σχήμα γρήγορα εγκαταλείφθηκε, με εξαίρεση την περίπτωση του Δομήνικου Θεοτοκόπουλου. Η αμυχανία των ελλήνων ιστορικών μπροστά σε καλλιτέχνες που, προερχόμενοι από μέρη της οθωμανικής αυτοκρατορίας ή από βενετικές κτήσεις, ακολούθησαν καθ' ολοκληρία την τεχνοτροπία που επικρατούσε στις χώρες τής νέας εγκατάστασής τους, μετατράπηκε σε αδιέξοδο καθώς οι έλληνες συγγραφείς ζητούσαν από αυτούς αποδεικτικά σημεία συνέχειας μιας «ανατολικής ελληνικής» παράδοσης. Ο Λάμπρος ήταν αυτός που εγκατέλειψε πρώτος την υλοποίηση του σχεδίου του, καθώς τον συνδετικό κρίκο της Ελλάδας με την Ευρώπη, που στα 1872 έβρισκε στους «έλληνες ζωγράφους», θα εντόπιζε αργότερα σε μια «ελληνική βυζαντινή τέχνη». Οι μεταγενέστεροι ιστορικοί παρέλαβαν την περίπτωση του Κορένσιου, όπως και άλλες παρόμοιες, και την ενέταξαν άβολα, πριν την απορρίψουν εντελώς, σε ένα άλλο ιστορικό σχήμα. Αυτό είχε ξεκινήσει επίσης από τον Λάμπρο, συστηματοποιήθηκε θετικιστικά από τις αρχές του 20ού αιώνα και δομήθηκε από τη δεκαετία του '50 και εξής, ώστε η ύπαρξή του να θεωρείται σήμερα σχεδόν αυτονόητη: η μετα-βυζαντινή τέχνη. Σε ένα τέτοιο σχήμα, όμως, δεν είχε θέση όποιος αποχωριζόταν από το ελληνικό κέντρο: είναι ενδεικτική και καθοριστική για την κατεύθυνση μεγάλου μέρους τής μετέπειτα ιστοριογραφίας η παρατήρηση του Μανόλη Χατζηδάκη στα 1953, που έβλεπε τη μεταβυζαντινή τέχνη ως απόδειξη της ύπαρξης και της αυτονομίας της βυζαντινής (ελληνικής) τέχνης. Έγραφε, πριν μισό αιώνα, αναφερόμενος στην μετά την Άλωση καλλιτεχνική παραγωγή: «την βαθύτερη ενότητα της τέχνης τής εποχής, την συνισταμένη όλων των επί μέρους τάσεων και ρευμάτων, εκφράζει η εμμονή στο αντιρεαλιστικό ύφος της ζωγραφικής του μεσαιωνικού Ελληνισμού. Οι Έλληνες ζωγράφοι που

παραβαίνουν αυτήν την αρχή και εγκαταλείπουν την ελληνική παράδοση, μπορεί να είναι καλλιτέχνες εξάιτεροι, μπορεί να διαπρέπουν, όπως π.χ. ο Βασιλάκης, ο Κορένσιος, κατ' εξοχήν ο Θεοτοκόπουλος, παύουν όμως να βρίσκονται σε ανταπόκριση με το εθνικό αίσθημα» (Μ. Χατζηδάκης, «Συμβολή στη μελέτη της μεταβυζαντινής ζωγραφικής», στο 1453-1953. Η πεντακοσιοστή επέτειος από της Αλώσεως της Κωνσταντινουπόλεως, Αθήνα 1953, σελ. 224). Η έρευνα για το έργο αυτών των ζωγράφων θα μπορούσε, αντίθετα, να αποτελέσει ακριβώς τη γέφυρα για τη μελέτη της δυτικοευρωπαϊκής ιστορίας της τέχνης, σύμφωνα με την πρόταση του Νίκου Χατζηνικολάου. Κάπου εδώ βρίσκει την αρχή της τούτη εδώ η διατριβή.

Η έρευνα για την εργασία που ακολουθεί διεξήχθη κατά κύριο λόγο στην Ιταλία, πρώτιστα στη Νάπολη και στη Βενετία, όπου διέμεινα κατά τα έτη 1997-2002. Πέρα από την ίδια την εξέταση των έργων επί τόπου και τη βιβλιογραφική εμβάθυνση σε ζητήματα της ιταλικής τέχνης, ερευνήθηκαν κρατικά, εκκλησιαστικά και άλλα αρχεία, όπως παρατίθενται στις πηγές της διατριβής. Επί μέρους αρχειακά και φωτογραφικά στοιχεία ζητήθηκαν και από άλλες συλλογές, κυρίως από το Warburg Institute τού Λονδίνου και από την Εθνική Βιβλιοθήκη της Μαδρίτης. Περαιτέρω βιβλιογραφική έρευνα πραγματοποιήθηκε στο Zentralinstitut für Kunstgeschichte τού Μονάχου το 2003, ενώ στην Ελλάδα επιμέρους εκκρεμότητες επιλύθηκαν στη Βιβλιοθήκη του Πανεπιστημίου Κρήτης και του Μουσείου Μπενάκη.

Η έρευνα πραγματοποιήθηκε χάρη στις γενναιόδωρες υποτροφίες τού «Ιδρύματος Αισθητικής Παναγιώτη και Έφης Μιχελή» (1997-1999, 2000-2002) και του «Ιδρύματος Ιωάννου Φ. Κωστόπουλου» (2003). Είμαι ευγνώμων στις διευθύνσεις των δύο Ιδρυμάτων όπως και στη Γενική Συνέλευση τού Τμήματος Ιστορίας-Αρχαιολογίας του Πανεπιστημίου Κρήτης που κατ' επανάληψη μού εμπιστεύθηκε τις υποτροφίες αυτές.

Οι δυνατότητες που μού προσέφερε επίσης η παραμονή μου στο Ελληνικό Ινστιτούτο Βυζαντινών και Μεταβυζαντινών Σπουδών Βενετίας, δεν εξαντλούνται στη διευκόλυνση της εργασίας αυτής: Ευχαριστώ θερμά τη διευθύντρια του Ινστιτούτου, καθηγήτρια κυρία Χρύσα Μαλτέζου, που με δέχθηκε ως υπότροφο στα 1999-2000, και πολλές φορές ως φιλοξενούμενο, όπως επίσης και για την πολλαπλή βοήθειά της.

Για την ουσιαστική συμβολή τους στην πραγματοποίηση της διατριβής ευχαριστώ ακόμα: Τον δρ. Raffaele della Vecchia, διευθυντή τής Sezione Militare τού Archivio di Stato di Napoli, όπως επίσης, στο ίδιο Αρχείο, τον επιθεωρητή δρ. Achille di Salle για τις ποικίλες διευκολύνσεις και για την επίλυση διαφόρων παλαιογραφικών προβλημάτων. Τον καθηγητή Giuseppe Galasso, πρόεδρο τής Società Napoletana di Storia Patria και, στο ίδιο Ίδρυμα, τον φίλο Aldo Falco. Τον Filippo Iappelli S.I., διευθυντή της Βιβλιοθήκης των Ιησουϊτών της Νάπολης. Οφείλω επίσης ευχαριστίες στο προσωπικό τής Biblioteca di Storia dell'arte «Bruno Molajoli» στη Νάπολη, τής Fondazione Cini στη Βενετία και τού Zentralinstitut für Kunstgeschichte στο Μόναχο.

*Δεν ξεχνώ για την πολυειδή βοήθειά τους τούς Ιωάννα Αλεξανδρή, Μαρία Γεωργιά, Δέσποινα Βλάσση, Leticia de Frutos, Giuseppe De Vito, Antonio Delfino, Christine Gamel, Horst Görden, Ευαγγελία Καλδέλη, Γιώργο και Δημήτρη Καραμανώλη, Pierluigi Leone de Castris, Κωνσταντίνο Νίκα, Gino Ragazzo, Elena Spinelli και Andrea Zezza. Όλως ιδιαίτερος τούς *Ciro Busiello* και *Lia Di Motta*, για την εγκάρδια φιλοξενία στη Νάπολη, τον πάντα γενναιόδωρο *Renato Ruotolo*, τον καλό φίλο *Enzo Cariello* και τον ζωγράφο *Δημήτρη Γιαννόπουλο* (όλοι τους «*napoletani necessari*»).*

Ευχαριστίες για την υποστήριξη της Μαρίας Καββούρη σε δύσκολες ώρες, που εκείνη ξέρει, τη βοήθεια του Μιχάλη Μανουρά, και τα λόγια του Δημήτρη Αρβανιτάκη, είναι δύσκολο να εκφραστούν με λέξεις.

Πολύ περισσότερο για τη συνδρομή του Ευγένιου Δ. Ματθιόπουλου, χωρίς τον οποίο αυτό το «ταξίδι» δεν θα είχε καν αρχίσει.

Ο καθηγητής κ. Νίκος Χατζηνικολάου αποτέλεσε το σημαντικότερο στήριγμα όλης αυτής τής προσπάθειας. Όχι μόνο για τις ουσιαστικές παρατηρήσεις και τις, πάντα γεμάτες κέφι, ενθαρρύνσεις του αλλά γενικότερα για τους δρόμους που έχει ανοίξει τα τελευταία χρόνια και τις ευκαιρίες που έχει δώσει στους νεότερους μελετητές της ιστορίας της τέχνης.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ: «ΑΝΤΙΜΕΤΑΡΡΥΘΜΙΣΗ ΚΑΙ ΙΤΑΛΙΚΗ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ»

«Του λόγου μας, οι ζωγράφοι, παίρνουμε την άδεια που παίρνουν οι ποιητές και οι τρελοί»

Paolo Caliari στην Ιερά Εξέταση, Βενετία, 1573²

«[οι καλλιτέχνες] να μην διακινδυνεύουν και υποπέσουν στο λάθος και στην αμαρτία στην οποία έπεσα εγώ, φτιάχνοντας στα έργα μου πολλές μορφές εντελώς γυμνές και ακάλυπτες»

Bartolomeo Ammanati στα μέλη της Ακαδημίας του Σχεδίου, Φλωρεντία, 1582³

Η ίδια η γενικότητα του όρου «Αντιμεταρρύθμιση» στάθηκε αφορμή συστηματικού ελέγχου της ορθότητάς του, από τα μέσα περίπου του 20ού αιώνα και εξής. Αν και μερικοί ιστορικοί αναφέρονται στην ίδια εποχή χρησιμοποιώντας ακόμα τη λέξη αυτή, κάποιοι άλλοι μεταχειρίζονται μια παρόμοια αλλά στην ουσία της τελείως διαφορετική φράση: «Καθολική Μεταρρύθμιση» ή, σπανιότερα, «Καθολική Παλινόρθωση». Οι λέξεις εδώ κρύβουν κάτι περισσότερο από μια προσπάθεια για ακριβολογία. Είναι δηλωτικές της ιδεολογικής τοποθέτησης μέσα από την οποία προσεγγίζει κανείς την εποχή, επηρεάζοντας, συνεπώς, καθοριστικά τα συμπεράσματα του. Νομίζω πως είναι αναγκαίο, προκειμένου να προχωρήσουμε στη διαπραγμάτευση του θέματός μας, να κάνουμε μερικές αποσαφηνίσεις όχι μόνο επειδή το ιστορικό φαινόμενο της «Αντιμεταρρύθμισης» καλύπτει την ευρύτερη περίοδο της Πρώιμης Νεώτερης Εποχής αλλά και γιατί οι εικαστικές τέχνες αποτέλεσαν ένα ισχυρό μέσο διάδοσης των αρχών της «Αντιμεταρρύθμισης», από τα πιο αντιπροσωπευτικά και απτά για την έρευνα.

Ο όρος *Αντιμεταρρύθμιση* (Gegenreformation, Counter-Reformation, Controriforma, Contre-Réforme) όπως εκφράστηκε και χρησιμοποιήθηκε στην εποχή του Διαφωτισμού⁴, δήλωνε σαφώς την καθολική αντίδραση στη Μεταρρύθμιση του Λούθηρου και του Καλβίνου. Η λέξη οριοθετούσε, με

² E. G. Holt, *A Documentary History of Art*, New Jersey, Princeton University Press, ιτ. μτφρ., Μιλάνο, Feltrinelli, 1972, σελ. 307.

³ *Trattati d'arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma*, επιμ. P. Barocchi, Μπάρι, Laterza, τόμ. 3, 1962, σελ. 119.

⁴ Για πρώτη φορά ο όρος Αντιμεταρρύθμιση χρησιμοποιήθηκε από τον J. S. Pütter το 1776· συστηματοποιήθηκε στη συνέχεια από τους L. von Ranke και M. Ritter, βλ. A. Elkan, "Entstehung und Entwicklung des Begriffs 'Gegenreformation'", *Historische Zeitschrift*, 112 (1914), σελ. 473-493, και *Handbuch der Kirchengeschichte: Reformation, Katholische Reformation und Gegenreformation*, επιμ. H. Jedin, Φράμπουργκ, Herder, 1967, χρησιμοποιώ την ιτ. μτφρ. *Storia della chiesa*, τόμ. VI, Μιλάνο, Jaca Book, 1975, σελ. 513-514.

καθαρά αρνητικό χρώμα, μιαν ολόκληρη κουλτούρα, που τα υψηλότερα στρώματα τής αδιάλλακτης ρωμαϊκής εκκλησίας επεδίωξαν να επιβάλλουν, χρησιμοποιώντας κάθε μέσο καταναγκασμού, σε όλες τις βαθμίδες της κοινωνικής διαστρωμάτωσης και διαπερνώντας τις πτυχές της ιδιωτικής και της δημόσιας ζωής.

Οι καθολικοί διανοούμενοι και ιστορικοί αντέδρασαν κρίνοντας τον όρο λανθασμένο και ανεπαρκή. Το προγενέστερο αίτημα της εκκλησίας για απομάκρυνση του μιάσματος μιας σκοτεινής «μεσαιωνικής» πολιτικής, με κολοφόνα τη «φοβερή Ιερά Εξέταση», βρήκε υποστήριξη σε ιστορικούς που, στο όνομα της αποκατάστασης της ιστορικής αλήθειας, προέβησαν σε αναθεώρηση λέξεων και εννοιών. Διατηρώντας την ίδια λέξη (μεταρρύθμιση) με αυτό που οριζόταν ως αντίπαλο δέος και επιθέτοντας τη λέξη «καθολική» ζήτησαν να περιγράψουν τη δραστηριότητα προσώπων και ομάδων που, στο εσωτερικό της ίδιας της Εκκλησίας και ανεξάρτητα από τις προτεσταντικές θέσεις, είχαν στον καιρό τους προβάλει αιτήματα όχι πάντα για ριζοσπαστική ανανέωση αλλά τουλάχιστον για επιστροφή στη χαμένη, από την αυξανόμενη εκκοσμίκευση της ανώτερης εκκλησιαστικής διοίκησης, πνευματικότητα. Χρειαζόταν, έτσι, μια διαφορετική υποδοχή των ίδιων εκείνων ατόμων και συνόλων που η ίδια η Εκκλησία, βαπτίζοντάς τους «αιρετικούς», είχε κάνει να σιωπήσουν⁵. Οι ιστορικοί αυτοί προωθούσαν έτσι άμεσα την αντίληψη ότι η Καθολική Εκκλησία δεν είχε ανάγκη από τη Μεταρρύθμιση για να προχωρήσει σε αναδόμηση της διοίκησης και σε επικύρωση των δογμάτων της και ότι, συνεπακόλουθα, η προτεσταντική «αίρεση» λειτούργησε μόνο ως αφορμή.

Η πρώτη συστηματική κίνηση προήλθε από τον ιησουΐτη θεολόγο και ιστορικό της Εκκλησίας Hubert Jedin. Δημοσιεύοντας στα 1946 το βιβλίο του *Katholische Reformation oder Gegenreformation? Ein Versuch zur Klärung der Begriffe nebst einer Jubiläumsbetrachtung über das Trienter Konzil*⁶, έθετε εν αμφιβόλω την ορθότητα τού, επινοημένου και καλλιεργημένου σε προτεσταντικό έδαφος, όρου «Αντιμεταρρύθμιση» και επιζητούσε μεγαλύτερη ακριβολογία. Διέκρινε στους κόλπους της Καθολικής Εκκλησίας δύο σημεία μιας ενιαίας διαδικασίας: «ένα αυθόρμητο, που εδράζεται πάνω στο συνεχές της εσωτερικής ζωής της Εκκλησίας, και ένα διαλεκτικό, προερχόμενο από την αντίδραση στον προτεσταντισμό» στη συνέχεια πρότεινε: «Η Καθολική Μεταρρύθμιση είναι η αυτοπερισυλλογή που πραγματοποίησε η Εκκλησία, σύμφωνα με το ιδεώδες της καθολικής ζωής, επιτεύξιμη μέσα από μια εσωτερική ανανέωση, ενώ η Αντιμεταρρύθμιση είναι η αυτοεπιβεβαίωση τής Εκκλησίας στον αγώνα της εναντίον του προτεσταντισμού. Η Καθολική Μεταρρύθμιση είναι η ψυχή

⁵ Για τους «αιρετικούς» αυτούς του 16^{ου} αιώνα βλ. κυρίως D. Cantimori, *Eretici italiani del cinquecento. Ricerche storiche*, Φλωρεντία, Sansoni, 1939, νεώτερη έκδ.: επιμ. A. Prosperi, Torino, Einaudi, 1992· S. Caponetto, *La Riforma nell'Italia del Cinquecento*, Torino, Claudiana, 1992· M. Firpo, *Riforma protestante ed eresie nell'Italia del Cinquecento. Un profilo storico*, Μπάρι, Laterza, 1993· του ίδιου, “La Riforma italiana del Cinquecento. Le premesse storiografiche”, *Schifanoia*, 19 (1999), σελ. 7-43· A. Prosperi, *Tribunali della coscienza. Inquisitori, confessori, missionari*, Torino, Einaudi, 1996, όπου και οι ενδείξεις για την παλαιότερη πλούσια βιβλιογραφία.

⁶ Λουκέρνη, Josef Stocker, 1946, ιτ. μτφρ.: *Riforma cattolica o Controriforma? Tentativo di chiarimento dei concetti con riflessioni sul concilio di Trento*, Μπρέσια, Morcelliana, 1957.

της Εκκλησίας που αποκαθίσταται στην ισχύ της ενώ η Αντιμεταρρύθμιση είναι το σώμα της. Μέσα στην Καθολική Μεταρρύθμιση βρίσκονται αποθηκευμένες εκείνες οι δυνάμεις που θα εκχυθούν αργότερα στην Αντιμεταρρύθμιση. Το σημείο στο οποίο αυτές συναντώνται είναι η παπική εξουσία⁷. Έκτοτε, το μεγαλύτερο μέρος της καθολικής ιστοριογραφίας, υιοθέτησε μεν τον διπλό αυτό ορισμό⁸, εξαφάνισε, ωστόσο, σύντομα τη λέξη «Αντιμεταρρύθμιση» από το λεξιλόγιο της⁹. Δεν θα επεκταθούμε στη συζήτηση που επακολούθησε, πιστεύουμε όμως ότι δεν είναι διόλου τυχαίο το γεγονός ότι οι μελέτες για την ανασκευή του συγκεκριμένου όρου άρχισαν αμέσως μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, οπότε και συγκλήθηκε το Συνέδριο για την επέτειο των 400 ετών από την ολοκλήρωση της Συνόδου του Τριδέντου, και εντάθηκαν κατά τη διάρκεια της εργασιών της Δεύτερης Συνόδου του Βατικανού (1962-1965).

Η αποδοχή του όρου «Καθολική Μεταρρύθμιση» συνεπάγεται, και προϋποθέτει, τον εντοπισμό και την ανάδειξη θετικών πτυχών της πολιτικής της αντιμεταρρυθμιστικής εκκλησίας. Από την άλλη, δικαιώνει «ιστορικά» την Εκκλησία ως συμβάλλον θετικό παράγοντα στη διαμόρφωση της νεώτερης εποχής. Η Εκκλησία αποκαθίσταται, έτσι, στην ιστορική συνείδηση, απεκδυόμενη των «ψόγων» για μεσαιωνισμό, συνομωσίες, εκτελέσεις, βιαιότητες, κ.ά., και αντιμετωπίζει ευθέως την κατηγορία για

⁷ Jedin, όπ. π., 1957, σελ. 52.

⁸ Για μια επιθεώρηση των σχετικών μελετών μετά το βιβλίο του Jedin βλ. P. Prodi, “Il binomio jediniano ‘riforma cattolica e controriforma’ e la storiografia italiana”, *Annali dell’Istituto storico italo-germanico in Trento*, VI (1980), σελ. 85-98· του ίδιου, «Controriforma e/o riforma cattolica: superamento di vecchi dilemmi nei nuovi panorami storiografici», στο *Crisi e rinnovamento nell’autunno del Rinascimento a Venezia*, επιμ. V. Branca / C. Ossola, Φλωρεντία, Leo S. Olschki, 1991, σελ. 11-21· A. Prosperi, “Riforma cattolica, Controriforma, disciplinamento sociale”, στο *Storia dell’Italia religiosa*, επιμ. G. De Rosa, T. Gregory, A. Vauchez, Ρώμη-Μπάρι, Laterza, 1994, σελ. 3-48.

⁹ Ενδεικτικά, το 1953, στην *Enciclopedia Cattolica*, η λέξη «Controriforma» –αντικατεστημένη σιωπηρά από τη λέξη «Καθολική Παλινόρθωση»– υπάρχει μόνο για να παραπέμψει στο λήμμα «Riforma cattolica», στο οποίο ο ίδιος Hubert Jedin προτάσσει τα εξής: «Η Καθολική Μεταρρύθμιση του 16^{ου} αιώνα είναι η επιστροφή της εκκλησίας σε ένα ιδεώδες χριστιανικής ζωής μέσω μιας ενδόμυχης ανανέωσης. Αποτελεί τον πρόλογο για την Καθολική Παλινόρθωση, με την οποία η εκκλησία, εσώτατα ανανεωμένη, στρέφεται στον εξωτερικό κόσμο, για να υποστηρίξει τον εαυτό της εναντίον του Προτεσταντισμού και να ζανακερδίσει το χαμένο εξαιτίας του έδαφος. Η προτεσταντική Μεταρρύθμιση δεν παρήγαγε την Καθολική Μεταρρύθμιση, αλλά την εννόησε έμμεσα και παρά τη θέλησή της» (*Enciclopedia cattolica*, τόμ. X, σελ. 904). Χρήσιμη είναι η αντιπαραβολή του σχετικού λήμματος με το αντίστοιχο της *Enciclopedia Italiana*, όπου κάτω από τη λέξη “Controriforma” διαβάζουμε: «Με τη λέξη Αντιμεταρρύθμιση ή Καθολική Παλινόρθωση ορίζεται όλη εκείνη η ποικίλη και πολύμορφη διεργασία που ενήργησε η εκκλησία για να θέσει φραγμό στην πλημμύρα της προτεσταντικής Μεταρρύθμισης και να ανακαταλάβει τις πλατιές μάζες πληθυσμού που η τελευταία της είχε αφαιρέσει» (τόμ. XI, 1929, σελ. 260, συντάκτης εδώ είναι ο Arturo Carlo Jemolo). Στο σχετικό κεφάλαιο της *Ιστορίας της Εκκλησίας* ο Jedin γράφει: «εμείς προτιμούμε να χρησιμοποιούμε τον όρο Καθολική Μεταρρύθμιση [...] αυτός ο όρος έχει ωστόσο ανάγκη να συμπληρωθεί με αυτόν της Αντιμεταρρύθμισης, γιατί πράγματι η ανανεωμένη και ενδυναμωμένη εσωτερικά εκκλησία μετά τη Σύνοδο του Τριδέντου, περνά στην απειπίθεση και ανακαταλαμβάνει μέρος του χαμένου εδάφους, μέσω επίσης της συμμαχίας της με τον απολυταρχισμό [...] Και οι δύο έννοιες, λοιπόν, είναι δικαιολογημένες, ορίζοντας όμως δύο στιγμές αδιαχώριστες [...] Μόνο συνδεδεμένες μεταξύ τους οι έννοιες της Καθολικής Μεταρρύθμισης και της Αντιμεταρρύθμισης μπορούν να χρησιμεύσουν για να οριοθετήσουν αυτή την εποχή της εκκλησιαστικής ιστορίας» (*Storia della Chiesa*, όπ. π., 1975, σελ. 513-514).

αντιμεταρρύθμιση, αυτοδικαιώνοντας όλες τις ενέργειές της, όσες δεν χάθηκαν μαζί με τα πρακτικά της Ιεράς Εξέτασης¹⁰, ένα από τα κύρια όργανα με τα οποία κατάφερε, με προσεκτικά μελετημένες κινήσεις να αντεπεξέλθει στον αγώνα της κατά των πάσης φύσεως «αιρετικών», αφανίζοντάς τους. Η Σύνοδος του Τριδέντου, που για τέσσερις αιώνες ρύθμισε κανόνες και πρακτικές, σηματοδότησε το ξεκίνημα αυτής της στρατηγικής, που προβλήθηκε ως μοναδική «σωτηρία»¹¹.

Υιοθετούμε εδώ τον όρο «Αντιμεταρρύθμιση», με επίγνωση του κινδύνου της προσυπογραφής στη μονολιθική ονομάτιση ενός πολύπλοκου ιστορικού φαινομένου, γιατί, ελλείψει ικανοποιητικότερου, ορίζει τα βασικά χαρακτηριστικά του ιστορικού φαινομένου, που έχουν κοινό παρανομαστή την αντίθεση στη Μεταρρύθμιση, εννοούμενη η τελευταία όχι ως αποκλειστικά ταυτιζόμενη με τη λουθηρανική κίνηση αλλά με κάθε συμπεριφορά που διαφοροποιείται από τις δογματικές διατυπώσεις της εκκλησίας και που συλλήβδην αποκαλούνταν «αιρετικές». Ότι αυτή η αντίθεση συνεπάγεται ποικίλες άλλες συζητήσεις και ζυμώσεις που δεν έχουν πάντα στόχο τους Προτεστάντες, αυτό δεν σημαίνει ωστόσο ότι η βασική τους αιτία δεν ανάγεται εκεί.

Ένα από τα κύρια ζητούμενα στην, εμπλουτισμένη τελευταία από έναν σημαντικό αριθμό μελετών¹², έρευνα του ιστορικού φαινομένου της Αντιμεταρρύθμισης είναι να δούμε τους συσχετισμούς με τις άλλες δυνάμεις εξουσίας και τα επάλληλα επίπεδα της κουλτούρας έχοντας υπόψη ότι η Εκκλησία «πέρα από οργανισμός στενά θρησκευτικός, είναι ακόμα δύναμη πνευματική (που παράγει ιδεολογία και δικούς της διανοούμενους), οικονομική και κοινωνική»¹³.

¹⁰ Το τμήμα των αρχείων του Βατικανού που αφορά στην Ιερά Εξέταση μέχρι τις αρχές της δεκαετίας του 1990, οπότε άνοιξε ένα μέρος του, ήταν απροσπέλαστο από τους μελετητές. Βλ. για τις δυσκολίες των ερευνητών A. Pastore, “Inquisitori, confessori, missionari”, *Rivista storica italiana*, CX (1998), σελ. 666.

¹¹ Είναι ενδεικτικό ότι στο τέλος του Β΄ Παγκόσμιου Πολέμου, 1945, κατά τη διάρκεια του προαναφερόμενου συνεδρίου, ο ιησοϋίτης F. M. Cappello, τελειώνει την ανακοίνωσή του «Χαρακτήρας και σημασία της Τριδεντινής Μεταρρύθμισης» ως εξής: «Τέσσερις αιώνες έχουν διαβεί. Σε όλο αυτό το διάστημα είδαμε δυναστείες να πέφτουν, θρόνους να καταρρέουν, βασιλεία να εξαφανίζονται. Αλλά η Εκκλησία, το βασίλειο του Χριστού, εκείνη η Εκκλησία που οι εχθροί την είπαν ετοιμοθάνατη, ζει μέχρι τώρα ένδοξη και γόνιμη και θα συνεχίσει να ζει άφθαρτη, πλέκοντας νέες δάφνες και νέα στέμματα γύρω από το άμομο μέτωπο της. Το ποντιφικάτο, του οποίου οι μέρες σύμφωνα με τους εχθρούς του, ήταν τάχα μετρημένες, λάμπει ακόμα και θα λάμπει σαν φάρος φωτεινός, σκορπίζοντας τις ευεργετικές ακτίνες του φωτός του, και μεταβιβάζοντας στις μέλλουσες γενιές την ιερή κληρονομιά της αλήθειας. Η Εκκλησία και το ποντιφικάτο θα συνεχίσουν μέχρι την συντέλεια των αιώνων το έργο του καλού, την ευγενή και αγία αποστολή της ειρήνης και της σωτηρίας προς όφελος των λαών και των εθνών» (“Carattere e importanza della riforma tridentina”, *Gregorianum*, XXVI (1945), σελ. 99).

¹² Όπως παρατηρεί η Elena Bonora, στην πρόσφατη επισκόπησή της, «το πρόβλημα σήμερα δεν είναι πια να ορίσουμε την Αντιμεταρρύθμιση αλλά να την εντάξουμε σε ιστορικά πλαίσια [...] να κατανοήσουμε την πολύπλοκη ανάπτυξη, να αρθρώσουμε τους δεσμούς και να εμβαθύνουμε στα ζητήματα που έχουν τεθεί από τις νεώτερες έρευνες» (E. Bonora, *La controriforma*, Ρώμη - Μπάρι, Laterza, 2001, σελ. VIII). Από την αχανή βιβλιογραφία σημειώνουμε τις πιο πρόσφατες συνθετικές εργασίες: G. Miccoli, “La storia religiosa”, στο *Storia d’Italia*, τόμ. II, Torino, Einaudi, 1974, σελ. 429-1079· D. Sella, *Italy in the Seventeenth Century*, Λονδίνο - Νέα Υόρκη, Longman, 1997· R. Po-chia Hsia, *The World of Catholic Renewal 1540-1770*, Κέμπριτζ, Cambridge University Press, 1998.

¹³ A. Asor Rosa, *La cultura della controriforma*, Ρώμη - Μπάρι, Laterza, 1974, σελ. 30.

Η πολιτική της Εκκλησίας της Ρώμης, από τα μέσα περίπου του 16^{ου} αιώνα, στόχευε στην επαναφορά της πρωτοκαθεδρίας της, που είχε πληγεί άμεσα από την προτεσταντική εξάπλωση αλλά και από τον, όχι λιγότερο έντονο, αντικληρικαλισμό της Αναγέννησης, και στην ανόρθωση του ταπεινωμένου από Ισπανούς και Γάλλους γοήτρου της κατά τη διάρκεια των «Ιταλικών Πολέμων». Η πολιτική αυτή οργανώθηκε συστηματικά και εκφράστηκε με μια σειρά από μέτρα. Όσο και αν στη μακρόσυρτη Σύνοδο του Τριδέντου, αυτά τα μέτρα απέκτησαν μια στερεότερη λεκτική διατύπωση και προσέλαβαν αστυνομικό χαρακτήρα, οι γενικές κατευθύνσεις είχαν υποστεί ήδη μια διεργασία στους κόλπους της εκκλησίας. Η Σύνοδος, ενώνοντας ως ένα βαθμό τις διαφορετικού επιπέδου, έντασης και απόχρωσης αντιδράσεις των Καθολικών εναντίον των Προτεσταντών, γίνεται από τη δημοσίευση των διαταγμάτων της και μετά, με τη βαθμιαία επικράτηση της αδιάλλακτης μερίδας, ένα σημείο αναφοράς για τους διοικητικούς αξιωματούχους και τους διανοούμενους της Εκκλησίας της Ρώμης –και, ταυτόχρονα, ένα σχήμα-σταθμός για τους ιστορικούς¹⁴. Πρόκειται όμως μόνο για ένα επεισόδιο με σημαντικότερο αποτέλεσμα τη διευθέτηση της διοικητικής αναδιοργάνωσης της εκκλησιαστικής ιεραρχίας, ακτινωτής μέσω των επισκόπων σε όλη την καθολική επικράτεια.

Η θρησκευτική συνισταμένη –για αλλοίωση και απώλεια της θρησκευτικότητας κατηγορούνταν κυρίως η Εκκλησία της Ρώμης από τους Προτεστάντες– προβλήθηκε μονοδιάστατα από την Εκκλησία, καθώς αποτελούσε το όπλο που μπορούσε να χειριστεί αποτελεσματικότερα, προκειμένου να ανακτήσει κατ' αρχάς την «*διαίτερη ταυτότητα και την διανοητική της αυτονομία από την θύραθεν κουλτούρα της Αναγέννησης, στην ιστορία της οποίας είχε εμπλακεί*»¹⁵. Εξ ου και οι θεολογικές συζητήσεις του Τριδέντου (έναρξη 1545), αφότου η Δίαίτα της Ρατισβόνης (1541) μεταξύ Καθολικών και Προτεσταντών υπό την αιγίδα του Καρόλου Ε΄, κατέληξε σε αποτυχία. Ουσιαστικά, όμως, η αναδιοργάνωση της Εκκλησίας περνούσε μέσα από μια σειρά πρακτικότερων μέτρων –όπως η συγκρότηση της Ιεράς Εξέτασης (1542) υπό τον καρδινάλιο Gian Pietro Carafa και αργότερα πάπα Παύλο Δ΄ (1555-1559), και η σύνταξη του *Index librorum prohibitorum*– και ενεργειών όπως η αρχή της δράσης των Θεατίνων και των Ιησουϊτών σε ευρεία κλίμακα, και οι μαζικές εξοντώσεις «αιρετικών πληθυσμών» στην Καλαβρία και την Απουλία (δεκαετία του 1560). Σε διοικητικό επίπεδο, οι τοπικοί επίσκοποι, άμεσα εξαρτώμενοι από την κεντρική παπική εξουσία, έγιναν τα κύρια όργανα για την υλοποίηση των στόχων της πρώτης και πιο βίαιης φάσης της Αντιμεταρρύθμισης.

Τα εδάφη εξουσίας που χάνονταν για τον καθολικό κόσμο δεν έμειναν ανυπεράσπιστα. Ο πάπας, ως αρχηγός κράτους που ήταν, και οι καρδινάλιοι οργάνωσαν όχι μόνο την απερίθωσή τους

¹⁴ Για τη Σύνοδο του Τριδέντου υπάρχει μια εξίσου εκτεταμένη βιβλιογραφία που αρχίζει με το έργο του Paolo Sarpi, *Istoria del concilio tridentino* (εκδόθηκε στο Λονδίνο 1619). Θεμελιακή είναι και εδώ η εργασία του Hubert Jedin, *Geschichte des Konzils von Trient*, 4 τόμοι, Φράμπουργκ, Herder, 1949-1975. Από την πιο πρόσφατη βιβλιογραφία σημειώνουμε: A. Prosperi, «Il concilio di Trento e la Controriforma», στο *La storia. I grandi problemi dal Medioevo all'età contemporanea*, επιμ. N. Tranfaglia / M. Firpo, τόμ. 4: *L'età moderna*, μέρος 2^ο: *La vita religiosa e la cultura*, Torino, UTET, 1986, σελ. 175-211· *Il concilio di Trento e il moderno*, Πρακτικά διεθνούς συνεδρίου, επιμ. P. Prodi / W. Reinhard, Μπολώνια, Mulino, 1996.

¹⁵ Asor Rosa, όπ. π., 1974, σελ. 30.

αλλά και μια μακρόπνοη πολιτική. Μερικές πλευρές της: η ίδρυση προπαγανδιστικών ινστιτούτων, όπως το γερμανικό, το αγγλικό, το ουγγρικό κ.ά., οι ιεραποστολές στον παλαιό και νέο κόσμο, η ανάληψη πρωτοβουλιών και το διαρκές ενδιαφέρον, κυρίως του Πίου Ε΄ (1566-1572) και Γρηγορίου ΙΓ΄(1572-1585), για συγκρότηση του Ιερού Συνασπισμού και για εκστρατεία κατά των Τούρκων. Η συμμαχία του Βατικανού με τον Καθολικότατο Βασιλέα, που ήλεγχε το μεγαλύτερο μέρος της ιταλικής χερσονήσου και προέβαλλε ως *de facto* προασπιστής της Εκκλησίας, συνεπαγόταν ότι κάθε «αιρετική» κίνηση εκλαμβάνονταν ταυτόχρονα ως αποστασία τόσο κατά της θρησκευτικής πίστης όσο και της πολιτικής εξουσίας. Η καλλιέργεια της θρησκευτικής συνείδησης ως ταυτότητας αποτελεί ένα από τα βασικά αίτια της υιοθέτησης της αντιμεταρρυθμιστικής πολιτικής ως πρακτικής ολόκληρου σχεδόν του καθολικού κόσμου. Οι ολιγαρχίες της ιταλικής και ισπανικής χερσονήσου όπως και των γαλλικών και μέρος των γερμανικών και εδαφών, αποδέχθηκαν τα διατάγματα του Τριδέντου, «ύψιστου εκπαιδευτήριου πολιτιστικού ρεαλισμού», κατά τον Arnold Hauser¹⁶, και εν πολλοίς συμμάχησαν με τον πάπα. Αυτός, με τη σειρά του, τούς παρείχε θείας προέλευσης δικαίωση της εξουσίας τους και υποσχόταν ευαγγελισμό του λαού και θρησκευτικότητα των διανοουμένων. Επιδιωκόταν μια, ευεργετική για την πολιτική εξουσία, ομοιογένεια προκειμένου να επικαθίσει ως κυρίαρχη ιδεολογία μια ενοποιητική κουλτούρα με όχημα τη θρησκευτική ευλάβεια¹⁷.

Ο λόγος περί «εκπολιτισμού» των «αμαθών» του παλαιού και του καινούργιου κόσμου στόχευε στο να δώσει μιαν ομοιόμορφη όψη κουλτούρας και υποκουλτούρας στο αχανές μωσαϊκό, απομακρύνοντας κάθε ψηφίδα που αλλοιώνει την ομοιομορφία, όπως δείχνουν για παράδειγμα οι δίκες μαγισσών¹⁸. Η Αντιμεταρρύθμιση εναντιωνόταν σε βασικές πλευρές της αναγεννησιακής κουλτούρας, στην αυτοσυνειδησία του ατόμου και στην έρευνα για τον κόσμο: Το πρότυπο του *homo universalis* γίνεται *homo christianus*. Στην εκπαιδευτική πολιτική της Αντιμεταρρύθμισης περιλαμβάνονταν, ανάμεσα σε άλλα, ομιλίες, εκδόσεις βιβλίων, θεατρικές παραστάσεις, με γενικότερη επιδίωξη την αισθητική διαπαιδαγώγηση των μαζών.

¹⁶ Κοινωνική ιστορία της τέχνης, ελλ. μτφρ., Αθήνα, Κάλβος, χ. χ., σελ. 152.

¹⁷ Όπως σημειώνει ο Gramsci: «η ισχύς των θρησκειών και ειδικότερα της Καθολικής Εκκλησίας συνίστατο και συνίσταται ακόμα σε αυτό που αισθάνονται ενεργώς ως ανάγκη δογματικής ένωσης όλης της 'θρησκευτικής' μάζας και αγωνίζονται ώστε τα διανοητικά ανώτερα στρώματα να μην αποκολλώνται από τα χαμηλότερα. Η ρωμαϊκή Εκκλησία ήταν πάντα η πιο επίμονη στην πάλη για να εμποδίσει το σχηματισμό 'επίσημης' δύο θρησκειών, εκείνη των 'διανοουμένων' και εκείνη των 'απλών ψυχών'» (A. Gramsci, "Avviamento allo studio della filosofia e del materialismo storico. Saggio introduttivo", στο, του ίδιου, *La formazione dell'uomo. Scritti di pedagogia*, επιμ. G. Urbani, Ρώμη, Editori Riuniti, 1967, σελ. 222). Επίσης βλ. Κ. Γαγανάκης, «Η γκραμσισινή έννοια της ηγεμονίας ως εργαλείο στη διερεύνηση της εξάπλωσης του προτεσταντισμού στα ευρωπαϊκά κέντρα του 16^{ου} αιώνα», *Μνήμων*, ΙΔ΄ (1992), σελ. 247-284, γύρω από τις έννοιες περί *dominio* και *direzione intellettuale e morale* του Gramsci.

¹⁸ Όπως παρατηρεί η Bonora, όπ. π., 2001, σελ. 90: «από τις αρχές του 1580 το μεγαλύτερο μέρος των αδικημάτων που έφταναν στο δικαστήριο της Ιεράς Εξέτασης αφορούσε όχι πια αιρετικούς με τη στενή σημασία, αλλά κυρίως γυναίκες που έβγαιναν από έναν κόσμο δοξασίων και συμπεριφορών που ορίζονταν ως 'προληπτικές'».

Η Αντιμεταρρύθμιση εκτός από πολιτικό-θρησκευτικό φαινόμενο υπήρξε παράλληλα φαινόμενο καλλιτεχνικό; Δικαιούμαστε να μιλάμε για *τέχνη της Αντιμεταρρύθμισης*, ή για τέχνη που την εκφράζει ή που επηρεάζεται από αυτήν και με ποιον τρόπο;

Από τα τέλη του 19^{ου} αιώνα που ο Charles Dejob, κεφαλαιώνοντας παλαιότερες αναφορές τού Leopold von Ranke κ.ά., μίλησε για επίδραση της Συνόδου του Τριδέντου στις τέχνες¹⁹, πολλοί ιστορικοί της τέχνης ανέπτυξαν περισσότερο αυτές τις θέσεις, άλλοι τις αρνήθηκαν κατηγορηματικά, μερικοί τις τροποποίησαν, με αποτέλεσμα να διαθέτουμε σήμερα έναν σημαντικό αριθμό μελετών για το συγκεκριμένο ζήτημα, που εντάσσεται στη γενικότερη συζήτηση περί Αντιμεταρρύθμισης, αν δεν παίρνει το προβάδισμα κιόλας²⁰. Η ταύτιση της «ζωγραφικής της Αντιμεταρρύθμισης» τότε με τον manierισμό, τότε με το μπαρόκ, και άλλοτε ιδωμένη ως ανεξάρτητο στυλ που ονομάστηκε «τριδεντινό» αποτελεί μια καλή ευκαιρία για να δει κανείς τις κατευθύνσεις της ιστοριογραφίας της τέχνης σύμφωνα με τις διαφορετικές κατά καιρούς μεθοδολογικές προσεγγίσεις και τις «ιστορικές προβολές» επί των καλλιτεχνικών φαινομένων αλλά δεν αγγίζει την ουσία του προβλήματος· δικαίως πολλοί ιστορικοί της τέχνης έχουν διαμαρτυρηθεί κατά της γενικότητας και της αοριστίας των όρων αυτών²¹. Από την πλευρά τους, οι καθολικοί θεολόγοι και ιστορικοί αντιτάχθηκαν στη θέση που ήθελε την Εκκλησία της Αντιμεταρρύθμισης να επιβάλλει έναν δικό της τύπο στην τέχνη. Ο H. Jedin και εδώ θεμελίωσε

¹⁹ *De l'influence du concile de Trente sur la littérature et les beaux-arts chez les peuples catholiques. Essai d'introduction à l'histoire littéraire du siècle de Louis XIV*, Παρίσι, 1884, φωτομηχ. ανατύπ.: Μπολόνια, Arnaldo Forni, χ. χ. [1975].

²⁰ Η συζήτηση πυροδοτήθηκε από τις θεωρητικές διαμάχες των Werner Weisbach [*Der Barock als Kunst der Gegenreformation*, Βερολίνο, Paul Cassirer, 1921· “Gegenreformation, Manierismus, Barock”, *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 49 (1928), σελ. 16-28· “Zum Problem des Manierismus”, *Studien zur deutschen Kunstgeschichte*, 300 (1934), σελ. 15-20] και Nikolaus Pevsner [“Gegenreformation und Manierismus”, *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 46 (1925), σελ. 243-262· “Beiträge zur Stilgeschichte des Früh-und Hochbarock”, *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 49 (1928), σελ. 225-246]. Μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, κυριότεροι σταθμοί στη μελέτη του ζητήματος αποτέλεσαν το βιβλίο τού Federico Zeri, *Pittura e controriforma. L'arte senza tempo di Scipione Pulzone da Gaeta*, Τορίνο, Einaudi, 1957, η μελέτη τού Paolo Prodi, “Ricerche sulla teorica delle arti figurative nella Riforma cattolica”, *Archivio italiano per la storia della pietà*, IV (1965), σελ. 121-212 –προηγήθηκε η δημοσίευσή του σε ανάτυπο το 1962, αναδημ. σε ιδιαίτερο τόμο: Μπολόνια, Nuova Alfa, 1984, με ένα πρόσθετο επίμετρο. Από τις πιο πρόσφατες μελέτες βλ. κυρίως: M. Calí, *Da Michelangelo all'Escorial. Momenti del dibattito religioso nell'arte del Cinquecento*, Τορίνο, Einaudi, 1980, όπου και διεξοδική επιθεώρηση του συνόλου της παλαιότερης βιβλιογραφίας –σε συνοπτικότερη μορφή: “Arte e Controriforma”, στο *La storia. I grandi problemi dal medioevo all'età moderna*, επιμ. N. Tranfaglia / M. Firpo, τόμ. 4: *L'età moderna*, μέρος 2^ο: *La vita religiosa e la cultura*, Τορίνο, UTET, 1986, σελ. 283-314· A. Prosperi, “Riforma cattolica, Controriforma”, *Quaderni di Palazzo Tè*, 2 (1985), σελ. 7-8· του ίδιου, “Teologi e pittura: la questione delle immagini nel Cinquecento italiano”, στο *La pittura in Italia. Il Cinquecento*, επιμ. G. Briganti, Μιλάνο, Electa, 1992, κυρίως σελ. 585-590. Βλ. ακόμα την επισκόπηση τού M. Collareta στο *Dizionario della pittura e dei pittori*, επιμ. M. Laclotte / E. Castelnuovo / B. Toscano, τόμ. 1, Τορίνο, Larousse – Einaudi, 1989, σελ. 722-727.

²¹ Βλ. τα όσα γράφει ο A. Pinelli, “Pittura e controriforma. ‘Convenienza’ e misticismo in Giovanni de’ Vecchi. Note e schede”, *Ricerche di Storia dell'arte*, 6 (1977), σελ. 49· του ίδιου: *La bella maniera. Artisti del Cinquecento tra regola e licenza*, Τορίνο, Einaudi, 1993, σελ. 166-174.

επιστημονικά την επίσημη αυτή θέση της Εκκλησίας, που υποστηρίχτηκε σχεδόν ταυτόχρονα από τον Ernst Kirschbaum, έναν άλλον Ιησούιτη και ιστορικό της τέχνης²².

Στα τέλη του 15^{ου} αιώνα, ο Σαβοναρόλα είχε ήδη καταγγείλει τη ζωγραφική ερωτικών-μυθολογικών θεμάτων και γενικότερα τις εικαστικές τέχνες που στερούνταν θρησκευτικότητας και αναγνώριζε το πρότυπο του ζωγράφου θρησκευτικών ιστοριών στο πρόσωπο του μοναχού Giovanni da Fiesole (Fra Angelico) –τον οποίο αργότερα θα εξυμνούσαν και οι συγγραφείς της Αντιμεταρρύθμισης, αρχής γενομένης από τον Βαζάρι²³. Παρόμοιες διατυπώσεις συναντούμε στις αρχές του 16^{ου} αιώνα, με αποκορύφωμα την απόρριψη της χρήσης των εικόνων από τον Λούθηρο²⁴. Οι απόψεις του τελευταίου είχαν ανταπόκριση και στους κύκλους των Καθολικών²⁵, που ζητούσαν μια αγνή και αυθεντική θρησκευτικότητα και εξεγείρονταν ενάντια στην εικαστική πολιτική των παπών και των άλλων μαικηγών της Αναγέννησης. Η περίοδος του «πειραματικού μανιερισμού» των πρώτων δεκαετιών του 16^{ου} αιώνα, –ελάχιστα αργότερα, και κάποτε ταυτόχρονα, με την «Υψηλή Αναγέννηση»–, σε Ρώμη και Φλωρεντία με καλλιτέχνες που είτε δούλευαν για ένα ελιτίστικο κοινό είτε για παραγγελιοδότες που τους επέτρεπαν μιαν ελευθερία που αργότερα θα φάνταζε ως αίρεση –παράδειγμα τα έργα των Rosso Fiorentino, Pontorno, Giulio Romano με σημαντικότερο όλων τον ύστερο Μιχαήλ Άγγελο της *Δευτέρας Παρουσίας*– δεν θα μπορούσε να παραταθεί για πολύ ύστερα από τις νέες προτεραιότητες που έθετε η Εκκλησία της Ρώμης. Αλλά, από την άλλη, χρειαζόταν πολύ για έναν ευλαβή Καθολικό στα μέσα του αιώνα για να σκανδαλιστεί μπροστά στην *Κάθοδο του Χριστού στον Άδη* του Bronzino ή το *Μαρτύριο του Σαν Λορέντσο* του ίδιου ζωγράφου στην ομώνυμη εκκλησία της Φλωρεντίας, έργα και τα δύο του «υψηλού μανιερισμού»;

Η Καθολική Εκκλησία επιχείρησε μια *μεταρρύθμιση* της τέχνης, όχι μόνο για να απαντήσει στις σχετικές κατηγορίες των λουθηρανών αλλά και για να τη χρησιμοποιήσει ως όπλο στον πολιτικό της

²² Ο Jedin διατύπωσε τις απόψεις του πρώτα με το άρθρο “Entstehung und Tragweite des Trienter Dekrets über die Bilderverehrung“, *Tübinger Theologische Quartalschrift*, 116 (1935), σελ. 143-188, 404-429, και αργότερα σε άλλες ευκαιρίες: στο προαναφερόμενο βιβλίο του 1946 (βλ. σελ. 51 τής ιτ. μτφρ.) και ακόμα στην παρουσίαση της μελέτης του Prodi (όπ. π., 1962), “Das Tridentinum und die bildenden Künste. Bemerkungen zu Paolo Prodi, Ricerche sulla teorica delle arti figurative nella Riforma Cattolica (1962)“, *Zeitschrift für Kirchengeschichte*, LXXIV (1963), σελ. 321-339· Βλ. επίσης E. Kirschbaum, “L’influsso del concilio di Trento nell’arte“, *Gregorianum*, 26 (1945), σελ. 100-116 (γράφει στη σελ. 108: «η καθολική μεταρρύθμιση δεν δημιούργησε κανένα στυλ, αλλά με επιδεξιότητα χρησιμοποίησε στην πρώτη της φάση τη σύγχρονή της μανιεριστική τέχνη και στη δεύτερη την επίσης σύγχρονη του παρόκου»)· του ίδιου, “La compagnia di Gesù e l’arte“, στο *Il quarto centenario della costituzione della Compagnia di Gesù, Atti del Convegno, Università Cattolica del Sacro Cuore 2-11 maggio 1941, Μιλάνο, “Vita e Pensiero”, 1941, σελ. 211-226.*

²³ A. Blunt, *Artistic Theory in Italy 1450-1600*, Λονδίνο, Oxford University Press, 1940, ιτ. μτφρ., Τορίνο, Einaudi, 1966, σελ. 135· G. B. Armenini, *De’ veri precetti della pittura*, Παβέννα, Francesco Telaldini, 1586, νεώτερη έκδ., επιμ. M. Gorreri, πρόλ. E. Castelnovo, Τορίνο, Einaudi, 1988, σελ. 195-196.

²⁴ H. Von Campenhausen, “Die Bilderfrage in der Reformation“, *Zeitschrift für Kirchengeschichte*, LXVII (1957), σελ. 96-128· *Von der Macht der Bilder, Beiträge des C.I.H.A. – Kolloquiums „Kunst und Reformation“*, επιμ. E. Ullman, Λειψία, E. A. Seemann Verlag – Karl-Marx-Universität, 1983.

²⁵ G. Scavizzi, “La teologia e le immagini durante il XVI secolo“, *Storia dell’arte*, 21 (1974), σελ. 171-212.

αγώνα, ως μέσο κατήχησης και παιδείας των αμαθών εντός και εκτός του καθολικού κόσμου²⁶, καθώς η τέχνη της Αναγέννησης ήταν από πολλές απόψεις μια τέχνη αριστοκρατική. Το ζητούμενο τώρα ήταν μια τέχνη *λαϊκή* κατευθυνόμενη ωστόσο από το υψηλότερο στρώμα της Εκκλησίας, που ακολούθησε πραγματικά μια *στρατηγική* στον τομέα των εικόνων.

Η πρώτη μεγάλη αντίδραση στον ουμανισμό γενικότερα και στην τέχνη της Αναγέννησης ειδικότερα εκδηλώνεται γύρω στα μέσα του 16^{ου} αιώνα, όταν είχε τελειώσει το ποντιφικό του Παύλου Γ΄ Φαρνέζε, οπότε και αναστάθηκαν οι παραγγελίες εκτεταμένων έργων στη Ρώμη. Οι διατάξεις της Συνόδου του Τριδέντου επέφεραν μόνο μια κωδικοποίηση των θέσεων της Εκκλησίας γύρω από το θέμα. Παρότι αναμενόταν το αντίθετο, εφόσον το ζήτημα των εικόνων αποτελούσε ένα από τα κύρια σημεία τριβής με τους προτεστάντες, το σχετικό διάταγμα συζητήθηκε ελάχιστα και, έτοιμο εκ των προτέρων, πέρασε πάνω στη λήξη της Συνόδου, στις 3 Δεκεμβρίου 1563²⁷, αποτελούμενο από λιγιστές αράδες, που αναφέρονται στα εξής σημεία: 1) επιβάλλεται η ύπαρξη εικόνων στους ναούς, 2) η προσκύνησή τους συνεπάγεται την απόδοση τιμής στα απεικονιζόμενα πρόσωπα, 3) ο έλεγχος εφαρμογής του διατάγματος και η φροντίδα για τις παραγγελίες ανήκει στους επισκόπους, 4) οι εικόνες έχουν παιδευτικό σκοπό εφόσον μέσω αυτών οι πιστοί μαθαίνουν τα άρθρα της πίστης και αντικρίζουν το παράδειγμα των αγίων, 5) ενάντιες στο διάταγμα χρήσεις των εικόνων και πρακτικές γενικότερα αναθεματίζονται και επιβάλλεται η εξάλειψή τους. Είναι φανερή η απόδοση σεβασμού στην εικαστική παράδοση, που στηρίζεται στις αποφάσεις της παλαιοχριστιανικής Συνόδου της Νίκαιας (325). Πρόκειται κυρίως για μια απάντηση στις απόψεις των «αιρετικών»: για μια επικύρωση της παράδοσης, στην οποία συμπεριλαμβανόταν η λειτουργία της εικόνας, ως ουσιώδες μέρος της, και των δογμάτων που εκφράζονταν μέσα από αυτήν.

Η ίδια η γενικότητα της διατύπωσης του διατάγματος άφηνε περιθώρια για διαφορετικές μεταξύ τους ερμηνείες και εφαρμογές τους κατά περίπτωση. Ήταν, ωστόσο, ολόκληρη η Σύνοδος, και όχι μόνο το συγκεκριμένο διάταγμα, που άφησε τα ίχνη της πάνω στην καλλιτεχνική παραγωγή. Οι εκκλησιαστικοί συγγραφείς ανέλαβαν να πουν περισσότερα και οι τοπικοί επίσκοποι να ενεργήσουν πιο συγκεκριμένα μιας και το διάταγμα τους εξουσιοδοτούσε να εγκρίνουν και να ελέγχουν ή να

²⁶ A. Prosperi, “Fantasia versus intelletto: strategie missionarie per la conversione dei popoli”, στο *Docere, delectare, movere, Affetti, devozione e retorica nel linguaggio artistico del primo barocco romano. Atti del convegno, Roma, Bibliotheca Hertziana, 19-20 gennaio 1996*, Ρώμη, De Luca, 1999, σελ. 17-25.

²⁷ H. Jedin, *Storia del Concilio di Trento*, ιτ. μτφρ. Μπρέσα, Morcelliana, τόμ. 4, μέρος 2^ο, 1981, σελ. 199, 233, 236, 261. Βλ. το διάταγμα στη σχεδόν ταυτόχρονη ελληνική απόδοση των Διαταγμάτων του Τριδέντου, που εκπόνησε ο Ματθαίος Δεβαρής, *Κανόνες και δόγματα της ιεράς και αγίας οικουμενικής εν Τριδέντου Συνόδου, εκ της Λατίνων φωνής*, Ρώμη, 1583, πράξις ΚΕ΄, υποκεφάλαιο: «Περί επικλήσεως και προσκυνήσεως, και περί λειψάνων των αγίων και των ιερών εικόνων», σελ. 125-128, πρβλ. και P. Sargi, όπ. π., 1619, νεώτερη έκδ., επιμ. G. Gambarin, Μπάρι, Laterza, 1935, σελ. 370-371. Για το ίδιο διάταγμα βλ. επίσης Kirschbaum, όπ. π., 1945· L. Hautecoeur, “Le Concile de Trente et l’art”, στο *Il concilio di Trento e la riforma tridentina. Atti del convegno storico internazionale, Trento 2-6 settembre 1963*, Ρώμη-Φράμπουργκ-Βασιλεία-Βαρκελώνη-Βιέννη, Herder, 1965, σελ. 345-362· Calí, όπ. π., 1980, σελ. 33-34 (με προγενέστερη αναλυτική βιβλιογραφία).

απορρίπτουν την εκτέλεση των έργων. Οι θεολόγοι, στο έργο των οποίων, σύμφωνα με την Calí²⁸, κατοπτρίζεται η όλη συζήτηση για τις εικόνες, ώστε το διάταγμα να αποτελεί το σημείο στο οποίο εκβάλλουν αυτές οι συζητήσεις και όχι εκείνο από το οποίο ξεκινούν, δημιούργησαν στην ιστορία της καλλιτεχνικής βιβλιογραφίας μιαν απόσταση ανάμεσα στη ζωγραφική πράξη και στη θεωρία²⁹, εφόσον για πρώτη φορά, μετά από σχετικές διατυπώσεις της παλαιοχριστιανικής περιόδου, καλλιτεχνικές πραγματείες συντάσσονταν από αλλότριους συγγραφείς, με μόνη έγνοιά τους τήν, έστω έμμεση, απάντηση στους προτεστάντες και την εμπέδωση της παιδαγωγικής του ελέγχου³⁰.

Το βιβλίο του εκκλησιαστικού συγγραφέα Giovanni Andrea Gilio, *Dialogo nel quale si ragiona degli errori e degli abusi de' pittori circa l'histoire*, είναι ένα από τα πρώτα αυτής της σειράς. Εκδόθηκε στα 1564³¹, ένα χρόνο μετά το κλείσιμο της Συνόδου του Τριδέντου και ταυτόχρονα με τον θάνατο του Μιχαήλ Αγγέλου, το έργο του οποίου αποτελεί τον κύριο στόχο του βιβλίου. Ο Gilio κάνει λόγο για «λάθη και καταχρήσεις» των ζωγράφων σε ό,τι αφορά την απεικόνιση θρησκευτικών σκηνών και απορεί πως «σε αυτή την ωραία και εξαιρετική τέχνη δεν υπάρχει ούτε βιβλίο ούτε κανόνας που να δίνει στους καλλιτέχνες τον τρόπο και την τάξη σύμφωνα με την οποία πρέπει να παριστάνουν κάθε μορφή»³², παραβλέποντας ηθελημένα με αυτήν του τη φράση τις πασίγνωστες πραγματείες ζωγραφικής τής Αναγέννησης.

Μεγάλη απήχηση γνώρισε και το βιβλίο του Gabriele Paleotti, *Discorso intorno alle imagini sacre e profane*, που εκδόθηκε λίγο αργότερα, στα 1582³³. Το σύνθετο αυτό σύγγραμμα του

²⁸ Η Calí, όπ. π., 1980, η οποία, αναπτύσσοντας περισσότερο τις απόψεις του Zeri (όπ. π., 1957) ότι το Τριδέντο δεν αποτέλεσε παρά ένα επεισόδιο μιας πολύ ευρύτερης διαδικασίας, βλέπει τη Σύνοδο ως τέλος και όχι ως αρχή μιας πορείας, αντιστρέφοντας έτσι το σχήμα που ανάγεται στον Dejob και εξής.

²⁹ βλ. F. Bologna, "I metodi di studio dell'arte italiana e il problema metodologico oggi", στο *Storia dell'arte italiana*, μέρος πρώτο, τόμ. 1, επιμ. G. Previtali, Torino, Einaudi, 1979, σελ. 169-181.

³⁰ G. Scavizzi, "Storia ecclesiastica e arte nel secondo Cinquecento", *Storia dell'arte*, 59 (1987), σελ. 29-46. Τα κείμενα τών πραγματειών αυτών, τους συγγραφείς των οποίων ο Schlosser ενέταξε στους μοραλιστές (J. Schlosser Magnino, *Die Kunsliteratur*, Βιέννη, Anton Schroll, 1924, ιτ. έκδ., προσθήκες O. Kurz, Φλωρεντία, La Nuova Italia, 1956, σελ. 425-431), έχουν τύχει μιας εκτεταμένης μελέτης, κυρίως μετά από την επανέκδοση και τον σχολιασμό τους από την Paola Barocchi (*Trattati d'arte ...*, όπ. π., τόμ. 2-3, Μπάρι, Laterza, 1961-1962 και *Scritti d'arte del Cinquecento*, 3 τόμοι, Νάπολη - Μιλάνο, Riccardo Ricciardi, 1970-1972). Κάπως ανεξάρτητο από αυτό το σώμα πραγματειών εμφανίζεται ένα άλλο κείμενο που ωστόσο, από πολλές όψεις αποτελεί το ουσιαστικό προοίμιό τους: ο *Dialogo della pittura intitolato l'Aretino* του Ludovico Dolce, που εκδόθηκε στα 1557 στη Βενετία· τη σημασία του για την αντιμεταρρυθμιστική θεωρία περί ζωγραφικής ανέδειξε ο Antonio Pinelli, *La bella maniera...*, όπ. π., σελ. 174-180.

³¹ Καμερίνο, Antonio Gioioso, 1564.

³² Barocchi, όπ. π., *Scritti*, σελ. 835.

³³ *Discorso intorno alle imagini sacre e profane, diviso in cinque libri. Dove si scuoprono varii abusi loro e si dichiara il vero modo che cristianamente si doveria osservare nel porle nelle chiese, nelle case et in ogni altro luogo*, Μπολώνια, Alessandro Benacci, 1582. Το 1594 μεταφράστηκε στα λατινικά. Κύριος μελετητής του έργου παραμένει ο P. Prodi, που ανασύστησε και τις διαδοχικές φάσεις δόμησης της πραγματείας, που θέλει να τη βλέπει ως μανιφέστο ενός «χριστιανικού ουμανισμού», βλ. Prodi, όπ. π. 1965, επίσης Calí, όπ. π., 1980, σελ. 22-28 (ουσιαστικά βιβλιοκρισία στη μελέτη του Prodi), τις αναλύσεις τής Barocchi, όπ. π., σελ. 532-543, που συνοδεύουν την επανέκδ. του κειμένου, και A. W. A. Boschloo, *Annibale Carracci in*

καρδινάλιου και επίσκοπου Μπολώνιας, ενός από τα πιο δραστήρια μέλη της Συνόδου του Τριδέντου και ουσιαστικά συντάκτη του διατάγματος περί εικόνων, είναι μόνο η αρχή ενός ευρύτερου σχεδίου του, που κορυφώθηκε με την ετοιμασία ενός *Index imaginorum prohibitorum* το 1594 (ο οποίος δεν τέθηκε εν τέλει σε εφαρμογή), πάνω στο πρότυπο του *Index librorum prohibitorum*³⁴. Ο κεντρικός άξονας της πραγματείας είναι η παραβολή βιβλίου–εικόνας, ρήτορα–ζωγράφου: «το κύριο όφελος που αναμένεται από τις ιερές εικόνες [...], εννοώντας τις χριστιανικές εικόνες, θα είναι να πείσει τους πιστούς στην ευλάβεια και να τους τάξει στον Θεό. Ακολούθως,, ο σκοπός αυτών των εικόνων είναι να συγκινήσει τους ανθρώπους, προσαρμοσμένη η καθεμία κατάλληλα στο εκάστοτε κοινό, στην οφειλόμενη υπακοή και υποταγή στον Θεό, αν και είναι δυνατό με αυτό το μέσο να συντρέξουν και άλλα καλά, ειδικότερα και αμεσότερα, όπως το να οδηγήσουν τους ανθρώπους στη μετάνοια, στην αγόγγυστη αντοχή των δεινών, επίσης στη φιλευσπλαχνία, στην αδιαφορία για τον κόσμο και σε άλλες παρόμοιες αρετές, που όλες δεν είναι παρά μέσα για να ενώσουν τους ανθρώπους με το Θεό, πράγμα που είναι ο αληθινός και κύριος σκοπός που έχουν αυτές οι εικόνες. Από την άλλη, αυτό που εμείς ονομάσαμε καθήκον του ζωγράφου, και που είναι το μέσο για να επιτευχθεί αυτός ο σκοπός, νομίζουμε ότι από κανένα άλλο μέρος δεν μπορεί καλύτερα να συλλεχθεί, παρά από την παραβολή του με τους συγγραφείς, για τους οποίους είναι δεδομένο πως πρέπει να ευαρεστούν, να διδάσκουν και να συγκινούν. Κατά τον ίδιο τρόπο, δουλειά του ζωγράφου θα είναι να χρησιμοποιεί τα ίδια μέσα στην εργασία του, και να κοπιάζει για να της δώσει μορφή με τέτοιο ύφος, ώστε να είναι ικανή να μεταδώσει ευχαρίστηση, να διδάξει και να κινήσει τα αισθήματα αυτού που θα την κοιτάζει»³⁵.

Η μόνη πραγματεία που ασχολείται με την πρακτική της ζωγραφικής, μετά τη σχετική ενότητα στους *Βίους* τού Βαζάρι³⁶, αποτελώντας ταυτόχρονα μαρτυρία της οικοδομικής και καλλιτεχνικής δραστηριότητας της εποχής, είναι το βιβλίο του ζωγράφου Giovanni Battista Armenini, *De' veri precetti della pittura*, που εκδόθηκε στη Ραβέννα το 1586³⁷. Ο συγγραφέας διέμεινε στη Ρώμη μέχρι το 1556 και αργότερα περιηγήθηκε για 9 χρόνια την ιταλική χερσόνησο. Όπως ο ίδιος γράφει, επισκέφθηκε «όλες τις πόλεις μεταξύ Μιλάνου και Νάπολης, Γένοβας και Βενετίας». Εκφράζει την ανησυχία του για την πορεία της ζωγραφικής που, γι' αυτόν, έχει λοξοδρομήσει. Είναι, ωστόσο, αισιόδοξος μετά από τα σχετικά διατάγματα της Συνόδου του Τριδέντου και την παραγωγή

Bologna. *Visible Reality in Art after the Council of Trent*, Χάγη, Government Publishing Office, 1974, σελ. 121-144. Για την πληθωρική προσωπικότητα του καρδινάλιου βασικό είναι το έργο του P. Prodi, *Il cardinale Gabriele Paleotti (1522-1597)*, Ρώμη, Edizioni di Storia e Letteratura, 2 τόμοι, 1959-1969.

³⁴ Ο Paleotti έγραφε: «έχοντας, η ιερά Σύνοδος του Τριδέντου με τον κατάλογο των βιβλίων, ήδη δώσει έναν καλό κανόνα για το ποια είναι τα βιβλία τα επιτρεπόμενα και ποια τα απαγορευμένα, ο ίδιος κανόνας μπορεί να χρησιμοποιηθεί για να γνωρίζουμε ποιες ζωγραφίες πρέπει να υλοποιούνται και ποιες να αποφεύγονται από τους χριστιανούς» (Barocchi, όπ. π., *Scritti*, σελ. 337-338).

³⁵ Barocchi, *Scritti ...*, όπ. π., σελ. 334.

³⁶ Βλ. G. Baldwin Brown, *Vasari on Technique*, Νέα Υόρκη, Dover, 1960, ιτ. μτφρ.: Βιτσέντσα, Neri Pozza, 1996.

³⁷ Ραβέννα, Francesco Telaldini, 1586, νεώτερη έκδ., επιμ. M. Gorreri, πρόλ. E. Castelnuovo, Τορίνο, Einaudi, 1988.

«θαυμαστών έργων που ανήκουν στην αγιότατη πίστη μας [...] και μπορεί να ειπωθεί ότι οι αδαείς μαθαίνουν από αυτά τον αληθινό δρόμο και την ευθεία οδό [...] κινημένοι από αληθινή ευσέβεια»³⁸.

Γύρω από τις παραπάνω κεντρικές ιδέες κυμαίνονται λίγο-πολύ και οι διατυπώσεις άλλων πραγματειών, π.χ. του Johannes Molanus, του Giorgio Comanini, του Roberto Bellarmino, του San Carlo Borromeo και του Federico Borromeo³⁹, για να μείνουμε στις πιο αντιπροσωπευτικές εκδόσεις τής εποχής. Γενικές αρχές αυτών των πραγματειών, που παρουσιάζουν μια σύγκλιση γύρω στο 1565-1590, αποτελούν:

η μεταφορά στην εικαστική επιφάνεια πρακτικών και θρησκευτικών εννοιών δια μέσου τής έκφρασής τους σε εικόνα, με το ενδιαφέρον εστιασμένο κυρίως στη θεματογραφία,

η θρησκευτική σκηνή πρέπει να αποδοθεί με τρόπο εύληπτο, δίχως ασάφειες· να ανταποκρίνεται άμεσα στην αληθοφανή παράσταση της θρησκευτικής διήγησης, προκειμένου να αποτελέσει έτσι το μέσο για διδασκαλία αλλά και για συναισθηματική συμμετοχή. Το τρίπτυχο του Κικέρωνα *docere-delectare-movere* (*διδάσκειν-τέρπειν-συγκινείν*) που κατά περίπτωση υιοθετούν και τροποποιούν, συμπυκνώνει όλη τη φιλοσοφία τους⁴⁰.

Κοινά σημεία στους συγγραφείς των πραγματειών αυτών είναι ακόμα η πίστη τους ότι θα διορθώσουν τα λάθη των καλλιτεχνών –ο κύριος στόχος τους είναι συγκεκριμένος: εντοπίζεται στη *Δευτέρα Παρουσία* τού Μιχαήλ Άγγελου⁴¹– επιρρεπών στην «αμαρτία» της θύραθεν ζωγραφικής, και ότι θα αλλάξουν την πορεία της ζωγραφικής, κάνοντάς την να κινείται πάνω στους θεολογικούς συρμούς της ευλάβειας. Μια αλλαγή αρχίζει να γίνεται αισθητή στις πραγματείες της δεκαετίας του 1590, με την πραγματεία του Comanini, *Il Figino*, που δίχως να ξεφεύγει από τα όρια που έθεσε το Τριδέντο και προτάσσοντας πάντα τη χρησιμότητα της ζωγραφικής για τον καθολικό κόσμο, υπερασπίζεται μολαταύτα τον Μιχαήλ Άγγελο. Η αλλαγή αυτή αντικατοπτρίζεται και σε μέρος των πραγματειών που γράφονται από ζωγράφους, όπως τον Federico Zuccari και τον Giovanni Paolo Lomazzo⁴².

³⁸ Armenini, όπ. π., 1988, σελ. 49.

³⁹ Βλ. σχετικά D. Freedberg, “Johannes Molanus on Provocative Paintings”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXXIV (1971), σελ. 229-245· S. Mayer-Himmelhber, *Bischöfliche Kunstpolitik nach dem Tridentinum: der Sekunda –Roma-Anspruch Carlo Borromeos und die mailändischen Verordnungen zu Bau und Ausstattung von Kirchen* Μόναχο, 1984· A. Quint, *Cardinal Federico Borromeo as a Patron and a Critic of the Arts and his Musaeum of 1625*, Νέα Υόρκη – Λονδίνο 1986· P. M. Jones, *Federico Borromeo and the Ambrosiana. Art Patronage and Reform in Seventeenth Century Milan*, Κέμπριτζ 1993· S. Carlo Borromeo, *Arte Sacra (De Fabrica ecclesiae)*, ιτ. μτφρ., επιμ. και σχόλια C. Castiglioni / C. Marcora, Μιλάνο, χωρίς εκδ. οίκο, 1952.

⁴⁰ Βλ., για παράδειγμα, την απόρριψη του δεύτερου σκέλους από τον San Carlo Borromeo στο Μιλάνο και την αποδοχή του από τον Paleotti στην Μπολόνια, βλ. Prosperi, όπ. π., 1999, σελ. 22, 24.

⁴¹ Γύρω από αυτό το κεντρικό ζήτημα για την κατανόηση της τέχνης στο δεύτερο μισό του 16^{ου} αιώνα πρβλ. τα βιβλία τού Romeo De Maio, *Michelangelo e la Controriforma*, Μπάρι, Laterza, 1978, δεύτερη έκδ.: Φλωρεντία, Sansoni, 1990 και τής Calí, όπ. π., 1980 (βλ. και τη βιβλιοκρισία της δεύτερης στο βιβλίο του πρώτου: *Prospettiva*, 15 (1978), σελ. 75-78).

⁴² Βλ. για τις πραγματείες αυτές κυρίως E. Panofsky, *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Λειψία–Βερολίνο, G. B. Teubner, 1924, ιτ. μτφρ. Φλωρεντία, La Nuova Italia, 1952, νεώτερη έκδ., εισαγ. M. Ghelardi, 1996,

Ποια ήταν η καλλιτεχνική πολιτική των παπών που παρουσιάζονταν τώρα με ενισχυμένη όσο ποτέ τη θέση τους στην ιεραρχία;⁴³ Με τον Γρηγόριο ΙΓ' (1572-1585) και τον Σίξτο Ε' (1585-1590) και, στο γύρισμα του αιώνα, με τον Κλήμεντα Η' (1592-1605), πραγματοποιούνται εκ νέου μεγάλες παραγγελίες στη Ρώμη⁴⁴, την οποία ζητούν να αποκαταστήσουν ως *caput mundi*, ως αδιαμφισβήτητο κέντρο του χριστιανικού κόσμου και στο πεδίο της καλλιτεχνικής παραγωγής. Η Ρώμη θα παρέχει στο εξής τα εικονογραφικά και στυλιστικά πρότυπα για τον υπόλοιπο καθολικό κόσμο, και εκεί θα στέλνονται προς επικύρωση τα αρχιτεκτονικά σχέδια, οι μελέτες για τη διακόσμηση των εκκλησιών και τα σχετικά συμβόλαια.

Η καλλιτεχνική πολιτική του Γρηγορίου, που εντάσσεται στη γενικότερη αναθεωρητική πολιτική του ίδιου και των συνεργατών του καρδινάλιων Sirleto, Baronio, Paleotti κ. ά. (αλλαγή ημερολογίου, ρωμαϊκό Μαρτυρολόγιο, κ.ά.), σηματοδοτεί την αρχή της τέχνης της αντιμεταρρύθμισης⁴⁵. Επιμελώς σχεδιασμένη από ένα επιτελείο θεολόγων, βρίσκει την πιο συμπτυκνωμένη έκφραση των πολιτικών και θρησκευτικών συνισταμένων της (έμφαση στην πολιτική ιστορία της Ρώμης, στην παλαιοχριστιανική εποχή και στα θέματα από την Παλαιά Διαθήκη) στη διακόσμηση της Αίθουσας των Γεωγραφικών Χαρτών στο Βατικανό. Η πληθώρα των παραγγελιών επικεντρώνεται στο Λατερανό (το ομώνυμο ανάκτορο και το Βαπτιστήριο), στα κολέγια των ξένων εθνοτήτων, σε παλαιοχριστιανικές και σε νεόδμητες εκκλησίες⁴⁶. Η ίδια πολιτική συνεχίζεται με ακόμα

σελ. 49-61· Blunt, όπ. π., σελ. 147-169· ειδικά για τον Comanini βλ. A. M. Pupillo Ferrari-Bravo, “‘Il figino ovvero del fine della pittura’ di Giorgio Comanini”, *Storia dell’arte*, 13 (1972), σελ. 57-66 και *Gregorio Comanini, The Figino or On the Purpose of Painting. Art Theory in the Late Renaissance*, εισαγ. – μτφρ. – σχόλια A. Doyle-Anderson / G. Maiorino, Τορόντο, University of Toronto, 2001· για τον Zuccari βλ. *Federico Zuccari. Le idee, gli scritti*, επιμ. B. Cleri, Μιλάνο, Electa, 1997· για τον Lomazzo βλ. Panofsky, όπ. π., και G. M. Ackerman, “Lomazzo’s Treatise on Painting”, *The Art Bulletin*, XLIX (1967), σελ. 317-326· M. Z. Cassimatis, *Zur Kunsttheorie des Malers Giovanni-Paolo Lomazzo (1583-1600)*, διδακτορική διατριβή, Φρανκφούρτη – Βέρνη - Νέα Υόρκη, Peter Lang, 1985.

⁴³ Για τον ρόλο του πάπα κατά την Αντιμεταρρύθμιση βλ. τη συνθετική μελέτη τού P. Prodi, *Il sovrano pontefice. Un corpo e due anime: la monarchia papale nella prima età moderna*, Μπολόνια, Mulino, 1982.

⁴⁴ Από τα συνθετικά έργα για τη ζωγραφική αυτής της εποχής, παραμελημένης από την παλαιότερη έρευνα, βλ. C. Strinati, “Roma nell’anno 1600. Studio di pittura”, *Ricerche di storia dell’arte*, 10 (1980), σελ. 15-60· L. Spezzaferro, “Il recupero del Rinascimento”, στο *Storia dell’arte italiana*, μέρος 2^ο, τόμ. 2, επιμ. F. Zeri, Τορίνο, Einaudi, 1981, σελ. 183-274. Ειδικότερα για την περίοδο επί Γρηγορίου ΙΓ': H. Röttgen, “Zeitgeschichtliche Bildprogramme der Katholischen Restauration unter Gregor XIII. 1572-1585», *Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst*, XXVI (1975), σελ. 89-122· A. Pinelli, «Il ‘bellissimo spasseggio’ di Gregorio XIII”, στο L. Gambi / M. Milanese / A. Pinelli, *La Galleria delle Carte geografiche in Vaticano. Storia e iconografia*, Μόντενα, Franco Cosimo Panini, 1996, σελ. 18-61· για τον Σίξτο Ε': A. Zuccari, *I pittori di Sisto V*, Ρώμη, Fratelli Palombi, 1992· *Sisto V. Le arti. La cultura*, κατάλογος έκθεσης, επιμ. M. L. Madonna, Ρώμη, de Luca, 1993. Για τον Κλήμεντα Η': M. C. Abromson, *Painting in Rome During the Papacy of Clement VIII (1592-1605). A Documented Study*, διδακτορική διατριβή, Columbia University, 1976· S. Macioce, *Undique Splendent. Aspetti della pittura sacra nella Roma di Clemente VIII Aldobrandini (1592-1605)*, Ρώμη, de Luca, 1990.

⁴⁵ Ο Pinelli αναφέρεται στη δημοσίευση, το 1574, του διατάγματος *Constitutiones de Aedificiis*, που θα αποτελέσει «τη στέρεα νομική πλαισίωση κάθε μελλοντικής πολεοδομικής παρέμβασης στη Ρώμη μέχρι και τον 18^ο αιώνα» (όπ. π. σελ. 30).

⁴⁶ Για τα έργα επί Γρηγορίου ΙΓ' βλ. Pinelli, όπ. π. και H. Röttgen, όπ. π.

πιο μεγαλεπήβολους στόχους επί Σίξτου Ε΄ (κυρίως τοιχογραφίες στη Santa Maria Maggiore, στην Biblioteca Apostolica Vaticana και στη Scala Santa) για μια Ρώμη ως «νέα Βηθλεέμ, Ιερουσαλήμ και Γολγοθά», και επί Κλήμεντα Η΄. Μια πληθώρα από έργα, αναστηλώσεις, οικοδομήσεις, με τους ίδιους θρησκευτικοπολιτικούς στόχους: ενδεικτική η τοιχογράφηση του Καπιτωλίου που επανασυνδέει τη «θρησκευτική πρωτεύουσα» τού κόσμου με την προχριστιανική ιστορία της. Η πολιτική της Εκκλησίας όσον αφορά τις τέχνες παραμένει σκληροπυρηνική, υπό την επίδραση των απόψεων του Paleotti που στα 1594 τυπώνει το *Discorso* στα λατινικά και ετοιμάζει μια δεύτερη ιταλική έκδοση, παράλληλα με την ετοιμασία για τη δημοσίευση ενός πίνακα απαγορευμένων εικόνων⁴⁷.

Αναφορικά με τις περιφέρειες των επισκόπων εκτός Ρώμης, –όσο και αν το ζήτημα της εφαρμογής των αποφάσεων περνούσε από τις τοπικές συνόδους, αυτές κάθε άλλο παρά ανεξάρτητοι ήταν, τόσο οικονομικά όσο και διοικητικά, καθώς υπόκεινταν σε επιθεωρήσεις και υποχρεωτικούς απολογισμούς στην Αγία Έδρα⁴⁸. Σε επίπεδο ζωγραφικής, όπως μας δείχνουν οι περιπτώσεις του San Carlo και του Federico Borromeo στο Μιλάνο, ή του Paleotti στην Μπολόνια, δεν μπορούμε να μιλάμε για φυγόκεντρες τάσεις παρά μόνο με την έννοια ότι επιβάλλουν κάποιες δικές τους αποχρώσεις, εδραιώνοντας όμως ακόμα περισσότερο τις κεντρικές αποφάσεις⁴⁹. Η επιτήρηση τής εφαρμογής των διαταγμάτων της Συνόδου επαφιόταν στις τοπικές συνόδους⁵⁰ και στους επισκόπους που πραγματοποιούσαν επιθεωρήσεις στις ενορίες τους, κατά τις οποίες ενέκριναν τούς επιμέρους καλλιτεχνικούς κύκλους και φρόντιζαν να προλαμβάνουν, και κατά περίπτωση να καταστρέφουν, ό,τι δεν σύναδε με την επιβαλλόμενη τακτική⁵¹.

⁴⁷ βλ. M. Beltramme, “Le teoriche del Paleotti e il riformismo dell’Accademia di San Luca nella politica artistica di Clemente VIII (1592-1605)”, *Storia dell’arte*, 69 (1990), σελ. 201-233.

⁴⁸ Για τη θέση των επισκόπων, μετά τη Σύνοδο του Τριδέντου βλ. H. Jedin, «Das Bischofsideal der katholischen Reformation», στο *Sacramentum Ordinis*, Breslau, 1942, τ. μτφρ. Μπρέσια, Morcelliana, 1950· G. De Rosa, «Giuseppe Crispino e la trattatistica sul buon vescovo», *Ricerche di storia sociale e religiosa*, V (1966), σελ. 171-204· G. Alberigo, «Carlo Borromeo come modello di vescovo nella Chiesa post-tridentina», *Rivista Storica Italiana*, LXXIX (1967), σελ. 1030-1052· P. Caiazza, “La trattatistica pastorale tra riforma e controriforma”, *Campania Sacra*, 10 (1979), σελ. 131-175· C. Donati, «Vescovi e diocesi d’Italia dall’età posttridentina alla caduta dell’antico regime», στο *Clero e società nell’Italia moderna*, επιμ. M. Rosa, Ρώμη–Μπάρι, Laterza, β΄ έκδ., 1997, σελ. 321-389· Bonora, όπ. π., 2001, σελ. 45-59· Ειδικότερα, αναφορικά με το ρόλο των επισκόπων στις παραγγελίες εικαστικών έργων βλ. S. Kummer, “Doceant Episcopi. Auswirkungen des trienter Bilderdekrets im römischen Kirchenraum“, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 56 (1993), σελ. 508-533.

⁴⁹ S. Coppa, “Federico Borromeo teorico d’arte. Annotazioni in margine al ‘De pictura sacra’ ed al ‘Museum’ ”, *Arte Lombarda*, XV (1970), σελ. 65-70.

⁵⁰ Η εφαρμογή των διαταγμάτων στις τοπικές κοινότητες της καθολικής εκκλησίας ερχόταν σε αντιπαράθεση όχι λίγες φορές με τη Ρώμη. Οι τοπικές sínοδοι μόλις τελευταία έχουν γίνει αντικείμενο μελέτης, βλ. P. Caiazza, *Tra stato e papato. Concili provinciali post-tridentini (1564-1648)*, Ρώμη, Herder, 1992 (= *Italia Sacra*, 49)· M. Miele, *Die Provinzialkonzilien Süditaliens in der Neuzeit*, Πάντερμπορν - Μόναχο - Βιέννη - Ζυρίχη, Ferdinand Schöningh, 1996.

⁵¹ Τα πρακτικά από τις ενοριακές επισκέψεις, που φυλάσσονται στα αρχεία των τοπικών Κουρίων, μας δείχνουν την πρακτική των επισκόπων. Παράδειγμα χρησιμοποίησης του πλούσιου αυτού υλικού στο: C. Bellinati, “Pietro Damini e la sua opera pittorica nel clima della Controriforma a Padova”, στον *Pietro Damini 1592-1631. Pittura e Controriforma*, κατάλογος έκθεσης (Πάντοβα, Palazzo della Ragione), επιμ. D. Banzato / P. L. Fantelli, Μιλάνο, Electa, 1993, σελ. 47-62.

Ποια ήταν η θέση του ζωγράφου σε ένα τέτοιο ασφυκτικό κλίμα, ποιες οι υποχρεώσεις και ποια τα περιθώρια ελεύθερης έκφρασης του; Κυρίως: ποια η ζωγραφική του;

Αυτό που αποκομίζει κανείς επισκοπώντας τη δραστηριότητα στις μεγάλες ιταλικές πόλεις είναι η ισχυρή ποσοτικά παρουσία έργων, κυρίως τοιχογραφιών, χρονολογούμενων στο τελευταίο τέταρτο του 16^{ου} αιώνα. Ακολουθώντας το παράδειγμα της Ρώμης, οι εκκλησίες των υπόλοιπων ιταλικών πόλεων μεταμορφώνονται σε κανονικά εργοτάξια, πράγμα που συνδέεται και με την τελευταία φάση της οικονομικής ανάπτυξης του 16^{ου} αιώνα. Ένα μεγάλο μέρος της παραγωγής καλύπτει τις ανάγκες των θρησκευτικών ταγμάτων. Εκτός από τη Ρώμη, τόσο στις πόλεις υπό παπική πολιτική εξουσία όπως η Φερράρα και η Μπολόνια όσο και σε άλλες, όπως οι ισπανοκρατούμενες Νάπολη και Μιλάνο, η Δημοκρατία της Βενετίας κ.ά., ένα μεγάλο μέρος των παραγγελιών ανήκει στους Ιησουίτες, Ορατοριανούς, Θεατίνους, Βενεδικτίνους, κ.ά. και στους μαικήνες που τους υποστηρίζουν.

Μέσα σε αυτά τα εργοτάξια, που πολλαπλασιάζονται στη Ρώμη του τελευταίου τετάρτου του 16^{ου} αιώνα ολόκληρες στρατιές από ζωγράφους δουλεύουν με μόνο στόχο να καλύψουν τεράστιες εκτάσεις με την εικονοποίηση των δογμάτων στο συντομότερο δυνατό χρόνο. Η πνευματική συμμετοχή του ζωγράφου στο έργο αποτελεί προνόμιο λίγων θεολογικοποιημένων οργάνων, όπως του Egnazio Danti που συνεργάζεται με τους επικεφαλής ζωγράφους των συνεργείων π.χ. Giovanni Guerra και Cesare Nebbia. Πρόκειται για μια μηχανική συντεχνιακή δουλειά, μια χοάνη που μεταβάλλει την προσωπικότητα σε εργάτη, τον ζωγράφο σε τεχνίτη-εικονογράφο, στα πλαίσια ενός εργαστηρίου, σύμφωνα με έναν από τους κύριους στόχους της Αντιμεταρρύθμισης, εξαφάνιζε την ατομική ταυτότητα. Τα ονόματα που ξεχωρίζουν όπως των Giovanni de' Vecchi, Scipione Pulzone, Nicolò Circignani κ.ά., είναι αυτών που αποτελούν τους πρωτεργάτες της υλοποίησης της παπικής πολιτικής.

Τι ζητούσε η Αντιμεταρρύθμιση από τους καλλιτέχνες; Να μεταδώσουν, εικονογραφώντας τα, τα κηρύγματά της, να εξουδετερώσουν δηλαδή αμφιβολίες και πιθανά ερωτήματα που μπορούσαν να οδηγήσουν στην επανεξέταση των σχέσεων με τον κόσμο, να προωθήσουν την αποδοχή της μιας και μόνο αλήθειας· να ελεγχθούν σε τελική ανάλυση, μέσω των εικαστικών αναπαραστάσεων, συνειδήσεις και συμπεριφορές. Ο *καλλιτέχνης* στραγγαλίζεται, όπως στραγγαλίστηκαν οι διανοούμενοι κατά την ίδια εποχή, σύμφωνα με τη φράση του Antonio Gramsci⁵². Ο Lionello Puppi ανασύστησε τις περιπέτειες του βενετού ζωγράφου Riccardo Perucolo που δεν δέχτηκε να προσυπογράψει αυτή την εξύμνηση της εκκλησίας και τον περίμενε ένας «θρόνος από φωτιά»⁵³ και δεν πρόκειται παρά μόνο για έναν από αυτούς τους ζωγράφους που, χωρίς τέτοιου είδους έρευνες, παραμένουν παντελώς άγνωστοι για την ιστορία της τέχνης.

⁵² A. Gramsci, *Il Vaticano e l'Italia*, Ρώμη, Editori riuniti, 1982, σελ. 27.

⁵³ L. Puppi, *Un trono di fuoco. Arte e martirio di un pittore eretico del Cinquecento*, Roma, Donzelli, 1995. Θυμίζουμε ότι και σε μια άλλη, διάσημη πια, υπόθεση, αυτή του μυλωνά Μενόκκιο, στη γειτονική περιοχή του Φρίουλι, που είχε το ίδιο τέλος ένας από τους θρησκευτικούς καθοδηγητές του ήταν ζωγράφος (C. Ginzburg *Το τυρί και τα σκουλήκια. Ο κόσμος ενός μυλωνά του 16^{ου} αιώνα*, ελλ. μτφρ., Αθήνα, Αλεξάνδρεια, 1994, σελ. 67-70).

Η πρόοδος που είχε συντελεστεί κατά τη διάρκεια της Αναγέννηση αναφορικά με τις ελευθερίες και την κοινωνική καταξίωση των καλλιτεχνών και η δικαίωση των αγώνων του Λεονάρντο ώστε η ζωγραφική να αναγνωριστεί ως «πνευματική υπόθεση»⁵⁴, τώρα φαίνεται να οπισθοχωρεί. Η ίδρυση Ακαδημιών του Σχεδίου σε Φλωρεντία και Ρώμη, αν αποτελούσαν από τη μια προνόμιο που διέκρινε τούς ζωγράφους από τις συντεχνίες του Μεσαίωνα, από την άλλη δεν ήταν παρά ένα θεσμοθετημένο όργανο πολιτιστικής πολιτικής που ικανοποιεί τις παραστατικές-εικονογραφικές ανάγκες των εξουσιών και βασίζεται σε αμοιβαίες υποχωρήσεις⁵⁵.

Στην πρόιμη εποχή της Αντιμεταρρύθμισης ένα μέρος των παραγγελιοδοτών ελάχιστα ενδιαφέρεται ακόμα και για την έκφραση των τεχνικών δυνατοτήτων του ζωγράφου. Η παρασκευή που ζητείται από τον ζωγράφο, πέρα από την αυτονόητη τεχνική του προπαίδευση, απαιτείται παράλληλα και η θρησκευτική κατάρτιση. Ο Federico Borromeo θέλει τον ζωγράφο ικανό να μεταδώσει στους θεατές-πιστούς την ευλάβεια από την οποία εμφορείται⁵⁶. Πέρα όμως από τούς περιορισμούς, η αντιγραφή των έργων της Αναγέννησης από την πλειονότητα των καλλιτεχνών, ακόμα και όταν αντιμετωπίζονται ως παρακαταθήκη έτοιμων λύσεων και μόνο, αναδεικνύει ότι οι κατακτήσεις της Αναγέννησης, τόσο σε επίπεδο στυλιστικό (προοπτική, ανατομία, τεχνική) όσο και θεματογραφικό, συνυπάρχουν πολλές φορές σε λανθάνουσα μορφή. Η συνύπαρξη αυτή θα αποτελέσει, εξάλλου, το πολλές φορές λεπτό νήμα, που θα οδηγήσει στη ζωγραφική του Carracci προς τα τέλη τού αιώνα⁵⁷.

Διακρίνουμε μια αλλαγή της ζωγραφικής γύρω στο 1590 που συνίσταται σε μια ανάκαμψη τού ενδιαφέροντος για τη ζωγραφική του φυσικού περιβάλλοντος (κυρίως από τη ζωγραφική τού Paul Bril και μετά), μια επιστροφή στη «χριστιανική» αρχαιολογία, ενώ γενικότερα αρχίζει μια συζήτηση γύρω από προβλήματα ύφους που αντικατοπτρίζεται στις συζητήσεις της Ακαδημίας του Αγίου Λουκά τής Ρώμης⁵⁸. Παρατηρούμε, δηλαδή, παράλληλα, και άλλες τάσεις, το ενδιαφέρον και πάλι για τον χώρο και την προοπτική (εδώ η ζωγραφική των Alberti), την απόδοση της πλαστικότητας κ.ά. Στην ουσία όμως πρόκειται για έναν κλασικισμό περισσότερο ως κενό, ευήλατο σχήμα παρά ως αποτέλεσμα μελέτης της φύσης.

Όπως έχει από νωρίς διαπιστωθεί από τους μελετητές, ένα από τα βασικά χαρακτηριστικά τής πρώτης εποχής της Αντιμεταρρύθμισης είναι η αλλαγή της εικονογραφίας,⁵⁹. Είναι ενδεικτικό ότι όλες οι περιπτώσεις που αφορούν παρεμβάσεις της Ιεράς Εξέτασης –και γενικότερα των εκκλησιαστικών αρχών– σε έργα ζωγραφικής αφορούν μόνο εικονογραφικά ζητήματα. Παραστάσεις που πιθανόν

⁵⁴ Γενικότερα για το θέμα βλ. J. Stephens, *The Italian Renaissance. The Origins of Intellectual and Artistic Change Before the Reformation*, Λονδίνο - Νέα Υόρκη, 1990. Βλ. και τις παρατηρήσεις του Hauser, όπ. π., σελ. 68-107.

⁵⁵ Pinelli, *La bella maniera...*, όπ. π., σελ. 157-161.

⁵⁶ Coppa, όπ. π., σελ. 67.

⁵⁷ Βλ. σχετικά S. J. Freedberg, *Painting in Italy 1500-1600*, New Haven - Λονδίνο, Yale University Press, 1993, σελ. 657-663.

⁵⁸ Βλ. κυρίως Beltramme, όπ. π., και Spezzaferro, όπ. π.

⁵⁹ E. Mâle, *L'art religieux de la fin du XVIe siècle et du XVIIIe siècle. Étude sur l'iconographie après le concile de Trente*, Παρίσι, Librairie Armand Colin, 1932· J. B. Knipping, *Iconography of the Counter-Reformation in the Netherlands*, 2 τόμοι, Nieuwkoop - Leiden, B. de Graaf / A. W. Sijthoff, 1974.

εμβάλλουν αμφιβολίες και ερωτηματικά εγκαταλείπονται· σύγχρονα πρόσωπα, μυθολογικές μορφές, αλληγορικά και ερωτικά θέματα, απεικονίσεις γυμνών σωμάτων, σκηνές που δεν συνάδουν με το κύριο θέμα απαγορεύονται. Προβάλλονται μια θεματική που απαντά ευθέως σε «αιρετικές» απόψεις, π.χ. μαριολογικά (Άμωμη Σύλληψη, κ.ά.), χριστολογικά ζητήματα (κυρίως από την παιδική ηλικία του Ιησού και από τον κύκλο των Παθών), δογματικά (Αγία Τριάδα, ρόλος των αγίων, σημασία των μυστηρίων, Καθαρτήριο), και αυτά που στιγματίζουν την θρησκευτική ανταρσία ως αμαρτία (Η απιστία του Αποστόλου Θωμά, η επιστροφή του ασώτου υιού) και που καθαγιάζουν την παράδοση ως προοιόνιση, και κυρίως ως συνέχεια, από την Παλαιά Διαθήκη.

Στην εικαστική επιφάνεια απαιτείται η παραθετική διαπραγμάτευση των θεμάτων με τη μεσαιωνική αξιωματική διαφοροποίηση και ο εξοβελισμός των παραπληρωματικών θεμάτων που δεν έχουν άμεση σχέση με το εικονιζόμενο κεντρικό θέμα. Εφόσον δεν ενδιαφέρει να εκτιμηθεί το έργο από τις ζωγραφικές του αρετές αλλά από τη στοίχισή του στη νέα εικονογραφία, λίγο ενδιαφέρει η ποιότητά του. Έργα χαμηλής ποιότητας συναντούμε δίπλα σε αριστουργήματα της Αναγέννησης, αλλά και δίπλα σε σύγχρόνά τους έργα του μπαρόκ. Δύο παραδείγματα από τα πάμπολλα που θα μπορούσαν να αναφερθούν: οι τοιχογραφίες της Βατικανής Βιβλιοθήκης έξω από την Καπέλα Σιξτίνα, και οι τοιχογραφίες του Cavalier d'Arpino, πάνω από τους πίνακες του Caravaggio, στην cappella Contarelli του San Luigi dei Francesi.

Η ζωγραφική που παράγεται σε αυτή την «ενδιάμεση» περίοδο δεν μπορεί να χαρακτηριστεί ούτε μανιεριστική ούτε μπαρόκ. Η σύνδεση πάντως με τον μανιερισμό γίνεται λόγω του ξεθυμασμένου μορφολογικού «λεξιλογίου» του που χρησιμοποιείται αλλά βαθμηδόν παύει να εκφράζει την παιδαγωγική της Αντιμεταρρύθμισης. Όσο όμως ο Μιχαήλ Άγγελος και ο Pontormo απορρίπτονται κατηγορηματικά τόσο η παρακαταθήκη από την οποία θα αντλούν οι ζωγράφοι θα γίνεται ο Ραφαήλ. Ο κλασικισμός, κατά βάση, μαζί με έναν κατά περίπτωση εκλεκτικισμό, θα υποκαταστήσει τις προηγούμενες υφολογικές λύσεις.

Από τη στυλιστική διαφορά και την συνύπαρξη διαφορετικών τάσεων, ότι δεν μπορούμε να μιλάμε για μία «ζωγραφική της Αντιμεταρρύθμισης», όπως υποστήριζε, ήδη από το 1938, ο Pierre Francastel⁶⁰. Μπορούμε τότε να αναφερόμαστε σε επιμέρους ζωγραφική παραγωγή, με τοπικά ή δογματικά ιδιαίτερα χαρακτηριστικά; Δικαιούμαστε, δηλαδή, να κάνουμε λόγο π.χ. για ναπολιτάνικη ή για μπολωνέζικη ζωγραφική της Αντιμεταρρύθμισης, για στυλ των ιησουϊτών (θέμα που έχει συζητηθεί περισσότερο⁶¹), ή για στυλ των ορατοριανών, ή μόνο για ένα κοινό κέντρο και ποιο;

⁶⁰ P. Francastel, "Le réalisme de Caravage", *Gazette des Beaux-Arts*, XX, 1938, σελ. 47-48.

⁶¹ Βλ. τη σχετική συζήτηση κυρίως στις μελέτες των Kirschbaum, όπ. π., 1945· G. Rovella, "Intorno a una buffa leggenda di storia dell'arte", *La civiltà cattolica*, 103 (1952), σελ. 53-64, 165-179· C. Galassi Paluzzi, *Storia segreta dello stile dei gesuiti*, Ρώμη, Mondini, 1951· R. Wittkower / I. B. Jaffè (επιμ.), *Baroque Art. The Jesuit Contribution*, Νέα Υόρκη, Fordham University Press, 1972, ιτ. μτφρ.: *Architettura e arte dei Gesuiti*, Μιλάνο, Electa, 1992 [O Haskell, στο κείμενό του που εμπεριέχεται στον τόμο αυτό, υποστηρίζει ότι «είναι εκπληκτικό πόσο λίγο ενδιαφέρον έδειχναν για την τέχνη, πέρα από ένα υποχρεωτικό, καθαρά συμβατικό ενδιαφέρον: την ικανότητα να πείθει» ("Il ruolo dei mecenati: mutamenti nel barocco", όπ.

Στην πληθωρικότητα των τάσεων που πάντα χαρακτήριζαν τις διάφορες «σχολές» της Ιταλίας, εκφράζονται διάφορες προσεγγίσεις που καταδεικνύουν τη διαφορετικότητα μιας χερσονήσου με ποικίλες κουλτούρες. Οι προθέσεις όμως των αντιμεταρρυθμιστών, που επιδίωκαν την υποταγή σε μία και μόνη ιδεολογία απαιτούσαν και εδώ μια ομοιομορφία. Το κέντρο δεν θα μπορούσε παρά να είναι η Ρώμη. Ύστερα μάλιστα από την αναβάθμιση στο μέγιστο της παπικής δύναμης, η Ρώμη συγκέντρωνε, έλεγχε, επεξεργαζόταν, διέταζε και απέστελλε τις αποφάσεις προς εκτέλεση. Στη Ρώμη έδρευαν τα διάφορα τάγματα, από εκεί λάμβαναν οδηγίες για οποιαδήποτε ενέργεια τους. Η πόλη αποτελεί, εξάλλου, και πάλι τον προορισμό των καλλιτεχνών για μαθητεία, εργασία και καλλιτεχνική ενημέρωση προκειμένου να ανταποκριθούν στις παραγγελίες⁶²

Από μόνες τους οι μεταμορφώσεις της Ρώμης κατά τη διάρκεια του 16^{ου} αιώνα είναι ενδεικτικές. Φτάνει κανείς να εξετάσει την καλλιτεχνική παραγωγή στη Ρώμη του Ιουλίου Β΄ και Λέοντα Γ΄, που είχε ξεσηκώσει τις αντιδράσεις του Έρασμου και μετά εκείνη του Παύλου Γ΄ Φαρνέζε, και να περάσει σε αυτήν του Παύλου Ε΄, του Γρηγορίου ΙΓ΄, και σε εκείνη του Σίξτου Ε΄ και του Κλήμεντα Η΄, για να καταλάβει αμέσως τη διαφορά. Από την κοσμικότητα Ρώμη της υψηλής Αναγέννησης στην ανάκτηση του «capital mundi» από τον Σίξτο και στην «Undique Splendent» του Κλήμεντα.

Όπως είναι ανιστορικό να δούμε την Αντιμεταρρύθμιση ως ένα μονολιθικό φαινόμενο, το ίδιο συμβαίνει και με την αντιμετώπιση της καλλιτεχνικής παραγωγής της ίδιας περιόδου. Οι αλληλοδιάδοχες ταυτίσεις της Αντιμεταρρύθμισης με ένα συγκεκριμένο στυλ ή με μια συγκεκριμένη τοπική σχολή έχουν δώσει εδώ και καιρό τη θέση τους στην έρευνα της καλλιτεχνικής πραγματικότητας στις επιμέρους περιοχές⁶³, αλλά και στην πολυπλοκότητα των θρησκευτικών διαφορετικοτήτων⁶⁴. Δεδομένης της επισκοπικής επικράτειας ως μονάδας που αυτονομείται μέσα από συγκεκριμένους θεσμούς, τις περισσότερες φορές όσο χρειάζεται για να επικυρώσει την κεντρική εξουσία της Ρώμης, η έρευνα, που έχει αρχίσει να γίνεται γύρω από την Αντιμεταρρύθμιση σε αυτές τις επιμέρους κοινωνίες, ενδείκνυται να εφαρμοστεί και στη σφαίρα της τέχνης. Τα αποτελέσματα, όπου αυτό έχει γίνει, είναι διαφωτιστικά για την όλη ιστορία της περιόδου⁶⁵. Δίχως να χάνουμε από τη

π., σελ. 46· πρβλ. και τις σχετικές αντιρρήσεις του Haskell στις απόψεις του Zeri: F. Haskell, "Painting and the Counter-Reformation", *The Burlington Magazine*, 668 (1958), σελ. 396-399 (βιβλιοκρισία στο Zeri, όπ. π., 1957).

⁶² βλ. J. Delumeau, *Vie économique et sociale de Rome dans la seconde moitié du XVIe siècle*, Παρίσι, E. De Boccard, 1957, τόμ. 1, ονομαστικός κατάλογος μεταξύ των σελ. 190-191.

⁶³ Όπως πρότεινε ο R. Wittkower, *Art and Architecture in Italy. 1600-1750*, Harmondsworth, Penguin Books, σελ. 24-89.

⁶⁴ Πρβλ. τις προτάσεις του Bruno Toscano ("Storia dell'arte e forme della vita religiosa", στο *Storia dell'arte italiana*, μέρος 1^ο, τόμ. 3: *L'esperienza dell'antico, dell'Europa, della religiosità*, Τορίνο, Einaudi, 1979, σελ. 304) και της Calí (όπ. π., 1980, σελ. 12).

⁶⁵ Ενδεικτικά, εκτός από τον κατάλογο της έκθεσης για την Πάντοβα (βλ. σημ. 49), βλ. για την Μπολόνια: *Biblia Pauperum. Dipinti dalle diocesi di Romagna 1570-1670*, κατάλογος έκθεσης (Ραβέννα, Museo Nazionale), επιμ. N. Ceroni / G. Viroli, εισαγ. A. Emiliani, Μπολόνια, Nuova Alfa, 1992· για τη Νάπολη: R. De Maio, *Pittura e Controriforma a Napoli*, Ρώμη - Μπάρι, Laterza, 1983· για τη Βενετία: *Da Tiziano a El Greco. Per la storia del Manierismo a Venezia 1540-1590*, κατάλογος

γενικότερη οπτική την επιβολή της κεντρικής παπικής εξουσίας και τον ρυθμιστικό ρόλο της Ρώμης ως δυνάμει κέντρου. Η ίδια η ζωγραφική παραγωγή το δείχνει: η μίμηση, η αντιγραφή και η, μικρότερη ή μεγαλύτερη, επίδραση της ζωγραφικής της Ρώμης, είναι φανερή σε όλη την ιταλική χερσόνησο, από τη Γένοβα του Bernardo Castello, μέχρι τη Νάπολη του Βελισσάριου Κορένσιου, και από τη Φλωρεντία του Bernardino Poccetti μέχρι τη Βενετία του Palma il Giovane. Εξάλλου σε αυτούς βρίσκουμε ακριβώς πολλά από τα χαρακτηριστικά του τρόπου δουλειάς που επικρατούσε στα ρωμαϊκά εργοτάξια ώστε, η –συχνά αποκαλούμενη «υστερομανιεριστική»– ζωγραφική όπως διαμορφώνεται στη Ρώμη κατά τα ποντιφικάτα αυτά είναι η, χρονολογικά τουλάχιστον, πρώτη ζωγραφική της Αντιμεταρρύθμισης, τόσο ως προς τη θεματογραφία, όσο και ως προς το ύφος. Από τα τέλη του 16^{ου} αιώνα, υπό την επίδραση και άλλων παραγόντων τροποποιείται αλλά συνεχίζει να επιζεί των «επαναστατικών» αλλαγών στη ζωγραφική των Carracci και Caravaggio, τουλάχιστον για μερικές δεκαετίες ακόμα στο πεδίο της τοιχογραφίας.

έκθεσης (Βενετία, Palazzo Ducale), επιμ. R. Palucchini, Μιλάνο, Electa, 1981, σελ. 327-336· για τη Ρομάνια: *Dipinti d'altare in età di Controriforma in Romagna*, κατάλογος έκθεσης (Forlì, oratorio di San Sebastiano), επιμ. A. Colombi Ferretti, Μπολόνια, Alfa, 1982· για τη Φλωρεντία: M. B. Hall, *Renovation and Counter-Reformation. Vasari and Duce Cosimo in Sta Maria Novella and Sta Croce 1565-1577*, Οξφόρδη, Clarendon Press, 1979.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ:
«Η ΝΑΠΟΛΗ ΑΠΟ ΤΟΝ 16^ο ΣΤΟΝ 17^ο ΑΙΩΝΑ.
ΠΡΟΫΠΟΘΕΣΕΙΣ ΓΙΑ ΤΗΝ ΑΝΑΛΥΣΗ ΤΗΣ ΤΟΠΙΚΗΣ
ΣΧΟΛΗΣ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗΣ»

«Στους ανθρώπους του λαού της Νάπολης που κατά τις τρεις ένδοξες ημέρες του Ιουλίου του 1547, ρακένδυτοι, με λιγοστά όπλα και μόνοι σε όλη την Ιταλία, θαρραλέα μαχόμενοι σε δρόμους και σπίτια εναντίον των καλύτερων ομάδων της Ευρώπης, κράτησαν μακριά τους το όνειδος της ισπανικής Ιεράς Εξέτασης, που επέβαλλαν ένας φλαμανδός αυτοκράτορας και ένας ιταλός πάπας, και απέδειξαν, για άλλη μια φορά, ότι η δουλεία είναι εθελούσιο κακό του λαού και ευθύνη περισσότερο των σκλάβων παρά των αφεντάδων»⁶⁶

Με τη συνθήκη μεταξύ Αψβούργων και Γάλλων-Valois στο Cateau Cambresis το 1559 εξασφαλιζόταν, στα πλαίσια του συσχετισμού δυνάμεων στη Μεσόγειο, μια εύθραυστη ειρήνη, επιτρέποντας μια σύντομη παράταση της οικονομικής ανάπτυξης στον μακρύ 16^ο αιώνα⁶⁷. Ταυτόχρονα, σταθεροποιείτο η συντριπτική υπεροχή των Ισπανών στην ιταλική χερσόνησο, είτε ως δυναστών –σε ολόκληρο τον Νότο και τη Λομβαρδία– είτε ως επικυριάρχων σε εδάφη τυπικά ελεύθερα αλλά ουσιαστικά εξαρτημένα από την ισπανική αυλή με τη μορφή συμμαχιών ή υποτέλειας. Το παπικό κράτος, μετά τον Παύλο Δ΄ Carafa (1555-1559), συνεργάστηκε, σχεδόν χωρίς δισταγμούς, με τον Καθολικότατο Βασιλέα Φίλιππο Β΄. Ουσιαστική σύμμαχος του τελευταίου ήταν η Γένοβα των Dogia ενώ σε σχέση στενής εξάρτησης από τους Ισπανούς βρισκόταν τόσο το Μεγάλο Δουκάτο των Μεδίκων όσο και το δουκάτο της Σαβοΐας των Filiberto. Η Βενετία προέβαλλε ως το μόνο ελεύθερο κομμάτι της ιταλικής χερσονήσου που ήταν σε θέση να ανταγωνιστεί τους Ισπανούς και, επιπλέον, να βάλει όρια στα σχέδιά τους για επέκταση στην ανατολική Μεσόγειο⁶⁸.

⁶⁶ Επιγραφή, τοποθετημένη στα 1871, στην είσοδο του Museo Nazionale di San Martino στη Νάπολη.

⁶⁷ Για την ιστορία της εποχής βλ. πρώτα απ' όλα το έργο του F. Braudel, *Η Μεσόγειος και ο μεσογειακός κόσμος την εποχή του Φιλίππου Β΄ της Ισπανίας*, ελλ. μτφρ., Αθήνα, ΜΙΕΤ, 3 τόμοι, 1991-1998. Από τις μεταγενέστερες μελέτες σημειώνουμε, από τη μεγάλη βιβλιογραφία, τα συνθετικά έργα των: J. H. Elliott, *Europe Divided 1559-1598*, Λονδίνο, Fontana History of Europe, 1968· H. G. Koenigsberger / G. L. Mosse / G. Q. Bower, *Europe in the Sixteenth Century*, β' έκδ., Λονδίνο - Νέα Υόρκη 1989· H. Kamen, *European Society. 1500 to 1700*, Λονδίνο, Hutchinson, 1984, ιτ. μτφρ., Ρώμη - Μπάρι, Laterza, 2000.

⁶⁸ Για την ιταλική χερσόνησο μεταξύ 16^{ου} και 17^{ου} αιώνα βλ. από την επίσης εκτενή βιβλιογραφία: *Potere e società negli stati regionali italiani del '500 e '600*, επιμ. E. Fasano Guarini, Μπολόνια, Il Mulino, 1978· *L'Italia degli Austrias. Monarchia cattolica e domini italiani nei secoli XVI e XVII*, επιμ. G. Signorotto, (= Cheiron, IX), 1992· E. Cochrane, *L'Italia del Cinquecento*, ιτ. μτφρ., Ρώμη - Μπάρι, Laterza, 1989· D. Sella, *Italy in the Seventeenth Century*, Λονδίνο–Νέα Υόρκη, Longman, 1997.

Η Νάπολη, υπό ισπανική κυριαρχία από τις αρχές του 16^{ου} αιώνα, πρωτεύουσα και διοικητικό κέντρο ενός εκτεταμένου βασιλείου, προσέλαβε χαρακτήρα συνόρου με τούς Βενετούς και τον πάπα από τη μια, φρουρίου άμυνας και μαζί εφιαλτικού επίθεσης εναντίον των Τούρκων από την άλλη⁶⁹. Ο ισπανός αντιβασιλέας, αριστοκρατικής καταγωγής και δοκιμασμένος ανώτατος διπλωμάτης, πέρα από κάποια σχετική αυτονομία, αποτέλεσμα κυρίως των προσωπικών του ικανοτήτων, εφάρμοξε στο Mezzogiorno –με την περιστασιακή επιτήρηση διοικητικών επιθεωρητών– τις αποφάσεις τού Συμβουλίου της Ιταλίας («Consejo de Italia») που έδρευε στην Ισπανία⁷⁰. Το επιτελείο του στελεχωνόταν από ναπολιτάνους και ισπανούς τηβεννοφόρους, με κύρια όργανα το Consiglio Collaterale, το Sacro Regio Consiglio και τη Regia Camera della Sommaria.

Βασικός στόχος του αντιβασιλέα ήταν η εδραίωση της ισπανικής μοναρχίας, πράγμα που προϋπόθετε την αποδυνάμωση του πολιτικού ρόλου των γηγενών αριστοκρατών («baroní»), που στην εποχή της ανδεγαυικής και αραγωνέζικης βασιλείας αποτελούσαν ισοβαρείς συνομιλητές του μονάρχη στην πολιτική εξουσία. Το έργο αυτό ξεκίνησε ο αντιβασιλέας Don Pedro de Toledo (1532-1553) και το ολοκλήρωσε ο καρδινάλιος Granvelle (1571-1575). Οι Ισπανοί κατάφεραν να αποπλίσουν τούς βαρόνους –οι οποίοι εγκατέλειψαν τα κάστρα τους στην περιφέρεια και εγκαταστάθηκαν στην πρωτεύουσα– και να τους μεταβάλλουν ουσιαστικά σε *υποτελείς συνεργάτες* τού βασιλέα. Η τυπική επικύρωση των προνομίων τους απευθείας από τη Μαδρίτη, η οργάνωσή τους σε λέσχες («*seggi*»)⁷¹, και η πολιτική αντιπροσώπευσή τους μέσω ενός συλλεκτικού και σταδιακά αποδυναμούμενου οργάνου («Parlamento»), είναι οι υποχωρήσεις στις οποίες προέβη η κεντρική ισπανική διοίκηση προκειμένου όχι μόνο να αποσπάσει τη συγκατάνευση των βαρόνων αυτών, βαθιά επηρεασμένων από την αυλική

⁶⁹ Για την περίοδο της ισπανικής κυριαρχίας στη Νάπολη βλ. κυρίως B. Croce, *Storia del Regno di Napoli*, νεώτερη έκδ., επιμ. G. Galasso, Μιλάνο, Adelphi, 1992 (ιδιαίτερα το κεφάλαιο: «Il ‘viceregno’ e la mancanza di vita politica nazionale»), σελ. 137-210· G. Coniglio, *Il viceregno di Napoli nel sec. XVI*, Νάπολη, Fiorentino, 1955· R. Colapietra, «Il governo spagnolo nell’Italia meridionale (Napoli dal 1580 al 1648)», στο *Storia di Napoli*, τόμ. V, Νάπολη, Società editrice ‘Storia di Napoli’, 1972, σελ. 163-278· G. D’Agostino, *La capitale ambigua. Napoli dal 1458 al 1580*, Napoli, Società editrice napoletana, 1979· του ίδιου, *Per una storia di Napoli capitale*, Νάπολη, Liguori, 1988· L. De Rosa, *Il mezzogiorno spagnolo tra crescita e decadenza*, Μιλάνο, Il Saggiatore, 1987· G. Muto, «Il regno di Napoli sotto la dominazione spagnola», στο *Storia della Società italiana*, τόμ. 11: *La Controriforma e il Seicento*, Μιλάνο, Teti, 1989, σελ. 225-316· A. Calabria, *The Cost of Empire. The Finances of the Kingdom of Naples in the Time of Spanish Rule*, Κέμπριτζ, Cambridge University Press, 1991· M. G. Maiorini, *Il viceregno di Napoli*, Νάπολη, Giannini, 1992· G. Galasso, *Alla periferia dell’impero. Il regno di Napoli nel periodo spagnolo (secoli XVI –XVII)*, Τορίνο, Einaudi, 1994· *Napoli e Filippo II. La nascita della società moderna nel secondo Cinquecento*, κατάλογος έκθεσης (Νάπολη, Archivio di Stato), Νάπολη, Gaetano Macchiaroli, 1998 (ιδιαίτερα το κείμενο τού R. Ajello, «La crisi del Mezzogiorno nelle sue origini: La dinamica sociale in Italia ed il governo di Filippo II», (σελ. 13-26).

⁷⁰ Για τους αντιβασιλείς βλ. G. Coniglio, *I viceré spagnoli di Napoli*, Νάπολη, Fiorentino, 1967· G. D’Agostino, *Re, viceré, rivolte. Profili e vicende di storia napoletana*, Νάπολη, Edizioni Scientifiche Italiane, 1993· R. Pilati, *Officia principis. Politica e amministrazione a Napoli nel Cinquecento*, Νάπολη, Jovene, 1994.

⁷¹ Οι λέσχες αυτές, από τις οποίες οι σημαντικότερες ήταν αυτές τού Nido και τής Caruana, προτάθηκαν ως πρότυπο πολιτικής οργάνωσης της αριστοκρατίας και σε άλλες περιοχές της ιταλικής χερσονήσου (M. Berengo, *L’Europa delle città. Il volto della società urbana europea tra medioevo ed età moderna*, Τορίνο, Einaudi, 1999, σελ. 321).

νέο-ιπποτική και θρησκόληπτη ισπανική κουλτούρα –επικρατούσα άλλωστε σε Ρώμη και Φλωρεντία κατά τη διάρκεια του 16^{ου} αιώνα–, αλλά τελικά και να εξασφαλίσει τη συνεργασία και την πίστη τους⁷². Το 1542 ο Pedro de Toledo είχε καταφέρει να τους εξοβελίσει τους βαρόνους από την ουσιαστική διακυβέρνηση του αντιβασιλείου υποκαθιστώντας τους από νομομαθείς τηβεννοφόρους, οι οποίοι θα στελέχωναν στο εξής το ισπανικό κράτος και θα το υπεράσπιζαν επίσης θεωρητικά-νομικά. Οι βίαιες αντιδράσεις των ευγενών, στα μέσα του αιώνα, που προσέφυγαν ακόμα και σε συμμαχίες με Γάλλους και Τούρκους, πέραν του ότι δεν έφεραν κανένα ουσιαστικό αποτέλεσμα, ήταν και οι τελευταίες.

Τα πολύ περισσότερα μέλη των «μεσαίων στρωμάτων» διέθεταν μιαν ισχυρή πολιτική αντιπροσώπευση («Seggio del Popolo»). Οι πλουσιότεροι από αυτούς (στην ορολογία της εποχής «gentilomini» ή «borghesi») –έμποροι, επιχειρηματίες, διοικητικοί και εκκλησιαστικοί υπάλληλοι, τραπεζίτες, φοροεισπράκτορες– αποκτούσαν τίτλους και διεκδικούσαν την είσοδό τους στις λέσχες των Ευγενών (τα προαναφερόμενα «seggi») ώστε να συμμετάσχουν, μέσω της εκπροσώπησής τους από «Eletti», στο «Parlamento». Στην ακόλουθη μακρόχρονη σύγκρουσή τους με την παραδοσιακή αριστοκρατία, η ισπανική εξουσία θα κρατήσει ίσες αποστάσεις, ελέγχοντας έτσι και τους δύο αντιπάλους.

Στα τέλη του 16^{ου} αιώνα, η μεγάλη προσέλευση από την περιφέρεια στην πρωτεύουσα τού βασιλείου πληθυσμών που ζητούσαν εργασία και αποτελούσαν μια αμέτρητη μάζα από μικρέμπορους, στρατιώτες, τεχνίτες, αργόσχολους κ.ά., και η άφιξη ομάδων εμπόρων, επαγγελματιών, τυχοδιωκτών από όλη την ιταλική χερσόνησο –ξεχωρίζει η πυκνή παρουσία γενοβέζων, φλωρεντινών και λομβαρδών–, από την υπόλοιπη Μεσόγειο –κυρίως Ισπανοί, Ραγουζαίοι, Ρωμιοί και Αλβανοί–, και ακόμα από τον Βορρά –κατεξοχήν Φλαμανδοί, Γάλλοι και Άγγλοι– σε μόνιμη ή περιστασιακή εγκατάσταση, καθιστούν τη Νάπολη τη δεύτερη πολυπληθέστερη πόλη σε ολόκληρη την Ευρώπη μετά το Παρίσι, με πάνω από 300.000 κατοίκους, συμβάλλοντας επίσης στη διαμόρφωση της εικόνας μιας διεθνούς πολυπολιτισμικής μητρόπολης⁷³.

Την οικονομική δραστηριότητα, ωστόσο, δεν ακολούθησαν οι εξελίξεις που διαδραματίστηκαν στην υπόλοιπη δυτική Ευρώπη και η Νάπολη δεν κατάφερε να εκμεταλλευτεί τα πλεονεκτήματα που προσέφερε ο υπερπληθυσμός· το αντίθετο. Ο αποκλεισμός των βαρόνων από την διακυβέρνηση προκάλεσε την προοδευτική μείωση των επιχειρηματικών τους δραστηριοτήτων, οδηγώντας τους στην παρακμή τους. Πολλοί από αυτούς εκχώρησαν ακόμα και τους τίτλους ιδιοκτησίας επί των φέουδών τους προς εξόφληση των χρεών τους ενώ η εμπορική δραστηριότητα εντάχθηκε κυρίως στα διεθνή

⁷² Βλ. Croce, όπ. π., σελ. 144-147.

⁷³ C. Petraccone, “Ricerche su popolazione e società di Napoli dal 1550 al 1700”, *Società Nazionale di Scienze, Lettere ed Arti in Napoli. Atti dell'Accademia di Scienze Morali e politiche*, LXXXIV (1973), σελ. 99-171· της ίδιας, *Napoli dal '500 all'800. Problemi di storia demografica e sociale*, Νάπολη, Guida, 1975. Για τα γενικότερα πλαίσια της ανάπτυξης των πόλεων στην Ευρώπη την ίδια εποχή και τις ιδιαιτερότητες της Νάπολης βλ. F. Braudel, *Υλικός πολιτισμός, οικονομία και καπιταλισμός (15^{ος}-18^{ος} αιώνας)*, τόμ. Α': *Οι δομές της καθημερινής ζωής: το δυνατό και το αδύνατο*, ελλ. μτφρ., Αθήνα, Μορφωτικό Ινστιτούτο Αγροτικής Τράπεζας, 1995, σελ. 569 και Berengo, όπ. π., σελ. 35-38.

δίκτυα των Γενοβέζων και των Φλαμανδών. Η αυξανόμενη εξαντλητική φορολόγηση και οι πωλήσεις διοικητικών και δημοσιονομικών θέσεων από την πλευρά του παλατιού⁷⁴, προκειμένου να χρηματοδοτηθούν ο πόλεμος στις Κάτω Χώρες (από το 1568), και οι επιχειρήσεις των Ισπανών στον Νέο Κόσμο καθώς και για την υλοποίηση των σχεδίων τους στην Ανατολική Μεσόγειο, και αργότερα, για την αντιμετώπιση των εξόδων του Τριαντακονταετούς Πολέμου (1618-1648), σε συνδυασμό με τη λεγόμενη «γενική οικονομική κρίση του 17^{ου} αιώνα»⁷⁵, επιδείνωσαν την πορεία υπανάπτυξης που συνεχίστηκε και στους επόμενους αιώνες. Η Νάπολη όχι μόνο δεν πέρασε το κατώφλι της πρώιμης καπιταλιστικής ανάπτυξης, όπως γινόταν, όχι δίχως παλινδρομήσεις, σε μεγάλο μέρος της δυτικής Ευρώπης⁷⁶, αλλά καθηλώθηκε στη φεουδαλική οργάνωση της παραγωγής⁷⁷.

Τα σχέδια των αντιβασιλέων για αποδυνάμωση των βαρόνων και κοινωνική γαλήνη περνούσαν μέσα από την επίτευξη των στόχων της Αντιμεταρρύθμισης⁷⁸, συνεπώς από τη σύμπραξη με την Καθολική Εκκλησία, της οποίας ο Φίλιππος Β΄ αυτοπροσδιοριζόταν προασπιστής. Οι θρησκευτικές-ρωμαϊκές και πολιτικές-ισπανικές εξουσίες ταυτίζονταν ως προς τους στόχους τους και είχαν κοινή γραμμή έναντι των αντιπάλων τους. Το 1585 εκδηλώθηκε η οργισμένη αντίδραση του πλήθους, δοκιμαζόμενου από την αυξανόμενη φορολόγηση, τον λοιμό και την πείνα, αντίδραση που κορυφώθηκε με το λιντσάρισμα και τη δολοφονία του Starace, εκπροσώπου της πολιτικής συσπείρωσης των «μεσαίων στρωμάτων», που ενσάρκωσε για μια στιγμή τα διάχυτα στις κατώτερες τάξεις αντιϊσπανικά αισθήματα⁷⁹. Μπροστά στην απειλή γενικότερων αναταραχών, πάπας και αντιβασιλέας έσπευσαν να συντονίσουν τη δράση τους εναντίον «αιρετικών, επαναστατών, ιερόσυλων, ταραξιτών»⁸⁰. Ταυτόχρονα, ο Φίλιππος Β΄ γράφει στον αντιβασιλέα του σχετικά με την καλύτερη

⁷⁴ Βλ. V. I. Comparato, *Uffici e società a Napoli (1600-1647)*, Firenze, Leo S. Olschki, 1974.

⁷⁵ Βλ. E. J. Hobsbawm, "The General Crisis of the European Economy in the 17th Century – I", *Past and Present*, 5 (1954), σελ. 33-53 και H. R. Trevor-Roper, "The General Crisis of the 17th Century", *Past and Present*, 16 (1959), σελ. 31-64· για τους συσχετισμούς με τη νότια Ιταλία βλ. G. Galasso, "Il Mezzogiorno nella 'crisi generale' del Seicento", στο *Alla periferia*, όπ. π., σελ. 217-246.

⁷⁶ Βλ. Kamen, όπ. π., σελ. 66-94· σε ευρύτερα πλαίσια: J. H. Elliott, "Revolution and Continuity in Early Modern Europe", *Past and Present*, 42 (1969), σελ. 35-56.

⁷⁷ Το ζήτημα προς διερεύνηση είναι πρώτιστα αν και κατά πόσο είχαν προηγηθεί στη Νάπολη εκδηλώσεις ενός πρώιμου καπιταλισμού, βλ. τη σχετική διαμάχη στις μελέτες των G. Galasso, «La feudalità napoletana nel secolo XVI» και R. Villari, «La feudalità e lo stato napoletano nel secolo XVII», και οι δύο στο *Potere e società*, όπ. π., σελ. 241-258 και 259-278 αντίστοιχα, πρβλ. R. Villari, *La rivolta antispagnola a Napoli. Le origini 1585-1647*, Ρώμη - Μπάρι, Laterza, ε' έκδ., 1987 (α' έκδ. 1967), σελ. 238, σημ. 131 και Galasso, *Alla periferia dell'impero ...*, όπ. π., σελ. 129.

⁷⁸ Η συμμαχία πάπα – καθολικότατου έβρισκε, μετά τον βραχύβιο πόλεμο κατά του Φιλίππου Β΄ από τον ναπολιτάνο μεγαλοφεουδάρχη και επικεφαλής της ρωμαϊκής Ιεράς Εξέτασης πάπα Παύλο Δ΄ Καράφα, στη Νάπολη μια αναγκαστική συνεργασία. Οι σφαγές των αιρετικών του βασιλείου, για τους οποίους κάναμε λόγο στο προηγούμενο κεφάλαιο, διατάχθηκαν από τον αντιβασιλέα. Βλ. επίσης R. Canosa, *Storia dell'Inquisizione in Italia dalla metà del Cinquecento alla fine del settecento*, τόμ. V: *Napoli e Bologna. La procedura inquisitoriale*, Ρώμη, sapere 2000, 1990, σελ. 53-65.

⁷⁹ Βλ. Colapietra, όπ. π., σελ. 163-167.

⁸⁰ Villari, όπ. π., 1967 (1987), σελ. 7.

εφαρμογή των διαταγμάτων του Τριδέντου⁸¹. Λίγο αργότερα και για τριάντα ολόκληρα χρόνια, στις φυλακές του αντιβασιλέα θα βρισκόταν ο «επαναστάτης και αιρετικός» Tommaso Campanella⁸². Το τρίγωνο Νάπολη-Μαδρίτη-Ρώμη εμφανίζεται σε αυτό το σημείο ισοσκελές.

Η συνεργασία Μαδρίτης και Νάπολης με τον πάπα επιβαλλόταν από την πολιτική σκοπιμότητα και χάριν της αντιμετώπισης κοινών εχθρών, κυρίως Βενετών, Τούρκων, «αιρετικών» και «ταραξιών» ήταν, συνεπώς, ευκαιριακή. Είναι οξυδερκείς οι παρατηρήσεις του βενετού πρεσβευτή στη Ρώμη, σε έκθεσή του προς τη Σύγκλητο, στα 1598: «ο πάπας θεωρεί σημαντικό να διατηρεί φιλία με τους Ισπανούς, καθώς μάλιστα [...], όντας πρίγκιπας σώφρων και επιδιώκοντας τη δόξα, έχει στο μυαλό του μια εκστρατεία εναντίον των Τούρκων, και δίχως τους Ισπανούς δεν θα μπορέσει να πραγματοποιήσει την επιθυμία του [...]»⁸³. Ο πρεσβευτής της Γαληνοτάτης στη Νάπολη σημείωνε κρυπτογραφικά σε δική του επιστολή, στις αρχές του 1596: «Οι Ισπανοί λένε εδώ εμπιστευτικά ότι ο Βασιλέας της Ισπανίας έχει αποκάλυπτους εχθρούς τους Βενετσιάνους και τη Φλωρεντία και καλυμμένο [εχθρό] τον ποντίφηκα»⁸⁴.

Η εφαρμογή της πολιτικής της Αντιμεταρρύθμισης, ήταν σε πλήρη ανάπτυξη βασίλειο της Νάπολης για περισσότερους λόγους⁸⁵. Πέρα από τις προσόδους που διεκδικούσε το Βατικανό, – ανάγοντάς τις ακόμα και στην «Κωνσταντίνειο Δωρεά»⁸⁶, ιδιαίτερη βαρύτητα είχε το γεγονός ότι η Νάπολη είχε αποτελέσει ένα από τα κέντρα απήχησης της μεταρρυθμιστικής κίνησης. Αρκεί να αναφερθούμε στο όνομα του Juan de Valdés, που στη δεκαετία του 1540 συγκέντρωνε γύρω του έναν ευρύ κύκλο ναπολιτάνων ευγενών, διανοουμένων και κληρικών⁸⁷. Ομαδικές σφαγές στη δεκαετία του 1560 στην Απουλία και την Καλαβρία, δράση της ρωμαϊκής Ιεράς Εξέτασης, εφαρμογή του *Index Librorum Prohibitorum*, άμεση εφαρμογή των διαταγμάτων του Τριδέντου με διαταγή του Φιλίππου Β΄, σύγκληση τοπικών εκκλησιαστικών συνόδων, κανόνες για μεταρρύθμιση των μοναστηριών, είναι

⁸¹ *Aspetti della riforma cattolica e del concilio di Trento a Napoli, κατάλογος έκθεσης, Νάπολη, επιμ. J. Mazzoleni, Νάπολη, L'arte tipografica, 1966, σελ. 90.*

⁸² Βλ. L. Firpo, "Introduzione", στο *Tommaso Campanella, La città del sole*, επιμ. L. Firpo, νεώτερη έκδ.: επιμ. G. Ernst / L. Salvetti Firpo, επιλόγος N. Bobbio, Μπάρι, Laterza, 1997, σελ. IX-XXI.

⁸³ SNSP, XX C 30, f. 181v.

⁸⁴ ASV, Dispacci da Napoli, filza 12, δεσμίδα 52.

⁸⁵ Για την Αντιμεταρρύθμιση στη Νάπολη βλ. P. Villani, "La visita apostolica di Tommaso Orfini nel Regno di Napoli (1566-1568): Documenti per la storia dell'applicazione del concilio di Trento", *Annuario dell'Istituto italiano per l'età moderna e contemporanea*, VIII (1956), ανάτυπο· E. Pontieri, "Le origini della Riforma cattolico-tridentina a Napoli. Note ed appunti", *Problemi di vita religiosa in Italia nel Cinquecento*, (=Italia Sacra, 2), Πάντοβα 1960, σελ. 289-313· *Aspetti della riforma cattolica ...*, όπ. π.· P. Lopez, *Inquisizione, stampa e censura nel regno di Napoli tra '500 e '600*, Νάπολη, Delfino, 1974· M. Rosa, *Religione e società nel Mezzogiorno tra Cinque e Seicento*, Μπάρι, Donato, 1976· G. Romeo, *Aspettando il boia. Condannati a morte, confortatori e inquisitori nella Napoli della Controriforma*, Φλωρεντία, Sansoni, 1993· R. De Maio, *Riforme e miti nella chiesa del Cinquecento*, β' έκδ., Νάπολη, Guida, 1993, σελ. 229-249, 275-306.

⁸⁶ Σημείο τριβών με τους Ισπανούς, βλ. M. C. Giannini, "Il conflitto sulla pubblicazione della Bolla 'In coena Domini'", στο *Napoli e Filippo II...*, όπ. π., σελ. 91-102.

⁸⁷ P. Lopez, *Il movimento valdesiano a Napoli. Mario Galeota e le sue vicende col Sant'Uffizio*, Νάπολη, Fiorentino Editrice, 1976.

μερικά από τα μέτρα που πάρθηκαν άμεσα. Ταυτόχρονα, επισυμβαίνει μια εκπληκτική συγκέντρωση μοναστικών ταγμάτων στην πόλη: εκτός από τους θεατίνους (στη Νάπολη ήδη από το 1533), και τους ιησουΐτες (από το 1552), με ιδιαίτερη δύναμη εμφανίζονται στην πόλη οι ορατοριανοί, βενεδικτινοί, καρμελιτάνοι, φραγκισκανοί, καπουτσίνιοι, καρθουσιανοί, δομηνικανοί, κ.ά.

Ιδιαίτεροι λόγοι που ευνοούσαν την εφαρμογή της Αντιμεταρρύθμισης, πέρα από την εύλογη σημασία ενός *defensor fidei* Καθολικότατου Βασιλέα, ήταν η στενή σχέση που είχαν με τη Νάπολη σημαντικοί παράγοντες διαμόρφωσης της παπικής πολιτικής, όπως ο αρχηγός των Ιησουϊτών Claudio Acquaviva (1581-1615), ναπολιτάνικης αριστοκρατικής καταγωγής, και οι πανίσχυροι καρδινάλιοι Santoro και Sirleto που είχαν θητεύσει στη Νάπολη⁸⁸. Πρέπει, ακόμα, να συνυπολογίσουμε τους ιδιαίτερους δεσμούς των θεατίνων με την πόλη: ο ένας από τους ιδρυτές του τάγματος ήταν ο ναπολιτάνος Παύλος Δ΄ Carafa· ο δεύτερος, και κυριότερος άγιος τους, ο San Gaetano Thiene, έζησε επί μακρόν στη Νάπολη και οργάνωσε το μεγαλύτερο ναό τους, San Paolo Maggiore ως πρότυπο εκκλησίας της Αντιμεταρρύθμισης⁸⁹.

Οι πρακτικές ήταν λίγο-πολύ κοινές με τον λοιπό καθολικό κόσμο και εναρμονίζονταν με τα πρότυπα της Ρώμης: προσπάθειες για ενδυνάμωση της λατρείας των μαρτύρων των πρώτων αιώνων του Χριστιανισμού⁹⁰, διαδικασίες ανακήρυξης νέων αγίων, ανακοινώσεις θαυμάτων, θαυματουργές εικόνες, έκδοση αγιολογικών βιβλίων. Ιδιαίτερο χρώμα αποκτά στη Νάπολη η λατρεία τοπικών αγίων και λειψάνων, που προσλαμβάνει, μια πολλές φορές ακραία, θεατρικότητα φθάνοντας στα όρια τού παγανισμού, παραβιάζοντας τα σαφή διατάγματα περί «προλήψεων» της Συνόδου του Τριδέντου⁹¹.

Οι αντιβασιλείς δεν κατάφεραν ποτέ να εισάγουν την ισπανική Ιερά Εξέταση στη Νάπολη. Κάθε τέτοια προσπάθεια αποτράπηκε με βίαιο τρόπο: πρώτα το 1510, ύστερα το 1547 –αντίδραση η τελευταία, υποκινούμενη από τους ντόπιους φεουδάρχες, που στοίχισε 2000 νεκρούς– και ξανά το 1564⁹². Το 1575 και μόνο η σχετική υποψία προκάλεσε αντιδράσεις. Αξίζει να κρατήσουμε το σύγχρονο σχόλιο του βενετού πρεσβευτή στη Ρώμη, πως «τίποτα δεν είναι πιο απεχθές στον λαό αυτό

⁸⁸ De Maio, όπ. π., 1993, σελ. 206-207, 231-240.

⁸⁹ Βλ. R. De Maio, “Come si crea un mito agiografico: S. Gaetano patrono di Napoli”, στο *Riforme e miti*, σελ. 275-282.

⁹⁰ Στη Νάπολη υπάρχουν και οι μόνες εκτός Ρώμης κατακόμβες, που ήρθαν στο φως στο 1576.

⁹¹ Για τη λατρεία των αγίων στη Νάπολη βλ. τις μελέτες του J.- M. Sallmann, *Naples et ses saints à l'âge baroque (1540-1750)*, Παρίσι, Presses Universitaires de France, 1994· «La sainteté mystique féminine à Naples au tournant des XVIe et XVIIe siècles», στο *Il culto dei Santi. Istituzioni e classi sociali in età preindustriale*, επιμ. S. Boesch Gajano / L. Sebastiani, Λ΄ Ακουΐα - Ρώμη, Japadre, 1984, σελ. 681-701, και “Il santo e la rappresentazione della santità. Problemi di metodo”, *Quaderni storici*, XIV (1979), σελ. 584-602. Ειδικά για τη λατρεία των λειψάνων βλ. Sallmann, όπ. π., 1994, σελ. 322 κε.

⁹² Βλ. Canosa, όπ. π.: Colapietra, όπ. π.: ειδικότερα: E. Pontieri, «L'agitazione napoletana del 1564 contro il Tribunale dell'Inquisizione e la missione del teatino Paolo d'Arezzo presso Filippo II», στο *Nei tempi grigi della storia d'Italia*, Νάπολη, 1957, σελ. 231-288.

[της Νάπολης] από την Ιερά Εξέταση»⁹³. Ποιοι και γιατί αντιδρούσαν στην εισαγωγή, δίπλα στη ρωμαϊκή, τής, περισσότερο πολιτικού-μοναρχικού χαρακτήρα, ισπανικής Ιεράς Εξέτασης⁹⁴;

Οι ευγενείς, επιρρεπείς στην ισπανική κουλτούρα, ξεσηκώνονταν μόνο και μόνο για να διασφαλίσουν από τη Μαδρίτη παλαιά προνόμια. Οι μεσαίες τάξεις αντιδρούσαν πιο συχνά υποστηρίζοντας χλιαρά τις βίαιες και ανοργάνωτες διαμαρτυρίες των κατώτερων στρωμάτων – στην πόλη και στην ύπαιθρο–, που, ζώντας μέσα σε άθλιες συνθήκες, στο πρόσωπο του αντιβασιλέα αντίκριζαν μόνο τον τύραννο ενώ στην Εκκλησία κάθε άλλο παρά έβλεπαν τη σωτηρία τους. Οι μεταφυσικές τους ανησυχίες, όσο υπήρχαν, διοχετεύονταν σε κανάλια «μαγείας». Οι αντιδράσεις τους ήταν βίαιες αλλά σπασμωδικές και δίχως συνέχεια. Κάποιοι έβγαιναν απελπισμένοι μαζί με συμμορίες και εκτός νόμου («banditi») στα βουνά και τη θάλασσα, όπως οι χίλιοι νοματαίοι που για χρόνια ακολουθούσαν τον «Ρομπέν των Δασών» Marco Sciarra στην Αδριατική⁹⁵.

Ήταν κυρίως διανοούμενοι, φιλόσοφοι και επιστήμονες, που στα τέλη του 16^{ου} αιώνα παρουσιάζονται σε αξιόλογο αριθμό στη Νάπολη, που θα ενσάρκωναν και θα ευνοούσαν τις αντιδράσεις εναντίον των δύο εξουσιών (πάπα–βασιλέα)· ήταν φιλόσοφοι όπως οι Bernardino Telesio, Giordano Bruno, Tommaso Campanella, φυσιολόγοι σαν τον Giovan Battista Della Porta και τον Ferrante Imparato, πολυπράγμονες –στο πρότυπο του αναγεννησιακού homo universalis– σαν τον μαθηματικό, αρχιτέκτονα και τυπογράφο Colantonio Stigliola, για να αναφέρουμε μόνο αυτούς που η φήμη τους ξεπερνούσε κατά πολύ τα όρια του βασιλείου και που, ταυτιζόμενοι απέναντι στην πολιτικοθρησκευτική εξουσία με «αιρετικούς» –καθώς αντιτίθεντο επίσης στους υποστηρικτές τής ισπανικής ιδεολογίας–, σύρονταν μπροστά στην Ιερά Εξέταση και κατέληγαν, στην καλύτερη περίπτωση με το να δουν τα βιβλία τους στο *Index* και, στη χειρότερη, να βρεθούν οι ίδιοι στο Campo dei fiori τής Ρώμης⁹⁶. Συνεχιστές των ντόπιων ουμανιστών Giovanni Pontano, Jacopo Sanazzaro, Pietro Summonte, Lorenzo Valla, Nifo, Panormita, και κινούμενοι στα πλαίσια όχι του Πανεπιστημίου⁹⁷ αλλά

⁹³ ASV, Dispacci da Roma, filza 11, επιστολή τής 12^{ης} Ιουλίου 1575.

⁹⁴ Για τον χαρακτήρα της ισπανικής Ιεράς Εξέτασης βλ. B. Bennassar, *Storia dell'Inquisizione spagnola*, ιτ. μφρ., Μιλάνο, Rizzoli, 1980 και H. Kamen, *L'inquisizione spagnola*, ιτ. μφρ., Μιλάνο, Feltrinelli, 1993.

⁹⁵ Για τους banditi και την πολιτικοκοινωνική σημασία τους, όπως και για τον περιβόητο πειρατή Sciarra βλ. Villari, *όπ. π.*, 1967 (1987), σελ. 58-91.

⁹⁶ Τον ρόλο των διανοουμένων στο πολιτικό επίπεδο έδειξε πρώτος ο Rosario Villari, *όπ. π.* 1987 (1967). Γενικότερα για την κουλτούρα στη Νάπολη αυτή την εποχή βλ. N. Badaloni, “Fermenti di vita intellettuale a Napoli dal 1500 alla metà del '600”, στο *Storia di Napoli*, *όπ. π.*, τόμ. V, σελ. 643-689· B. De Giovanni, «Magia e scienza nella Napoli seicentesca», στο *Civiltà del seicento a Napoli*, κατάλογος έκθεσης (Νάπολη, Gallerie di Capodimonte – Museo Pignatelli), Νάπολη, Electa, 1984, ανατύπ. 1998, σελ. 29-40· G. Galasso, “Società e filosofia nella cultura napoletana del tardo Rinascimento”, στο *Alla periferia dell'impero...*, *όπ. π.*, 1994, σελ. 121-156.

⁹⁷ *Το Πανεπιστήμιο («Studio di Napoli»)* τελούσε υπό τον άμεσο έλεγχο των ισπανικών αρχών και στερούνταν μιας γνήσιας συμμετοχής στην πολιτική σκηνή, βλ. N. Cortese, “Il governo spagnolo e lo Studio di Napoli”, στο *Cultura e politica a Napoli dal Cinque al Seicento*, Νάπολη, Edizioni Scientifiche Italiane, 1965, σελ. 31-121· σε ευρύτερα πλαίσια: B. Dooley, «Social Control and the Italian Universities: from Renaissance to Illuminism», *The Journal of Modern History*, 62 (1989), σελ. 205-239.

των τοπικών Ακαδημιών –τις οποίες έκλειναν οι ισπανοί αντιβασιλείς για να ανοίξουν άλλες, ελεγχόμενες από το παλάτι– αντιτάχθηκαν στην πολιτιστική πολιτική της Αντιμεταρρύθμισης. Με τους μη αυλικούς αυτούς διανοούμενους συμπαρατάχθηκε ένα μεγάλο μέρος των μεσαίων στρωμάτων· κυρίως όσοι δεν επεδίωκαν εξομοίωση, μέσω αγοράς τίτλων ή υιοθέτηση ανάλογων συμπεριφορών, με τη φθίνουσα αριστοκρατική τάξη, αλλά διεκδικούσαν μερίδιο στη διακυβέρνηση όχι ενός ισπανικού αντιβασιλείου, αλλά ενός «ναπολιτάνικου έθνους» που τελούσε υπό ισπανική κυριαρχία. Οι περισσότεροι από αυτούς, που δρούσαν με πρακτικές καλυπτόμενες υπό μανδύα ανεκτικότητας προς τους εξουσιαστές, ανήκαν στο «Seggio del Popolo», του οποίου, όπως είπαμε, οι πολιτικές αρμοδιότητες ήταν μηδαμινές σε σχέση με τα ποσοστά του πληθυσμού που αντιπροσώπευε⁹⁸.

Αυτός ο αγώνας των ελεύθερων διανοουμένων και μέρους των μελών του Seggio del Popolo είναι στοιχείο κρίσιμο για την κατανόηση της όλης πολιτιστικής ατμόσφαιρας και αγγίζει άμεσα το θέμα μας. Ο Benedetto Croce, στο βιβλίο του για το βασίλειο της Νάπολης, έγραφε: «τι είναι πραγματική κουλτούρα; Είναι συμφωνία του νου και της ψυχής, ζωντανός κύκλος σκέψης και βούλησης, και, ακόμα, είναι ‘θρησκεία’ [...] θρησκεία εννοούμενη ως ενότητα του ανθρώπινου πνεύματος, υγεία και σφρίγος όλων των δυνάμεών του. Και αυτή τη θρησκεία υπερασπιζόταν τότε η Νάπολη, παρόλες τις εκκλησίες και παρόλα τα μοναστήρια της, και παρόλες ακόμα τις πρακτικές μετάνοιες, που έδειχναν, στην αδυναμία τους να αποτελέσουν την αρχή πολιτικής ανανέωσης, τη ματαιότητά τους»⁹⁹. Πιο πρόσφατα, ο ιστορικός Romeo De Maio, στο βιβλίο του *Pittura e controriforma a Napoli*, θεώρησε ως μια από τις βασικές προϋποθέσεις για τη μελέτη κάθε πολιτιστικής εκδήλωσης κατά την περίοδο της Αντιμεταρρύθμισης, την «ουσιώδη αυτονομία της ναπολιτάνικης κουλτούρας»¹⁰⁰.

* * *

Στο πεδίο της παραγωγής των εικαστικών τεχνών, μια πύκνωση της καλλιτεχνικής δραστηριότητας παρατηρούμε στη Νάπολη από το τρίτο τέταρτο του 16^{ου} αιώνα και εξής που γίνεται τόσο περισσότερο αισθητή όσο στο παρελθόν είχε δώσει την εντύπωση μιας σχετικής παραμέλησης.

Ο Pietro Summonte το 1524, απηχώντας τον Pontano και τον Sannazaro, έγραφε στον βενετό Marcantonio Michiel για την παραμέληση των καλών τεχνών από τους Ναπολιτάνους, σε αντίθεση με τις φροντίδες τους για στρατιωτικές ενασχολήσεις και για γκιόστρες και έψεγε την άρχουσα πολιτική εξουσία που δεν είχε φροντίσει για την περαιτέρω παραμονή στην πόλη διάσημων ξένων καλλιτεχνών, όπως τού Giotto, τού Simone Martini, αργότερα τού Antonio Solario (Lo Zingaro), προκειμένου να

⁹⁸ Τη σημασία αυτών των πολιτικών συνισταμένων στο αντιβασιλείο ανέδειξε συστηματικά ο Villari, τόσο με το θεμελιακό *La rivolta antispagnola a Napoli*, όπ. π., όσο και με τα μεταγενέστερα βιβλία του *Elogio della dissimulazione. La lotta politica nel Seicento*, Μπάρι, Laterza, 1993 (α' έκδ. 1987) και *Per il re o per la patria. La fedeltà nel Seicento*, Μπάρι – Ρώμη, Laterza, 1994.

⁹⁹ Croce, όπ. π., σελ. 210.

¹⁰⁰ R. De Maio, *Pittura e Controriforma a Napoli*, Μπάρι, Laterza, 1983, σελ. 121.

συμβάλουν στη στερέωση μιας τοπικής σχολής¹⁰¹. Το 1550 (και ξανά το 1568) ο Giorgio Vasari, που είχε δουλέψει στη Νάπολη στα μέσα του αιώνα, αφήνοντας όχι λίγα έργα¹⁰², θα επαναλάμβανε σχεδόν τους παραπάνω ψόγους, τονίζοντας την υποτίμηση των εικαστικών τεχνών από τους ναπολιτάνους ευγενείς: γράφει στον *Bio* του Polidoro da Caravaggio ότι «περισσότερο νοιάζονται για το σάλτο ενός αλόγου παρά για αυτούς που κάνουν με τα χέρια τις ζωγραφισμένες μορφές να μοιάζουν με ζωντανές»¹⁰³. Ο Marco Pino, λίγο αργότερα, θα μιλούσε για «παλαιότερους ένδοξους ναπολιτάνους ζωγράφους»¹⁰⁴. Κάνοντας ένα άλμα, θα δούμε ότι στην τρίτη δεκαετία του επόμενου αιώνα, όταν η διαμεσολάβηση της τέχνης θα έχει γίνει μια από τις κύρια μέσα επιβολής της κυρίαρχης πολιτικής ιδεολογίας¹⁰⁵, οι γηγενείς συγγραφείς Cesare D'Engenio και Giulio Cesare Caraccio θα αναφέρονταν στην ζωγραφική ως έναν από τους κατεξοχήν παράγοντες γοήτρου για την πόλη¹⁰⁶.

Ανεξάρτητα από το αν μερικοί αντιβασιλείς υπήρξαν αξιόλογοι μαικήνες –σημειώνουμε την περίπτωση του καρδινάλιου Granvelle (1571-1575), αυτήν τού Don Juan d'Austria (1571-1576), του Conde de Monterrey (1631-1637), κατεξοχήν του Marchese del Carpio (1682-1687)¹⁰⁷–, οι περισσότεροι προσανατολιζόνταν στις τέχνες στο βαθμό που συντελούσαν στον εξωραϊσμό της ισπανικής βασιλείας και εντάσσονταν στα σχέδια του παλατιού για την αναδιαμόρφωση και τον εκσυγχρονισμό της πόλης. Η σχετική δραστηριότητα ξεκινά από τον Pedro de Toledo στα μέσα του

¹⁰¹ F. Nicolini, *L'arte napoletana del rinascimento e la lettera di Pietro Summonte a Marcantonio Michiel*, Νάπολη, Riccardo Ricciardi, 1925, κυρίως σελ. 157-175. Οι εγκωμιαστικές αναφορές του Summonte σταματούν στον Colantonio, τον τελευταίο ευγενή ζωγράφο μέχρι την εποχή του («nullo pictor nobile avemo avuto qua poi Colantonio», σελ. 160).

¹⁰² Για τον Βαζάρι στη Νάπολη βλ. P. Leone De Castris, “Napoli 1544: Vasari a Monteoliveto”, *Bollettino d'arte*, 12 (1981), σελ. 59-88.

¹⁰³ G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*, Φλωρεντία, Lorenzo Torrentino, 1550, νεώτερη έκδ., επιμ. L. Bellosi / A. Rossi, πρόλ. G. Previtali, Τορίνο, Einaudi, 1986, σελ. 772, πρβλ. G. Previtali, “Il Vasari e l'Italia meridionale”, στο *Il Vasari storiografo e artista. Atti del convegno internazionale nel IV centenario della morte, Arezzo-Firenze, 2-8 settembre 1974*, Φλωρεντία, Istituto di Studi sul Rinascimento, χ. χ. [1978], σελ. 691-699.

¹⁰⁴ G. della Valle, *Lettere sanesi*, Ρώμη, G. Zempel, τόμ. Β', 1786, σελ. 289.

¹⁰⁵ Βλ. παρακάτω, στο πέμπτο κεφάλαιο της διατριβής, όπου και άλλες, σύγχρονες, μαρτυρίες περί καλών τεχνών στη Νάπολη μεταξύ 16^{ου}-17^{ου} αι.

¹⁰⁶ C. D'Engenio Caracciolo, *Napoli sacra*, Νάπολη, Ottavio Beltrano, 1623, passim· G. C. Capaccio, *Il forastiero*, Napoli, Gio. Antonio Roncagliolo, 1630, ενδεικτικά στις σελ. 7, 21, 237, 526.

¹⁰⁷ Για τον καρδινάλιο Granvelle βλ. *Les Granvelle et l'Italie au XVIIe siècle: le mécénat d'une famille. Actes du Colloque international, Besançon 2-4 octobre 1992*, επιμ. J. Brunet / G. Toscano, Besançon, Cêtre, 1996, επίσης C. M. Brown, “The ‘Studio del Clarissimo cavaliere Mozzanico in Venezia’. Documents for the Antiquarian Ambitions of Francesco I de' Medici, Mario Bevilacqua, Alessandro Farnese and Fulvio Orsini”, *Jahrbuch der Berliner Museen*, 41 (1999), σελ. 55-59. Για τον γνωστό συλλέκτη Marchese del Carpio, στο δεύτερο μισό του 17^{ου} αιώνα, αλλά και για την αξιοσημείωτη, στο πρώτο μισό του 17^{ου} αιώνα, περίπτωση του Conde de Monterrey, με έντονη συλλεκτική δραστηριότητα, αποκορύφωση της οποίας αποτέλεσε η μεταφορά στη Μαδρίτη το 1637 έργων τέχνης σε 40 καράβια, βλ. F. Haskell, *Mecenati e pittori. Studio sui rapporti tra arte e società italiana nell'età barocca*, β' έκδ. επαυξημένη, Φλωρεντία, Sansoni, 1985, σελ. 290-302 και 270-271· B. Cacciotti, “La collezione del VII Marchese del Carpio tra Roma e Madrid”, *Bollettino d'Arte*, 86-87 (1994), σελ. 133-196.

16^{ου} αιώνα, και περιλαμβάνει δημόσια έργα, κτήρια, δρόμους, κ.ά. Αρχίζει να γίνεται περισσότερο συστηματική προς τα τέλη του αιώνα με μια ουσιαστική παραγγελιοδοσία, που εντάσσουμε, πέρα από τις ευκαιριακές και προσωποπαγείς πρωτοβουλίες, σε μια μελετημένη και με σαφή στόχευση πολιτιστική πολιτική¹⁰⁸. Το 1592 ο αντιβασιλέας καλεί τον αρχιτέκτονα του Σίξτου Ε΄, Domenico Fontana στη Νάπολη, ο οποίος θα γίνει ο επικεφαλής των αρχιτεκτόνων και των μηχανικών του παλατιού και ουσιαστικός διευθυντής όλων των βασιλικών παραγγελιών μέχρι τον θάνατό του, το 1607, οπότε και θα τον διαδεχτεί ο γιος του, Giulio Cesare¹⁰⁹. Μερικά από τα σπουδαιότερα έργα που πραγματοποιήθηκαν με πρωτοβουλία της Αυλής στο γύρισμα του αιώνα, είναι η οικοδόμηση του νέου βασιλικού παλατιού, ενόψει μιας επικείμενης άφιξης του Φιλίππου Γ΄ στη Νάπολη, η κατασκευή καινούργιου λιμανιού, η παραγγελία των βασιλικών παρεκκλησίων στο Σαλέρνο και στο Αμάλφι αφιερωμένων στη μνήμη του Φιλίππου Β΄, κ.ά. Παράλληλα, το παλάτι χρηματοδοτούσε έργα σε εκκλησίες, όπως δείχνει, για παράδειγμα, η γενναία χορηγία για τη νέα εκκλησία των ιησουϊτών, Gesù Nuovo, η δωρεά για τη διακόσμηση του παρεκκλησίου των SS. Corpi στην Annunziata, όπως και η δωρεά στην εκκλησία των θεατών, San Paolo Maggiore¹¹⁰. Σε κάθε περίπτωση, η αυλή αποτελούσε το κέντρο της καλλιτεχνικής ζωής στην πόλη.

Η ώθηση που, την ίδια εποχή, έδωσε η δραστηριότητα των μοναστικών ταγμάτων στην αλλαγή του πολεοδομικού σκηνικού της Νάπολης είναι εξίσου πρωταρχικής σημασίας με αυτήν του παλατιού¹¹¹. Οι πηγές της εποχής μάς πληροφορούν για μια εξαιρετικά εκτεταμένη οικοδομική δραστηριότητα –το 1585 απαριθμούνται 92 μοναστήρια με περίπου 4000 μοναχούς και μοναχές, ενώ κατά τη διάρκεια του 17^{ου} αιώνα οι εκκλησίες θα φτάσουν τον απίστευτο αριθμό της μισής χιλιάδας, στον οποίο πρέπει να προστεθούν τα κτήρια των διαφόρων κολεγίων, αδελφοτήτων κ.ά.–, ίχνη της οποίας είναι ακόμα και σήμερα έντονα στην πόλη. Οι εκκλησιαστικοί αυτοί οργανισμοί όχι μόνο κατασκεύαζαν, με φρενήρη ρυθμό από το 1590 περίπου και μετά, εκκλησίες και κολέγια αλλά και

¹⁰⁸ Για την καλλιτεχνική πολιτική των αντιβασιλέων πέρα από τις περιπτώσεις που αναφέρθηκαν παραπάνω δεν διαθέτουμε σχετικές μελέτες. Αποσπασματικά στοιχεία, αντλημένα από το Archivio storico del Banco di Napoli, παραθέτει στο σύντομο άρθρο του ο E. Nappi, “I viceré e l’arte a Napoli”, *Napoli Nobilissima*, XXII (1983), σελ. 41-57.

¹⁰⁹ Έναν απολογισμό των έργων του στη Νάπολη παραθέτει ο ίδιος ο Domenico Fontana στο βιβλίο του *Di alcune fabbriche fatte in Roma et in Napoli, Νάπολη, Costantino Vitale, 1604, ανατύπ. στο D. Fontana, Della trasportatione dell’obelisco vaticano, επιμ. A. Carugo, εισαγ. P. Portoghesi, Μιλάνο, Il Polifilo, 1978. Για τον Domenico Fontana στη Νάπολη βλ. I. Di Resta, “Sull’architettura di Domenico Fontana a Napoli”, στο *Saggi in onore di Renato Bonelli, επιμ. C. Bozzoni / G. Carbonara / G. Villetti, (= Quaderni dell’Istituto di Storia dell’Architettura, 15-20 (1990-1992), σελ. 675-682. P. K. Ioannou, “Documenti inediti sulle arti a Napoli tra Cinque e Seicento. II”, στο *Ricerche sul ’600 napoletano. Saggi e documenti 2002, υπό έκδοση, με προγενέστερη βιβλιογραφία.***

¹¹⁰ Βλ. αναλυτικά στο επόμενο κεφάλαιο, για την εργογραφία του Βελισσάριου Κορένσιου, ο οποίος έχει εκτελέσει το σύνολο των τοιχογραφιών σε όλους αυτούς τους χώρους.

¹¹¹ Βλ. κυρίως τα συνθετικά έργα των G. Cantone, *Napoli Barocca*, Ρώμη - Μπάρι, Laterza, 1993 και D. Del Pesco, *L’architettura del Seicento*, Τορίνο, UTET, 1998, σελ. 223-255, όπου και η προγενέστερη βιβλιογραφία.

αποκαθιστούσαν και επέκτειναν παλαιότερες εκκλησίες, στα πρότυπα της «παλαιοχριστιανικής αναβίωσης» της Ρώμης.

Τα τάγματα συνήθως χρησιμοποιούσαν δικούς τους καλλιτέχνες αλλά μετακαλούσαν επίσης αρχιτέκτονες, ζωγράφους και γλύπτες από τη Ρώμη κυρίως, όπου ήταν η έδρα των ταγμάτων και το κέντρο εξάλλου της καλλιτεχνικής δραστηριότητας της Αντιμεταρρύθμισης¹¹², και όπου κατά κανόνα υπέβαλλαν προς έγκριση τα σχέδια των παραγγελιών, τόσο των αρχιτεκτονικών όσο και των ζωγραφικών ή γλυπτικών.

Κύριοι παραγγελιοδότες στάθηκαν οι Ιησουΐτες, οι Θεατίνοι και οι Ορατοριανοί, αλλά τα πιο πολυτελή έργα έχουν να αναδείξουν οι μοναχοί στην Certosa di San Martino, έργα που ανέθεταν αποκλειστικά σε μη ναπολιτάνους καλλιτέχνες. Εξίσου σημαντικές, ως προς την πολυτέλεια και την ποσότητα, ήταν οι παραγγελιοδοσίες των Αδελφοτήτων με κύρια αυτή του Pio Monte della Misericordia, ενώ ήσσονος σημασίας ως προς την ποσότητα εμφανίζονται αυτές της επισκοπής. Στον καθεδρικό ναό, οι επίτροποι για το παρεκκλήσιο του άγιου προστάτη της πόλης, Αγίου Ιανουαρίου, έμβλημα της θρησκευτικής λατρείας της πόλης και επίσης πλούσιο σε παραγγελίες, ζητούσαν, και αυτοί, καλλιτέχνες αποκλειστικά από τη Ρώμη.

Ντόπιοι και επήλυδες αριστοκράτες, με κυριότερες τις οικογένειες των Carafa, Caracciolo, Gravina, Maddaloni, μα και νεόπλουτοι «ευγενείς», δημιουργούσαν και ενθάρρυναν τις προϋποθέσεις καλλιτεχνικών εξόδων στα πλαίσια μιας αυξανόμενης επίδειξης πλούτου¹¹³. Οικοδομούσαν πολυτελή ανάκτορα στην πόλη και βίλες στην περιφέρεια, αφιέρωναν παρεκκλήσια στις εκκλησίες, και παράγγελλαν έργα για τις ιδιωτικές συλλογές τους που πολλές φορές αριθμούσαν εκατοντάδες πινάκων και γλυπτών¹¹⁴. Σημαντικό ρόλο παίζουν επίσης οι παραγγελίες και οι αγορές που προέρχονται από ξένους εμπόρους (Γενοβέζους, Τοσκανούς, Φλαμανδούς) –ειδική αναφορά αξίζουν οι περιπτώσεις του γενοβέζου Marcantonio Doria, του φλαμανδού Gaspar de Roomer, από τους πιο ισχυρούς παράγοντες όλου του αντιβασιλείου, με δράση σε όλη την Ευρώπη, και από τους μεγαλύτερους συλλέκτες του ιταλικού 17^{ου} αιώνα, του Bartolomeo Picchiati που διέθετε μια Wunderkammer¹¹⁵, κ.ά.

¹¹² Όπως παρατηρεί ο Ellis Waterhouse, οι επικεφαλής των ταγμάτων στη Νάπολη «είχαν πάντα κατά νου αυτό που θεωρούνταν μόδα στη Ρώμη» (“Artisti stranieri a Napoli e commissioni esterne”, στο *La pittura napoletana dal Caravaggio a Luca Giordano*, κατάλογος έκθεσης, Νάπολη, Società Editrice Napoletana, 1982, σελ. 97).

¹¹³ Βλ. σχετικά G. Labrot, *Baroni in città. Residenze e comportamenti dell'aristocrazia napoletana dal 1530 all'1734*, Νάπολη, Edizioni Scientifiche Italiane, 1979· G. Labrot / R. Ruotolo, “Pour une étude historique de la commande aristocratique dans le royaume de Naples espagnol”, *Revue historique*, CCLXIV (1980), σελ. 25-48· M. A. Visceglia, *Il bisogno di eternità. I comportamenti aristocratici a Napoli in età moderna*, Νάπολη, Guida, 1988.

¹¹⁴ Βλ. το πλήθος ευρητηρίων ιδιωτικών συλλογών στο G. Labrot, με τη συνεργασία του A. Delfino, *Collections of Paintings in Naples. 1600-1780*, Λονδίνο - Νέα Υόρκη - Παρίσι, Saur, 1992.

¹¹⁵ Βλ. σχετικά: Haskell, όπ. π., σελ. 319-326· R. Ruotolo, *Mercanti – collezionisti fiamminghi a Napoli: Gaspare Roomer e i Vanden Eynden*, Meta di Sorrento 1982· του ίδιου, “Aspetti del collezionismo napoletano del Seicento”, στο *Civiltà del Seicento...*, όπ. π., σελ. 41-48· P. Leone de Castris, “Collezionismo nella Napoli del Cinquecento”, στο *Aspetti del Collezionismo in Italia da Federico II al primo novecento*, πρόλ. V. Abbate, Τράπανι, Museo regionale Pepoli, 1993, σελ. 57-

Με την παρουσία των βαρόνων στην πόλη και την ώθηση που έδωσε η πολιτιστική πολιτική της Αντιμεταρρύθμισης και σε συνδυασμό με την πρωτοφανή συσσώρευση πληθυσμού, μεταβάλλεται και όλος ο πολεοδομικός χαρακτήρας της πόλης¹¹⁶. Η αλλαγή υλοποιείται από τους αρχιτέκτονες που φτάνουν στην πόλη, όπως ο φλωρεντινός Vincenzo Casali, προσκεκλημένος του αντιβασιλέα Mondejar στα τέλη της δεκαετίας του 1570, ο προαναφερόμενος αρχιτέκτονας του Σίξτου Ε΄, Domenico Fontana, ο ρωμαίος Giovanni Battista Cavagna από το 1589, ο τοσκάνος Giovanni Antonio Dosio από το 1590 και από το 1608 ο Cosimo Fanzago από το Μπέργκαμο, ο κατεξοχήν αρχιτέκτονας της Νάπολης τού μπαρόκ, για να αναφέρουμε μόνο τους σημαντικότερους¹¹⁷.

Στο πεδίο της ζωγραφικής παραγωγής, μέχρι περίπου το τελευταίο τέταρτο του 16^{ου} αιώνα, τον τόνο δίνει ο διάλογος μεταξύ ξένων ανανεωτικών παραγόντων και ντόπιων καλλιτεχνών¹¹⁸. Ο βενετός Antonio Solario (lo Zingaro) και ο μιλανέζος Cesare da Sesto στη δεύτερη δεκαετία του 16^{ου} αιώνα, ο διαμορφωμένος στη Ρώμη της κλασικής Αναγέννησης αλλά και δοκιμασμένος από την κρίση της δεκαετίας του 1520, Polidoro da Caravaggio, στα μέσα της τρίτης δεκαετίας, ο τοσκάνος Giorgio Vasari και ο ισπανός συνεργάτης του στη Ρώμη Roviale Spagnolo, στα μέσα του αιώνα, περνούν και μένουν για μεγαλύτερο ή μικρότερο χρονικό διάστημα στην πόλη. Η επίδραση του έργου τους και οι συνεργασίες με τοπικούς ζωγράφους είναι εμφανής στην παραγωγή καλλιτεχνών όπως οι Andrea da Salerno, Giovan Filippo Criscuolo, Marco Cardisco, Pietro Negroni, κ.ά.¹¹⁹. Πέρα από τις παρουσίες των ίδιων των ζωγράφων, έργα μερικών από τους σημαντικότερους ιταλούς ζωγράφους της εποχής όπως, για παράδειγμα, η *Madonna del pesce* του Ραφαήλ (γύρω στα 1513, τώρα στο Museo del Prado) ή ο *Ευαγγελισμός* του Τισιανού (γύρω στα 1557, τώρα στο Capodimonte) –και τα δύο στην εκκλησία

93. Για τον καταρτισμό των συλλογών στις *Wunderkammern* είχαν γραφτεί στη Νάπολη και ειδικά εγχειρίδια, όπως αυτό τού M. De Gregorio, *Idea per fare le gallerie universali di tutte le cose del mondo, naturali, artificiali e miste*, επιμ. O. Beltrano, Νάπολη, 1625, β΄ έκδ. Νάπολη, 1642.

¹¹⁶ Βασικό για τον πλούτο των στοιχείων και την ανάγλυφη εικόνα της αλλαγής του πολεοδομικού χαρακτήρα της Νάπολης είναι το βιβλίο του F. Strazzulo, *Edilizia e urbanistica a Napoli dal '500 al '700*, Νάπολη, Arturo Berisio, 1968, β΄ έκδ.: Νάπολη, Arte tipografica, 1995.

¹¹⁷ Για την ιστορία της αρχιτεκτονικής αυτής της εποχής στη Νάπολη βλ. R. Pane, *Architettura dell'età barocca in Napoli*, Νάπολη, EPSA Editrice Politecnica, 1939· A. Blunt, *Neapolitan Baroque and Rococo Architecture*, Λονδίνο, A. Zwemmer, 1975 (κυρίως το κεφ. "The transition to the Baroque: 1570-1630", σελ. 35-58)· Cantone, όπ. π.· del Pesco, όπ. π..

¹¹⁸ Βλ. τη διαίρεση –που ακολούθησαν και επικύρωσαν όλοι οι επόμενοι μελετητές– των κεφαλαίων τού θεμελιακού βιβλίου τού Giovanni Previtali, *La pittura del Cinquecento a Napoli e nel vicereame* (Τορίνο, Einaudi, 1978)· ο συγγραφέας δίνει τον τίτλο και τα χρονολογικά όρια σε καθένα από τα κεφάλαια με βάση την επάλληλη άφιξη ξένων ζωγράφων στη Νάπολη: άφιξη του Polidoro da Caravaggio (1524), του Marco Pino (1557), του Teodoro d'Errico (1574), του Michelangelo da Caravaggio (1606).

¹¹⁹ Βλ. εκτός από το βιβλίο του Previtali, τα μεταγενέστερα συνθετικά έργα: P. Giusti / P. Leone de Castris, *Pittura del Cinquecento a Napoli. 1510-1540. Forastieri e regnicoli*, Νάπολη, Electa, 1988 και P. Leone de Castris, *Pittura del Cinquecento a Napoli 1540-1573. Fasto e devozione*, Νάπολη, Electa, 1996 (όπου και συγκεντρωμένη η προγενέστερη βιβλιογραφία).

του San Domenico Maggiore–, γίνονταν αντικείμενο μελέτης από τους τοπικούς ζωγράφους, όπως δείχνει τουλάχιστον ο αριθμός των αντιγράφων¹²⁰.

Ουσιαστικότερα και διαρκέστερα αποτελέσματα θα έχει η μακρόχρονη παρουσία τού σιενέζου ζωγράφου Marco Pino, που εγκαθίσταται στη Νάπολη το 1557. Ύστερα από μια δραστηριότητα σε μερικά από τα κυριότερα εργοτάξια της Ρώμης¹²¹, παρέμεινε για τριάντα χρόνια στη Νάπολη, δίχως να διακόψει τις σχέσεις του με τη Ρώμη. Αρχικά φέρνει στην πρωτεύουσα του αντιβασιλείου την «υψηλή μανιέρα», που αργότερα θα ικανοποιήσει τα αισθητικά πρότυπα που θέτουν τα υπό διαμόρφωση νέα αιτήματα της Αντιμεταρρύθμισης για μια ζωγραφική μεγαλύτερης ευλάβειας, δουλεύοντας σε ελαιογραφίες για όλες σχεδόν τις νέες εκκλησίες της πόλης¹²². Ο ίδιος ο Marco Pino, στη χαμένη πραγματεία του περί ζωγραφικής (περ. 1569), έκανε λόγο για τους «αγαπημένους μαθητές» του στην πόλη¹²³, ενώ η επίδρασή του θα είναι ισχυρή και μετά τα τέλη του αιώνα. Στα 1630, ακόμα ο Caraccio τον θεωρούσε ως τον έναν από τους δύο ισχυρότερους παράγοντες της ζωγραφικής κουλτούρας στην Νάπολη¹²⁴. Πολλοί ζωγράφοι δούλεψαν στα ίχνη του Marco Pino, όπως ο Silvestro Buono και ο Giovan Bernardo Lama, από τους πλέον περιζήτητους ζωγράφους στα τέλη του αιώνα, κυρίως για πίνακες προορισμένους για αλτάρια εκκλησιών. Δίπλα σε αυτούς, ο Francesco Curia, ο Girolamo Imperato και άλλοι, που κινούνται μεταξύ μανιερισμού και ευλάβειας που θυμίζει κυρίως το ζωγραφικό ύφος του Federico Barocci.

Από τη δεκαετία του 1570 το καλλιτεχνικό σκηνικό της πόλης εμπλουτίζεται με την παραμονή στη Νάπολη ζωγράφων, όπως του φλαμανδού με φλωρεντινή παιδεία Jan van der Straet (Stradano), του φλωρεντινού Girolamo Machietti, στα χνάρια της ζωγραφικής τού Santi di Tito, του επίσης φλαμανδού Jan Soens, με κουλτούρα διαμορφωμένη στην Πάρμα, και του συνδεδεμένου με τους ιησουΐτες της Ρώμης Sciripione Pulzone, κ.ά. Ιδιαίτερη σημασία έχει η άφιξη, από το 1573 και μετά, ενός μεγάλου αριθμού φλαμανδών ζωγράφων που θα αποτελέσουν ένα από τα σπουδαιότερα κεφάλαια της ναπολιτάνικης ζωγραφικής στο γύρισμα του αιώνα¹²⁵. Εγκαθίστανται στη Νάπολη, ύστερα από την

¹²⁰ Σε αυτό το πνεύμα πρέπει να διαβάσουμε τις πληροφορίες των παλαιών οδηγιών της πόλης που κάνουν λόγο για πλήθος έργων των μεγάλων ζωγράφων της Αναγέννησης (π. χ. Caraccio, όπ. π., τόμ. 3, σελ. 572-579).

¹²¹ Για τον Marco Pino βλ. E. Borea, “Grazia e furia in Marco Pino”, *Paragone*, 151 (1962), σελ. 25-52· P. Leone de Castris, “Marco Pino: il ventennio oscuro”, *Bollettino d’arte*, 84-85 (1994), σελ. 71-86· A. Zezza, *Marco Pino. L’opera completa*, Νάπολη, Electa, 2003.

¹²² Για τα έργα του Pino στη Νάπολη: A. Zezza, “Precisazioni per Marco Pino al Gesù Vecchio. Documenti e ipotesi per il soggiorno meridionale dell’artista senese”, *Dialoghi di storia dell’arte*, 1 (1995), σελ. 104-125· P. Leone de Castris, *Pittura del Cinquecento ...*, όπ. π., 1996, σελ. 185-232· *Marco Pino: protagonista della ‘maniera moderna’ a Napoli. Restauri nel centro storico*, κατάλογος έκθεσης, A. Zezza, Νάπολη, Comune di Napoli – Assessorato alla cultura, 2003.

¹²³ della Valle, όπ. π., σελ. 296.

¹²⁴ Caraccio, όπ. π., τόμ. 1, σελ. 21.

¹²⁵ Για τους φλαμανδούς ζωγράφους στη Νάπολη βλ. κυρίως G. Previtali, “Teodoro d’Errico e la ‘questione meridionale’”, *Prospettiva*, 3 (1975), σελ. 17-34· του ίδιου, “Fiamminghi a Napoli alla fine del ‘500: Cornelis Smet, Pietro Torres, Wenzel Cobergher”, στο *Relations artistiques entre les Pays-Bas et l’Italie à la Renaissance. Etudes dédiées à Suzanne Sulzberger*, Βρυξέλλες–Ρώμη, Etudes d’histoire de l’art – L’Institut historique belge de Rome, 1980, σελ. 209-217· C. Vargas, *Teodoro*

εμπορική παρακμή της Αμβέρσας και την άνοδο του Άμστερνταμ, και με την εύνοια της αυλής, φέρνουν, χάρη στη μαζική παρουσία τους –αποτελούν μια πραγματική *παροιμία ζωγράφων*–, και στη συνεργασία με τους ντόπιους ζωγράφους, στην ουσιαστική αφομοίωσή τους στην πόλη, στη συμμετοχή τους ακόμα στην Αδελφότητα των ζωγράφων, μια ανανέωση στην υστερομανιεριστική ρωμαϊκή και φλωρεντινή ζωγραφική: σταθερότερα περιγράμματα, απόδοση των τοπίων με περισσότερο λυρική διάθεση, διάδοση συνθέσεων επηρεασμένων από τον φλαμανδικό μανιερισμό, ευρεία χρήση χαρακτηριστικών. Οι Cesare και Cornelis Smet, ο Dirk Hendricksz (επονομαζόμενος Teodoro d'Errico), Aert Mijtnens, Ettore Crucer, Pietro Torres και οι Φλαμανδοί που έρχονται από τη Ρώμη (οι ευρύτερα γνωστοί Wenceslas Cobergher, Paul Bril, ο Hendrick Jansz Ter Brugghen για να αναφερθούμε μόνο σε αυτούς που αναπτύσσουν μια έντονη και διαρκή δραστηριότητα με πολυπληθή εργαστήρια και αναλαμβάνουν, στο πεδίο πάντα των ελαιογραφιών, σημαντικές παραγγελίες.

Από το τέλος της δεκαετίας του 1580 μια άλλη σημαντική συνιστώσα της ζωγραφικής κουλτούρας αποτελεί το κύμα των καλλιτεχνών που κατεβαίνουν από τη Ρώμη στη Νάπολη. Δεν ήταν μόνο η ζήτηση των «ενημερωμένων» αυτών καλλιτεχνών, που είχαν θητεύσει στα ρωμαϊκά εργοτάξια επί Γρηγόριου ΙΓ΄ και Σίξτου Ε΄. Λόγοι που συνδέονται τόσο με τον θάνατο του Σίξτου (1590) και του σημαντικότερου μαικήνα της εποχής Alessandro Farnese (1589) όσο και με την παροδική πτώση τής δύναμης του φιλοϊσπανικού κόμματος, του οποίου τα δύο προαναφερόμενα πρόσωπα ήταν οι κύριοι υποστηρικτές, μέχρι την έναρξη μιας ακόμα μεγαλύτερης καλλιτεχνικής δραστηριότητας επί Κλήμεντα Η΄ (1592-1605)¹²⁶, κάνουν ευκολότερο το –κοντινό άλλωστε– δρομολόγιο Ρώμη-Νάπολη για ζωγράφους και παραγγελιοδότες. Η Ρώμη προς τα τέλη του αιώνα, άλλωστε, έχει γίνει πάλι το *caput mundi* και της καλλιτεχνικής παραγωγής. Το Ιωβηλαίο του 1600 θα είναι όχι μόνο ένα από τα πιο λαμπρά στην ιστορία του θεσμού αλλά θα αναδείξει και το έργο που είχε γίνει εν όψει του εορτασμού. Στα 1599, στο χειρόγραφο *Anvisi da Roma*, που αποστέλλονταν κατά πάσα πιθανότητα στον αντιβασιλέα τής Νάπολης, ο συντάκτης, αφού πρώτα εκθέσει τα σημαντικότερα έργα που γίνονται εκείνη την εποχή στην Αιώνια Πόλη, ενόψει του ιωβηλαίου, κυρίως στις εκκλησίες («είναι πράγματι ωραίο να βλέπει κανείς τις εκκλησίες της Ρώμης σχεδόν όλες εξωραϊσμένες και σχεδόν εξολοκλήρου ανακαινισμένες») καλεί τον παραλήπτη να πάει στη Ρώμη «για να απολαύσει και να δει αυτές τις εκκλησίες και όλη την ολότελα εξωραϊσμένη πόλη»¹²⁷.

d'Errico. *La maniera fiamminga nel Vicereame*, Νάπολη, Electa, 1988· της ίδιας, “Cornelis Smet tra i ‘paisani’ fiamminghi, *Mélanges de l’Ecole française de Rome. Italie et Méditerranée*, 103 (1992), σελ. 629-680· Leone de Castris, όπ. π., 1991, σελ. 31-84· του ίδιου, “Su Aert Mijtnens e la colonia dei pittori fiamminghi a Napoli”, *Prospettiva*, 93-94 (1999), σελ. 69-78.

¹²⁶ Βλ. και τις παρατηρήσεις του J. A. F. Orbaan, *Sixtine Rome*, Λονδίνο, Constable & Company, 1910, σελ. 228.

¹²⁷ BNN, Branc. II. C. 9 (*Anvisi diversi dal 1585 sino al 1599*), ff. 503v-505v. Η επίσκεψη στην Αιώνια Πόλη προβλήθηκε με αυτή την ευκαιρία ακόμα περισσότερο καθώς το 1600 δεν δόθηκε στη Νάπολη το προνόμιο του εορτασμού του ιωβηλαίου ένα έτος μετά τον ρωμαϊκό, όπως είχε καθιερωθεί από τις αρχές του 16^{ου} αιώνα. Βλ. σχετικά *Giubileo a Napoli: un affare di stato (1725-1825)*, κατάλογος έκθεσης, επιμ. M. P. Iovino, Νάπολη, Archivio di Stato, 2000-2001, σελ. 19-25.

Η μεγάλη αύξηση των παραγγελιών φέρνει, στα τελευταία χρόνια του 16^{ου} και στις αρχές τού 17^{ου} αιώνα, από τη Ρώμη στη Νάπολη καλλιτέχνες όπως οι Cavalier d'Arpino, Alessandro Alberti, Giovanni Baglione, Giovanni Balducci, Avanzino Nucci, Paolo Guidotti, φευγαλέα ο Annibale Carracci κ.ά., στους οποίους θα προστεθούν αργότερα μερικοί από τους διασημότερους δημιουργούς τού ρωμαϊκού μπαρόκ. Για τους ίδιους λόγους, είτε καλεσμένοι από την πολυάριθμη παραγγελιοδοσία είτε ελκόμενοι από ευκαιρίες για εργασία, πηγαίνουν στη Νάπολη στο γύρισμα του αιώνα ζωγράφοι από Φλωρεντία, Μπολόνια, Βενετία, Σικελία, Ισπανία κ.ά.¹²⁸.

Οι κύριες, ή τουλάχιστον οι περισσότερο ευδιάκριτες, τάσεις της ζωγραφικής στο γύρισμα τού αιώνα είναι, πέρα από τον ισχυρό ακόμα απόηχο του Marco Pino, η εμφανής απήχηση ορισμένων πλευρών της σύγχρονης ρωμαϊκής ζωγραφικής, κυρίως αυτής που εκπροσωπείται από τον πληθωρικό και αφηγηματικό Federico Zuccari και από την «ευλαβικού» χαρακτήρα, με ολοσχερή προσχώρηση στη δογματική κουλτούρα της Αντιμεταρρύθμισης, ζωγραφική τύπου Federico Barocci και Scipione Pulzone. Διακρίνουμε ακόμα επιδράσεις από τις εξελίξεις στη φλωρεντινή ζωγραφική που χαρακτηρίζεται από επιστροφή στα πρότυπα της Αναγέννησης παράλληλα με την απομάκρυνση από τον επιτηδευμένο μανιερισμό της φόρμας, και έχει τις βάσεις της στα εργαστήρια τού Giovan Battista Naldini και του Santi di Tito και ως υπόβαθρο τα αιτήματα της Αντιμεταρρύθμισης.

Η ζωγραφική θεματική προσαρμόζεται στα ρωμαϊκά πρότυπα της νέας εικονογραφίας τών αγίων, τού μαριολογικού κύκλου, του κύκλου από την παιδική ηλικία του Ιησού, των θεμάτων από την Παλαιά Διαθήκη. Εξάλλου, οι εικονογραφημένες ρωμαϊκές κυρίως εκδόσεις της πρώιμης Αντιμεταρρύθμισης, όπως το *Martyrologium Romanum* του καρδινάλιου Baronio –φιλολογική πηγή για τους βίους νέων και παλαιότερων αγίων– ή το *Evangelicae Historiae Imagines* τού Nadal, που κυκλοφορούσαν ευρέως στη Νάπολη¹²⁹, αποτέλεσαν πρότυπο για αντίστοιχες τοπικές εκδόσεις, όπως τα βιβλία τού ιησουΐτη Luca Pinelli. Οι εκδόσεις αυτές, μαζί με πληθώρα χαρακτηριστικών που διοχέτευνα

¹²⁸ Δίπλα στους ζωγράφους που ήδη αναφερθήκαμε, συναντούμε δεκάδες άλλους με μια πυκνή δραστηριότητα, όπως τουλάχιστον προκύπτει από τα σχετικά έγγραφα, που έχουν αναδιφήσει ερευνητές, όπως οι N. F. Faraglia, G. Filangieri di Satriano, G. D'Addosio, R. Ruotolo, A. Delfino, F. Strazzullo, E. Nappi, κ.ά., κυρίως στα δύο μεγάλα αρχεία της Νάπολης, το Archivio di Stato και το Archivio Storico del Banco di Napoli. Βλ. τους συγκεντρωτικούς τόμους G. Filangieri di Satriano, *Documenti per la storia, le arti e le industrie delle province napoletane*, Νάπολη, 5 τόμοι, Tipografia dell'Accademia Reale delle Scienze, 1883-1891· G. B. D'Addosio, *Documenti inediti di artisti napoletani dei secoli XVI e XVII*, "Archivio Storico per le Province Napoletane", XLIV (1913), ανάτυπο, Νάπολη, 1920, φωτομην. ανάτυπ. Μπολόνια, Forni, χ. χ.· G. Ceci, *Bibliografia per la storia delle arti figurative nell'Italia Meridionale*, 2 τόμοι, Νάπολη, Società Napoletana di Storia Patria, 1937· *Ricerche sul '600 napoletano. Catalogo delle pubblicazioni edite dal 1883 al 1990, riguardanti le opere di architetti, pittori, scultori, marmorari ed intagliatori per i secoli XVI e XVII, pagate tramite gli antichi banchi pubblici napoletani*, επιμ. E. Nappi, Milano, "L. & T.", 1992.

¹²⁹ De Maio, όπ. π., 1983, σελ. 72.

κυρίως Φλαμανδοί έμποροι, αποτέλεσαν επίσης την εικονογραφική βάση ολόκληρων ζωγραφικών κύκλων στα ναπολιτάνικα παρεκκλήσια¹³⁰.

Ποια είναι η θέση του ζωγράφου στη ναπολιτάνικη κοινωνία; Υπάρχει κάποια κοινωνική καταξίωσή του και σε ποιο βαθμό; Είναι εύλογο το γεγονός ότι στη Νάπολη, αντίθετα με ό,τι συνέβαινε στη Φλωρεντία (από το 1562) και στη Ρώμη (από το 1577), δεν συστήθηκε Ακαδημία ζωγράφων πριν από το 1665. Μέχρι τότε οι ζωγράφοι, οργανωμένοι σε εργαστήρια, αντιπροσωπεύονται από την Αδελφότητα του Αγίου Λουκά, που συναθροιζόταν στο ομώνυμο παρεκκλήσιο του Sant'Agostino alla Zecca¹³¹. Δεν είχαν αποκτήσει ως σύνολο τη θεσμοθετημένη εκείνη μορφή που, όσο και αν κατευθυνόταν από την πολιτική εξουσία, αναβάθμιζε παράλληλα τη θέση τους και τους αποδέσμευε από τους ασφυκτικούς όρους των συμβολαίων.

Στα νοταριακά έγγραφα που αφορούν ζωγραφικές εργασίες βλέπουμε ότι οι παραγγελιοδότες ενδιαφέρονται κυρίως για τη γρήγορη εκτέλεση του έργου, επιβάλλουν την έγκριση του από ειδικούς, που σπάνια κατονομάζονται, ενώ η πληρωμή του πραγματοποιείται μόνον εφόσον τηρηθούν οι χρονικές δεσμεύσεις. Το προσχέδιο του έργου παραδίδεται στον συμβολαιογράφο υποχρεώνοντας το ζωγράφο να το σεβαστεί απαρέγκλιτα. Σπανιότερα συναντούμε περιπτώσεις που οι όροι της παραγγελίας να δηλώνουν σκέψεις πάνω στο περιεχόμενο, πέρα από γενικόλογες αναφορές γύρω από την υπόδειξη της θεματικής και της ποιότητας του έργου. Συχνά επίσης ορίζεται ένα προηγούμενο ζωγραφικό έργο ως πρότυπο προς αντιγραφή.

Το τελικό προϊόν της ζωγραφικής διαδικασίας υπόκειται σε ελέγχους, από τους εφημέριους, του επικεφαλής των θρησκευτικών ταγμάτων, τους επισκόπους, κάποτε και της Ιεράς Εξέτασης. Το 1607 ο Jacob Isaczoon Swanenburgh, φλαμανδός ζωγράφος που έμενε στη Νάπολη, αντιμετώπιζει την Ιερά Εξέταση γιατί είχε ζωγραφίσει μάγισσες σε έναν πίνακά του¹³². Ούτε αυτή η περίπτωση ούτε μια άλλη, που αφορούσε στη ματαίωση υλοποίησης ενός πίνακα του επίσης Φλαμανδού Wenceslas Cobergher με απεικόνιση του Θωμά του Ακινάτη θα ήταν οι μοναδικές περιπτώσεις στη Νάπολη¹³³. Οι επεμβάσεις της Ιεράς Εξέτασης έφθαναν και στις ιδιωτικές συλλογές. Υποδηλωτικός είναι ο μετασηματισμός ενός πίνακα που απεικόνιζε την *Αφροδίτη με τον Έρωτα*, και που απολάμβανε κρυφά ο ναπολιτάνος ευγενής Giovan Paolo Sanfelice, σε *Μετανοούσα Μαγδαληνή* από τον εγγονό του, για να

¹³⁰ Για την κυκλοφορία των χαρακτηριστικών του Pinelli βλ. εδώ παρακάτω, σελ. 165, σημ. 19. Γενικότερα για την κυκλοφορία χαρακτηριστικών στη Νάπολη βλ. κάποιες ενδείξεις στο Ιωάννου, "Documenti inediti ...", υπό έκδοση.

¹³¹ Για την αδελφότητα αυτή δεν διαθέτουμε παρά ελάχιστα και αποσπασματικά στοιχεία, βλ. F. Strazzullo, *La corporazione dei pittori napoletani*, Νάπολη, G. D'Agostino, 1962.

¹³² De Maio, όπ. π., 1983, σελ. 104.

¹³³ *De Maio, όπ. π. Η Callί υποθέτει ότι αυτό το περιστατικό έγινε γνωστό λόγω ακριβώς του όψιμου της περίπτωσης ενώ πολλά άλλα «πνίγηκαν» από την Ιερά Εξέταση (M. Callί, "Arte e Controriforma", στο La storia. I grandi problemi dal medioevo all'età moderna, επιμ. N. Tranfaglia / M. Firpo, τόμ. 4: L'età moderna, μέρος 2^ο: La vita religiosa e la cultura, Torino, UTET, 1986, σελ. 283-314).*

αποφευχθεί ο «κίνδυνος που θα μπορούσε να προκύψει από τη θέαση αυτού του έργου», ιστορία που περιέχεται στην πραγματεία του Pietro da Cortona και του ιησουΐτη Gian Domenico Ottonelli¹³⁴.

Πέρα από την επικύρωση των σχετικών με τις εικόνες αποφάσεων της Συνόδου του Τριδέντου¹³⁵, στη Νάπολη δεν υπάρχει παρά πολύ μικρή συζήτηση γύρω από αυτό το ζήτημα¹³⁶. Αν και δεν θα συναντήσουμε έκδοση ούτε «συνταγολογίων» ούτε ειδικών πραγματειών κ.ά.¹³⁷, αυτό δεν σημαίνει ότι όσα είδαμε στο πρώτο κεφάλαιο για τη Ρώμη δεν είχαν ισχύ και στη Νάπολη¹³⁸ και ότι οι Ναπολιτάνοι δεν παρακολουθούσαν τις σχετικές συζητήσεις που διεξάγονταν στα υπόλοιπα ιταλικά κέντρα.

* * *

Όταν αναφερόμαστε στη ναπολιτάνικη σχολή ζωγραφικής σκεφτόμαστε αυτόματα τους «tenebrosi caravaggeschi» και τους μεγάλους διακοσμητές: έρχονται στο μυαλό μας ονόματα όπως Battistello Caracciolo, Jusepe de Ribera, Mattia Preti, Salvator Rosa, Luca Giordano, Francesco Solimena, κ.ά., η φήμη των οποίων ξεπέρασε την ιταλική χερσόνησο. Συχνά μάς δίνεται η εντύπωση ότι η σχολή αυτή ξεκίνησε με το πέρασμα του Caravaggio από τη Νάπολη. Η διπλή παραμονή στη Νάπολη (Σεπτέμβριος 1606-Ιούνιος 1607, Οκτώβριος 1609-Ιούλιος 1610) του *μεγάλου αιρετικού* προκάλεσε συζητήσεις, επιτάχυνε τις εξελίξεις και επέδρασε καθοριστικά στη ζωγραφική παραγωγή, καθώς εκεί συναντούμε καλλιτέχνες που, δεχόμενοι την ισχυρή και καθοριστική επίδραση του λομβαρδού –τα έργα του οποίου κάθε άλλο παρά αποκρίνονταν στις βεβαιότητες και τις στέρεες αλήθειες που ζητούσε η Αντιμεταρρύθμιση και η απολυταρχική πολιτική εξουσία από τους ζωγράφους– επεξεργάστηκαν τον τρόπο δουλειάς του και αποτέλεσαν τους πιο αξιόλογους συνεχιστές του, όπως φαίνεται και από τις σχετικές εκθέσεις, όπου έχουμε την ευκαιρία να δούμε, και να συγκρίνουμε μεταξύ τους, έργα των λεγόμενων caravaggeschi¹³⁹.

¹³⁴ *Trattato della pittura, e scultura, uso et abuso loro. Composto da un Theologo, e da un Pittore ..., stampato ad istanza de' sig.ri Odomenigico Lelonotti da Fanano, e Britio Prenetteri*, Φλωρεντία, Gio. Antonio Bonardi, 1552, νεώτερη έκδ., επιμ. V. Casale, Τρεβίζο, Canova, 1973, σελ. 326-327.

¹³⁵ Leone de Castris, *όπ. π.*, 1991, σελ. 9-10.

¹³⁶ De Maio, *όπ. π.*, 1983, σελ. 8, 74.

¹³⁷ Βλ. σχετικά O. Morisani, *Letteratura artistica a Napoli tra il '400 e il '600*, Νάπολη, Fiorentino, 1958.

¹³⁸ Το αντίθετο, αλλά δίχως ωστόσο να το τεκμηριώνει επαρκώς, υποστηρίζει ο Romeo De Maio (“i trattati artistici della Controriforma a Napoli non trovarono facile luogo”), *όπ. π.*, 1983, σελ. 71.

¹³⁹ Μια από τις πιο αντιπροσωπευτικές τέτοιες εκθέσεις οργανώθηκε το 1999 στη Ρώμη με τίτλο *Caravaggio e i suoi. Percorsi caravaggeschi in Palazzo Barberini*, βλ. τον κατάλογο της έκθεσης, επιμ. C. Strinati / R. Vodret, Νάπολη, Electa, 1999. Ειδικότερα, για τους caravaggeschi της Νάπολης βλ.: *Battistello Caracciolo e il primo naturalismo a Napoli*, κατάλογος έκθεσης (Νάπολη, Castel Sant'Elmo – Certosa di San Martino), επιμ. F. Bologna, Νάπολη, Electa, 1991, όπου συγκεντρώνεται και η προγενέστερη βιβλιογραφία.

Γιατί ένα μεγάλο μέρος των ζωγράφων στη Νάπολη, σύμφωνα τουλάχιστον με μεγάλο μέρος της υπάρχουσας βιβλιογραφίας, ακολούθησαν τόσο ένθερμα τον Merisi; η ζωγραφική τους προπαίδια τους επέτρεπε να προσεταιριστούν και να αφομοιώσουν το πνεύμα του ρεαλισμού και την τεχνική του κιαρο-σκούρο; Πόσο επαναστατική, πόσο καινοτόμα ήταν αυτή η ζωγραφική για τη ναπολιτάνικη κοινωνία και σε τι ανταποκρινόταν; Ποιες ήταν οι αδράνειες και ποιοι οι εναλλακτικοί δρόμοι της ζωγραφικής στην πολυάριθμη και πολυσυλλεκτική πρωτεύουσα του βασιλείου της Νάπολης; Στη σκιά των μεγάλων ονομάτων, και πριν από αυτούς, δουλεύουν στη Νάπολη καλλιτέχνες τόσο ντόπιοι όσο και από κάθε σχεδόν γωνιά της Ευρώπης. Τι είδαν και τι πήραν αυτοί οι «ναπολιτάνοι» ζωγράφοι από τον Caravaggio; Πώς «επιβίωσαν» μετά από αυτόν;

Σε πόσο πραγματικές βάσεις έθετε το πρόβλημα ο διευθυντής της Πινακοθήκης του Capodimonte, Raffaello Causa, γράφοντας το 1982: «Μια πόλη σε πλήρη ζέση έργων εν αναμονή του γεγονότος· έτσι παρουσιαζόταν η Νάπολη στην αρχή του 17^{ου} αιώνα, όταν κατακαλόκαιρο του 1606 (sic) έφθανε ο Caravaggio [...] η φήμη του είχε προηγηθεί [...] η Madonna della Misericordia έγινε από τη μια στιγμή στην άλλη πασίγνωστη, εκτιμήθηκε πέρα από τα καθιερωμένα, και έγινε σημείο αναφοράς για όλο τον πολιτιστικό περίγυρο [...] η παρουσία του Caravaggio αντιπροσωπεύει μια ειδική δύναμη σύγκρουσης με το παρελθόν, μια δύναμη ολικής ανανέωσης, που έγινε δυνατό να επισυμβεί επειδή υπήρχαν ήδη στην πόλη οι πνευματικές, πολιτιστικές και οικονομικές συνθήκες, πού καθιστούσαν δυνατή αυτή την πρόσκτηση, την άμεση εκσφενδόνιση, την ελεύθερη επεξεργασία των αποτελεσμάτων· μια ανέλιξη πυκνή από προσωπικότητες, μια περιπέτεια γεμάτη από επεισόδια συνεχώς πιο ζωνρά και ποικίλα»¹⁴⁰.

Αλλά, η πραγματικότητα ήταν τόσο μονοδιάστατη, οι προϋποθέσεις τόσο ομοιόμορφες;

Εξετάζοντας το έργο του παραγωγικότερου ζωγράφου της εποχής στη Νάπολη, του Βελισσάριου Κορένσιου, ίσως μπορούμε να δώσουμε απαντήσεις σε μερικά από τα ερωτήματα που διατυπώσαμε παραπάνω, καθώς μάλιστα στην πρωτόγνωρη, για τη Νάπολη, ζήτηση ζωγραφικής, ο Κορένσιος ικανοποιεί τις παραγγελίες σε ένα χρονικό διάστημα που ξεπερνά τον μισό αιώνα. Πέρα από την εκτέλεση τοιχογραφιών για όλα σχεδόν τα θρησκευτικά τάγματα –διακοσμεί το σύνολο των επιφανειών στις εκκλησίες των Θεατίνων, Ιησουϊτών, Καρθουσιανών, Φραγκισκανών, Βενεδεκτίνων, κ. ά. ως «άγρυπνος οφθαλμός της αντιμεταρρυθμιστικής εικονογραφίας»¹⁴¹ – εργάζεται επίσης σε όλες σχεδόν τις μεγάλες παραγγελίες του παλατιού, ως πραγματικός ζωγράφος της αυλής, και επιπλέον για λογαριασμό των βαρόνων, σε ιδιωτικά ανάκτορα και βίλες. Μέσα από ένα εικονογραφικό και στυλιστικό λεξιλόγιο ενημερωμένο κατά κύριο λόγο από τους υστερομανιεριστικούς κύκλους τού ρωμαϊκού κέντρου, καθιερώνει μια ζωγραφική ανταποκρινόμενη σε μεγάλο βαθμό στο γούστο των παραγγελιοδοτών. Η περίπτωση του βρίσκει αναλογίες σε ζωγράφους όπως ο Giovanni de' Vecchi στη

¹⁴⁰ R. Causa, “La pittura a Napoli da Caravaggio a Luca Giordano”, στο *Da Caravaggio a Luca Giordano*, αναδημ. στο *Civiltà del Seicento*, όπ. π., τόμ. 1, σελ. 99.

¹⁴¹ De Maio, όπ. π., 1983, σελ. 120.

Ρώμη, ο Bernardino Poccetti στη Φλωρεντία ή ο Bernardo Castello στη Γένοβα με τους οποίους έχει πολλά κοινά θεματογραφικά και στυλιστικά γνωρίσματα.

Γεννημένος το 1558 και ζωγραφίζοντας τουλάχιστον από τη δεκαετία του 1580 και μέχρι το 1643, περνά μέσα από καθοριστικά ιστορικά και καλλιτεχνικά γεγονότα. Αποκτώντας μια σχεδόν πανιταλική ζωγραφική κουλτούρα, γνωρίζει και συνεργάζεται με ποικίλης προέλευσης ζωγράφους, κυρίως Ρωμαίους και Φλαμανδούς, αντιγράφει έργα του Veronese αλλά και του Caravaggio, διδάσκει την τεχνική της τοιχογραφίας στον Giovan Battista Caracciolo, τον Massimo Stanzione, τον Andrea de Lione και άλλους, περισσότερο ή λιγότερο γνωστούς ζωγράφους, και υπερασπίζεται την πρωτοκαθεδρία του στη Νάπολη φθάνοντας να απειλήσει τον Annibale Carracci, τον Guido Reni και τον Domenichino.

Ποια τα χαρακτηριστικά της ζωγραφικής του Κορένσιου, ποιο το εργαστήριο που διαμορφώνει, ποιοι ακριβώς είναι οι παραγγελιοδότες του, πώς και γιατί ζωγραφίζει στο Βασιλικό Παλάτι, πώς επιζεί η ζωγραφική αυτή μέχρι τα μέσα του 17^{ου} αιώνα, πολύ μετά από το πέρασμα του Caravaggio από τη Νάπολη; Νά τα ερωτήματα στα οποία, έχοντας δει σε γενικές γραμμές τα πλαίσια στα οποία κινείται ο ζωγράφος, θα προσπαθήσουμε να απαντήσουμε στη συνέχεια.

Ένα από τα κύρια ζητήματα, τα οποία θα μας απασχολήσουν στη συνέχεια, είναι ακριβώς να εξηγήσουμε, μέσα από την καταγραφή και την ερμηνεία του έργου του Κορένσιου, αν και για ποιο λόγο ο προτιμώμενος από το μεγαλύτερο μέρος της παραγγελιοδοσίας ζωγράφος στη Νάπολη από τα τέλη του 16^{ου} μέχρι τα μέσα περίπου του 17^{ου} αιώνα παρέμεινε αδιάφορος για «τις μοντέρνες κουλτούρες που άνηζαν γύρω του», σύμφωνα με τη φράση του Raffaello Causa¹⁴².

¹⁴² Causa, όπ. π.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ: «ΒΕΛΙΣΣΑΡΙΟΣ ΚΟΡΕΝΣΙΟΣ: ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ»

«ο Belisario Cretensi, που, μετά τις περιπέτειές του,
[έγινε] εξοχότατος ζωγράφος»

Giulio Cesare Capaccio, 1630¹⁴³

Η βιογραφία του ζωγράφου από τον ιστορικό των ναπολιτάνων καλλιτεχνών Bernardo De Dominici στα 1743, ένα εκτεταμένο λήμμα στο συλλογικό έργο *Biografia degli uomimi illustri del Regno di Napoli* στα 1819, αποσπασματικές πληροφορίες σε γενικές εκδόσεις των 17^{ου}–19^{ου} αι. (λεξικά καλλιτεχνών, γενικές ιστορίες ζωγραφικής, οδηγοί της Νάπολης, κατάλογοι συλλογών κ.ά.) και αρχειακές ειδήσεις που έφεραν στο φως οι ερευνητές από τα τέλη του 19^{ου} αιώνα και μετά, αποτελούν τις βασικές πηγές που διαθέτουμε γύρω από τη ζωή του Βελισσάριου Κορένσιου.

Αν και δεν χρειάζεται να τονίσουμε τη σημασία των βιογραφικών στοιχείων για τη γνώση της δουλειάς ενός καλλιτέχνη, πρέπει ωστόσο εδώ να αναφερθούμε στις διαστάσεις θρύλου που η παλαιότερη βιβλιογραφία έχει προσδώσει στον βίο και την πολιτεία του Κορένσιου, μέχρις του σημείου να εμπνεύσει τη συγγραφή μυθιστορίας, θεατρικού δράματος και τη σύνθεση όπερας, και στην αναπόφευκτη σύνδεση που έχει γίνει με το έργο του¹⁴⁴.

Η πιο διαδεδομένη εικόνα είναι αυτή ενός ζωγράφου παραγωγικού «όσο τέσσερις άλλοι μαζί» που, χάρη στον αδίστακτο χαρακτήρα του, άσκησε μια πραγματική δικτατορία στο πεδίο των παραγγελιών τοιχογραφιών στη Νάπολη από τα τέλη του 16^{ου} έως τα μέσα περίπου του 17^{ου} αιώνα. Η εικόνα αυτή, που ξεκίνησε από τη μοραλιστική λογοτεχνία των αρχών του 18^{ου} αιώνα, επικυρώθηκε εν μέρει από αρχειακές ανακαλύψεις αλλά, όπως θα δούμε, επιδέχεται μια διαφορετική ανάγνωση.

Η βιογραφία που περιλαμβάνεται στο τρίτομο έργο του De Dominici *Vite de' pittori, scultori, ed architetti Napoletani* αποτελεί την πρώτη ευρεία πηγή για τη ζωή και τα έργα του ζωγράφου. Ο ναπολιτάνος συγγραφέας αφιέρωσε στον Κορένσιο την πιο εκτεταμένη, μεταξύ των ζωγράφων της γενιάς του, *Vita* χρωματίζοντάς την τόσο έντονα ώστε ακόμα σήμερα διακρίνουμε τους τόνους της στη βιβλιογραφία. Στάθηκε, έτσι, ο κύριος υπεύθυνος για τη διαμόρφωση της εικόνας ενός απίστευτα «εργατικού αλλά όχι εκλεκτού ζωγράφου», που για να υπερασπιστεί τη θέση του μετέλθε κάθε μέσο εναντίον των αντιπάλων του: από τη σύσταση συνωμοτικής τριανδρίας, με τους Battistello Caracciolo και Jusepe de Ribera, μέχρι τις απειλές και τις κακοποιήσεις, τις δολιοφθορές, ακόμα και τη δολοφονία¹⁴⁵.

¹⁴³ G. C. Capaccio, *Il forastiero*, Νάπολη, Gio. Antonio Roncagliolo, 1630 (κυκλοφόρησε το 1634), σελ. 677 (υπογρ. δ.).

¹⁴⁴ Το μελόδραμα ανέβηκε στα 1855 στο Teatro San Carlo της Νάπολης σε λιμπρέτο του Domenico de Luca, (*Corenzio, dramma serio in tre quadri per musica*, χειρόγραφο στην Biblioteca del Conervatorio di musica, San Pietro a Maiella, Νάπολη, I. NC. 1.4.6, 3) και μουσική του Clorindo Masciotta. Το θεατρικό έργο που γράφτηκε από τον Giovanni Trisolini, *Belisario Corenzio, dramma storico in tre atti*, (τυπώθηκε στη Νάπολη, Stab. Tip. di Borel e Bompard, 1855), παραστάθηκε το στις 24 Μαρτίου 1855 στο Teatro Fiorentini, και στις 29 Ιουλίου του ίδιου έτους στο Teatro San Ferdinando της Νάπολης. Η μυθιστορία γράφτηκε από την Ennia Clarice Pedrocchio με τίτλο *Corenzio Belisario* και δημοσιεύτηκε στην Κατάνια το 1937 (Giuseppe Intelisano editore).

¹⁴⁵ B. De Dominici, *Vite de' pittori, scultori, ed architetti Napoletani*, Νάπολη, τόμ. 2, Francesco e Cristoforo Ricciardi, 1743, σελ. 292-318. Ο De Dominici αποτελεί βασική πηγή για τη ναπολιτάνικη ζωγραφική και μια από τις ελάχιστες διαθέσιμες για την περίοδο από τον 16^ο ως τα μέσα του 17^{ου} αιώνα, παρ' όλες τις κατηγορίες που έχει δεχθεί από τη νεώτερη, κυρίως θετικιστική, κριτική ως επινοητής φανταστικών ειδήσεων και φαλκιδευτής χειρογράφων. Ο De Dominici εξιστόρησε μια γηγενή «ναπολιτάνικη σχολή». Οι θετικιστές –κυρίως ο πυρήνας του περιοδικού *Napoli Nobilissima* (ίδρ. 1892) υπό την καθοδήγηση του νεαρού Benedetto Croce–, που στόχευαν στη σύνδεση της ιστορίας του *Mezzogiorno* με την ιστορία της

Αντίθετα με τη μεγάλη απήχηση της βιογραφίας τού De Dominici στις μεταγενέστερες μελέτες, το λήμμα του Giovanni Battista Gennaro Grossi¹⁴⁶, δεν έτυχε της προσοχής κανενός από τούς νεώτερους μελετητές. Και όμως, αυτή η, συντομότερη, βιογραφία μάς είναι ιδιαίτερα χρήσιμη. Πρώτα, γιατί ο συγγραφέας αντλεί πληροφορίες για τη ζωή του Κορένσιου από τους άμεσους απογόνους του – don Vincenzo και don Belisario Corenzio, που επισκέφθηκε στη Frosinone, περιοχή στην οποία είχε αποσυρθεί ο ζωγράφος στο τέλος της ζωής του. Ύστερα, γιατί παρουσιάζει μια αρκετά διαφορετική, πολύ πιο «συμπαθητική» εικόνα του Βελισσάριου: αυτή ενός λόγιου, μορφωμένου και ευγενούς ζωγράφου. Είναι χαρακτηριστικό ότι στην προσωπογραφία που συνοδεύει το κείμενο ο *ιπότης Βελισσάριος Κορέντσι χαρακτηρίζεται ως «διάσημος λόγιος και ζωγράφος» (Cav. Belisario Corenzi celebre letterato e pittore)*¹⁴⁷.

Η διαφορά οπτικής που υπάρχει μεταξύ των δύο παραπάνω βιογραφικών αφηγήσεων αντικατοπτρίζεται στην πρώτη κιάλας παράγραφό τους:

De Dominici: «Στο πρόσωπο τού Belisario Corenzio οποιοσδήποτε θα μπορέσει να διδαχθεί τίνος ψόγου είναι άξιος εκείνος που, τυφλωμένος από το πάθος του, προσπαθεί με άδικους και λανθασμένους τρόπους να συσκοτίσει και να υποβαθμίσει τη φήμη εκείνων από τους οποίους, στο ίδιο είδος της ένδοξης τέχνης, ξεπερνιέται, δίχως να σκεφτεί ότι με κακότροπες και μισητές πράξεις έρχεται να μολύνει την ίδια αρετή, την οποία και ο ίδιος με κόπο και μελέτη φρόντισε να αποκτήσει· γιατί ολόκληρος ο κόσμος είναι κριτής των έργων που υπόκεινται στο βλέμμα και δεν γίνεται πιστευτός εκείνος που δεν επαινεί ό,τι από κοινού επαινείται»¹⁴⁸.

Grossi: «Οι ευγενείς αδελφές της Πίνδου και οι καλές τέχνες που γεννήθηκαν στη δική μας Μεγάλη Ελλάδα, και που μορφώθηκαν και μεγάλωσαν στην υπερπόντια Ελλάδα, από ένα ευτυχές πεπρωμένο, συνέχιζαν τη διαμονή τους σε εκείνη την ένδοξη περιοχή. Με την εμφάνιση των μουσουλμάνων φοβισμένες διασκορπίστηκαν από εκεί και βρήκαν καταφύγιο σε εμάς [...] μαζί με τους Παλαιολόγους, τους Καστριώτες, τους Τόκκους ήρθαν επίσης αρκετοί άξιοι καλλιτέχνες. Μεταξύ αυτών κατέχει μια εξαιρετική θέση ο ιπότης Belisario Corenzi»¹⁴⁹.

Η νεώτερη βιβλιογραφία εμπλουτίστηκε με την αναδίφηση αρχειακών ειδήσεων αποκλειστικά από τα ναπολιτάνικα αρχεία. Οι Nunzio Federico Faraglia, Giambattista D'Addosio, Lorenzo Salazar στο γύρισμα από τον 19^ο στον 20^ο αιώνα, και οι Franco Strazzullo, Domenico Ambrasi, Antonio Delfino, Eduardo Nappi κ.ά. κατόπιν, με τις πληροφορίες που έχουν φέρει στο φως, από τη μια διορθώνουν ή συμπληρώνουν τον De Dominici, από την άλλη τεκμηριώνουν έργα του Κορένσιου μέσα από έγγραφα συμφωνητικών ή πληρωμών των παραγγελιών.

Τόσο τα αρχειακά στοιχεία όσο και όλα τα μέχρι τώρα γνωστά, τεκμηριωμένα ή με ασφάλεια αποδιδόμενα στον ζωγράφο έργα, ανάγονται σταθερά σε χρονολογήσεις μετά από το έτος 1590 και φθάνουν μέχρι το 1646. Για την προηγούμενη τού 1590 περίοδο, δηλαδή μέχρι τα 32 χρόνια του,

υπόλοιπης ιταλικής χερσονήσου, έκαναν το όνομά του συνώνυμο της αναξιπιστίας και ζητούσαν τη δόμηση μιας ιστορίας της ναπολιτάνικης τέχνης «sans De Dominici». Παρέβλεπαν τους σκοπούς και τα πλαίσια μέσα στα οποία ο ναπολιτάνος των μέσων τού 18^{ου} αιώνα έγραψε τους *Βίους* του, για μια κριτική, δηλαδή, ανάγνωση του, κατεύθυνση στην οποία στράφηκε μόλις πρόσφατα η έρευνα. Βλ. κυρίως τις μελέτες τού αμερικανού Thomas Willette: “Bernardo De Dominici e le ‘Vite de’ pittori, scultori ed architetti napoletani’: Contributo alla riabilitazione di una fonte”, *Ricerche sul ‘600 napoletano*, Μιλάνο, L. & T., 1986, σελ. 255-273· *Massimo Stanzione and Bernardo De Dominici. The Life and Work of a Neapolitan Painter*, διδακτορική διατριβή, The John Hopkins University, 1988· το κεφάλαιο “Bernardo De Dominici e la sua ‘Vita’ di Stanzione”, στο S. Schütze / T. Willette, *Massimo Stanzione. L’opera completa*, Νάπολη, Electa, 1992, σελ. 153-162 και «Art History as Political History: The Image of the Spanish Viceroy in the *Kunstliteratur* of the 18th Century», *Mitteilungen der Carl Justi-Vereinigung*, 9 (1997), σελ. 52-54.

¹⁴⁶ *Biografia degli uomini illustri del Regno di Napoli*, Νάπολη, Nicola Gervasi, τόμ. VI, 1819, χ. σ. [σελ. 73-76].

¹⁴⁷ Η διαφορετική εκδοχή και το διαφορετικό πρόσωπο που αποδίδει ο Grossi στον Βελισσάριο πιθανόν να οφείλεται εν μέρει στους απογόνους του ζωγράφου που ενδεχομένως ήθελαν να απαλείψουν ή να μετριάσουν την αρνητική προσωπογραφία που είχε προσγράψει ο De Dominici στον προπάππο τους.

¹⁴⁸ De Dominici, *όπ. π.*, σελ. 292.

¹⁴⁹ Grossi, *όπ. π.* [σελ. 73].

αγνοούμε τη δράση του Κορένσιου. Μόνη μας πηγή παραμένουν οι βιογραφίες του De Dominicis και του Grossi, όπου αμφότερες κάνουν λόγο για απουσία του ζωγράφου από την πόλη και για μια, περισσότερο ή λιγότερο αόριστη, παραμονή του στη Βενετία· σε κάθε περίπτωση χρονολογούν την εγκατάστασή του στην Παρθενόπη στα 1590.

Συνεπώς, η μελέτη του ζωγραφικού έργου του Κορένσιου έχει γίνει εντός των παραπάνω χρονολογικών ορίων. Έτσι παρουσιάζεται στις πρώτες συστηματικές εργασίες: στις σελίδες που τού αφιέρωσε ο Wilhelm Rolfs στο βιβλίο του για τη ναπολιτάνικη ζωγραφική, *Geschichte der Malerei Neapels*, που εκδόθηκε το 1910¹⁵⁰ και στο εκτεταμένο λήμμα του Georg Sobotka στο Thieme – Becker το 1912¹⁵¹. Το σημείο εκκίνησης παραμένει ίδιο ακόμα και στις πληρέστερες πρόσφατες μελέτες: του Giovanni Previtali στα 1978, του Pierluigi Leone de Castris στα 1991 και της Concetta Restaino στα 1995¹⁵². Είναι αυτονόητη, ωστόσο, η σημασία των προηγούμενων χρόνων για έναν ζωγράφο ο οποίος μάλιστα, όπως θα δούμε αναλυτικά στη συνέχεια, με την εμφάνισή του στη ναπολιτάνικη καλλιτεχνική σκηνή αποκτά αμέσως πρωταγωνιστικό ρόλο, που θα διατηρήσει, μαζί με άλλους, νεώτερους συνεργάτες, για περίπου μισόν αιώνα¹⁵³.

Μια αινιγματική φράση ενός σύγχρονου του Κορένσιου συγγραφέα αποτελεί ίσως το κλειδί για την εξήγηση της «απουσίας» αυτής από τη Νάπολη μέχρι το 1590. Πρόκειται για τη μαρτυρία τού *segretario* της Νάπολης και πολυγραφοτάτου αυλικού συγγραφέα, Giulio Cesare Capaccio. Γράφει, στο έργο του *Il Forastiero*, στα 1630, αναφερόμενος στην ελληνική κοινότητα της πόλης: «[Από τους Έλληνες που ήρθαν στη Νάπολη] απέμειναν δύο μεγάλοι, εκείνος ο *don Cortese* [...] και ο *Belisario Cretensi*, από αυτούς που προέρχονται από την Κρόια στον Μοριά, από τη γενεά του Σκεντέρμπεη, όπως δείχνει το οικόσημο με τον μαύρο αετό σε χρυσό φόντο, που έγινε εξοχότατος ζωγράφος μετά τις περιπέτειές του»¹⁵⁴.

Καθώς η ελληνική κοινότητα της Νάπολης συνδέεται τόσο με την ίδια την παρουσία τού ζωγράφου στην πόλη, όσο και με τις σχέσεις που ανέπτυξε ο Κορένσιος με το παλάτι και την καθολική εκκλησία και ακόμα, έμμεσα, με τις διαδρομές που ακολούθησε και συνεπώς με τη ζωγραφική κουλτούρα που απέκτησε, κρίνουμε απαραίτητη την πρόταξη, στην αρχή αυτού του κεφαλαίου, ορισμένων στοιχείων για τη συγκρότηση και τον χαρακτήρα αυτής της κοινότητας, στις τύχες της οποίας, ο ζωγράφος έπαιξε επίσης πρωταγωνιστικό ρόλο.

¹⁵⁰ Λιγία, E. A. Seeman, 1910, σελ. 216-224.

¹⁵¹ τόμ. 7, σελ. 409-412.

¹⁵² G. Previtali, *La pittura del Cinquecento a Napoli e nel vicereame*, Τορίνο, Einaudi, 1978, σελ. 117-119, και *La pittura a Napoli tra Cinquecento e Seicento*, διάλεξη τού 1985 στο Istituto Universitario “Suor Orsola Benincasa” στη Νάπολη (τυπώθηκε το 1991, Νάπολη, Guida), σελ. 27-30, 55· P. Leone de Castris, *Pittura del Cinquecento a Napoli, 1573-1606. L’ultima maniera*, Νάπολη, Electa, 1991, σελ. 193-218· C. Restaino, *Belisario Corenzio e la cultura decorativa napoletana tra il 1580 e il 1620*, διδακτορική διατριβή, Νάπολη, Università degli Studi di Napoli “Federico II”, 1995, μερική αναδημ. (ουσιαστικά το δεύτερο κεφάλαιο, σελ. 77-136) στο: “Belisario Corenzio nei grandi cicli pittorici napoletani del primo Seicento”, *Dialoghi di Storia dell’arte*, 3 (1996), σελ. 32-57 (αναδημ. των σελ. 33-38 του άρθρου και στο, της ίδιας, “Belisario Corenzio nella cappella degli Angeli al Gesù Nuovo”, στο *Modelli di lettura iconografica*, επιμ. M. A. Pavone, Νάπολη, Liguori, 1999, σελ. 191-204.

¹⁵³ Επιχειρήσαμε να επικεντρωθούμε στη μελέτη αυτής της περιόδου της ζωής του Κορένσιου στο “*Dopo la sua varia fortuna. Aggiunte e proposte sul primo periodo del pittore Belisario Corenzio*”, *Ricerche sul ’600 napoletano. Saggi e documenti 2000*, Νάπολη, Electa, 2001, σελ. 36-51. Σε μεγάλο μέρος της δεύτερης και τρίτης ενότητας αυτού του κεφαλαίου επανεπεξεργαζόμαστε μερικά από τα στοιχεία που παρουσιάστηκαν εκεί, εμπλουτίζοντάς τα με άλλα καινούργια και προβαίνοντας σε περαιτέρω συσχετισμούς.

¹⁵⁴ Capaccio, όπ. π. (η επισήμανση είναι δική μου). Ο *don Cortese* ταυτίζεται με τον Κορτήσιο Βρανά, για τον οποίο θα γίνει λόγος παρακάτω.

Η ελληνική κοινότητα της Νάπολης

Οι διαδοχικές φυγές από τη βαλκανική χερσόνησο πριν και μετά την πτώση της Κωνσταντινούπολης, οφειλόμενες κυρίως στην απώλεια αξιωμάτων και ιδιοκτησιών των τοπικών αρχόντων λόγω της προέλασης των Τούρκων όσο και οι ελπίδες για την ανάκτησή τους με τη βοήθεια των Ισπανών, που υπέθαλπαν τις σχετικές προς την κατεύθυνση αυτή κινήσεις, αποτέλεσαν τις κύριες αιτίες της παρουσίας Ρωμιών στην πρωτεύουσα του ισπανικού αντιβασιλείου¹⁵⁵.

Η βραχύχρονη κατάληψη της Κορώνης από τον γενοβέζο ναύαρχο του Καρόλου Ε΄, Andrea Doria, στα 1534 και η υποκίνηση αντιτουρκικών ενεργειών των κατοίκων, ενδυνάμωσαν τις σχετικές δραστηριότητες από την ελληνική πλευρά, τους στόχους της οποίας, ωστόσο, δεν συμμερίζονταν στον ίδιο βαθμό η ισπανική αυλή¹⁵⁶. Οι εξεγέρσεις των Κορωναίων δεν έφεραν άλλο αποτέλεσμα πέρα από τη μαζική φυγή τους στην Ιταλία και ιδιαίτερα στη Νάπολη –και τη δημιουργία εκεί του πρώτου πυρήνα της ελληνικής κοινότητας– όσο και τον σταθερό στο εξής προσανατολισμό των Ρωμιών στην εξασφάλιση υποστήριξης των σχεδίων και των τοπικών εξεγέρσεών τους από τους Ισπανούς.

Τα συμφέροντα του Καθολικότατου ταυτίζονταν με αυτά των ορθοδόξων στο μέτρο που εξυπηρετούσαν την προάσπιση των ανατολικών συνόρων της αυτοκρατορίας από την απειλή των, πολλές φορές ολοσχερών, καταστροφών που προκαλούσαν οι επιδρομές των Οθωμανών και στο βαθμό που αυτή αποτελούσε αμυντική προτεραιότητα της Ισπανίας, παράλληλα με τις, ουτοπικές, επιδιώξεις του Φιλίππου Β΄ και των διαδόχων του για επέκταση στην ανατολική Μεσόγειο. Η νίκη των χριστιανικών δυνάμεων στη Ναυμαχία της Ναυπάκτου, παρότι πέρασε τελικά ανεκμετάλλευτη, έδωσε στα σχέδια αυτά μια περαιτέρω ώθηση.

Οι Ρωμιοί, προεστοί και ιεράρχες, επιδιώκοντας πάντα μιαν ανάκτηση των ιδιοκτησιών και των δικαιωμάτων τους, υπέβαλλαν στους Ισπανούς και στον πάπα σχέδια δράσης και τούς προσέφεραν, σε ενδεχόμενη στήριξη των εξεγέρσεών τους και απαλλαγής από τους Οθωμανούς, πολιτική και

¹⁵⁵ Για την ιστορία της ελληνικής κοινότητας στη Νάπολη τη βασική βιβλιογραφία συνιστούν οι μελέτες των D. Ambrasi, *“In margine all’immigrazione greca nell’Italia meridionale nei secoli XV e XVI. La comunità greca di Napoli e la sua chiesa”*, Asprenas, VII (1961), σελ. 156-185· I. K. Hassiotis, *“Sull’organizzazione, incorporazione sociale e ideologia politica dei Greci a Napoli (dal XV alla metà del XIX sec.)”*, Επιστημονική Επετηρίδα Φιλοσοφικής Σχολής Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, XX (1981), σελ. 411-452, στα ισπανικά: Erytheia, 10 (1989), σελ. 73-111, σε συνοπτικότερη μορφή: *“La comunità greca di Napoli dal XV al XIX secolo”*, Il Veltro, XXVII, 3-4 (1983), σελ. 477-494· V. Giura, *“La comunità greca di Napoli”*, Clio, 18 (1982), σελ. 524-560, αναδημ. στο, του ίδιου, *Storie di minoranze. Ebrei, greci, albanesi nel Regno di Napoli, Νάπολη, Edizioni Scientifiche Italiane, 1984, σελ. 119-156*· A. Musi, *«La comunità greca di Napoli in età moderna»*, στο Risvolti dell’Ellenismo 1993-1994, Νάπολη, 1995, σελ. 45-63, που συνοψίζουν και την παλαιότερη βιβλιογραφία, από την οποία σημειώνουμε την πρώτη σχετική μονογραφία του Gian Vincenzo Meola, *Delle istorie della chiesa greca in Napoli esistente, Νάπολη, Mazzola Vocola, 1790, το βιβλίο του Νικόλαου Κατραμή, Η εν Νεαπόλει ελληνική εκκλησία, Ζάκυνθος, «Ο Παρνασσός», 1866. Για την ιστορία της κοινότητας στα ευρύτερα πλαίσια της παρουσίας και της δραστηριότητας των Ρωμιών στη Δύση: I. K. Χασιώτης, Επισκόπηση της ιστορίας της νεοελληνικής διασποράς, Θεσσαλονίκη, Βάνιας, 1993, σελ. 63-65, passim· J. Harris, *Greek Emigres in the West. 1400-1520, Surrey, Porphyrogenitus, 1995, σελ. 28-30*· H. Porfuriou, *«La diaspora greca in Italia dopo la caduta di Costantinopoli»*, στο I Greci a Venezia, Atti del convegno internazionale di studio, Venezia, 5-7 novembre 1998, επιμ. M. F. Tiepolo / E. Tonetti, Βενετία, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 2002, σελ. 157-165.*

¹⁵⁶ Βλ. I. K. Χασιώτης, «Η Πελοπόννησος στο πλαίσιο της μεσογειακής πολιτικής του Καρόλου Ε΄», *Πελοποννησιακά*, 15 (1984), σελ. 187-240.

θηρσκευτική υποτέλεια. Από κοινού, Ρωμιοί και Ισπανοί, εκπόνησαν πολλές φορές προγράμματα εξεγέρσεων στην Πελοπόννησο, την Ήπειρο και την Κύπρο¹⁵⁷. Πριν ακόμα από τη Ναυμαχία της Ναυπάκτου παρατηρούμε μια εξαιρετικά πυκνή σχετική δραστηριότητα, που συνεχίστηκε με την ατελέσφορη πολιτική του Don Juan d’Austria και την, περισσότερο επιφυλακτική, του αντιβασιλέα της Νάπολης καρδινάλιου Granvelle (1571-1575) και αναθερμάνθηκε επί των διαδόχων του, με κορύφωση τα χρόνια της αντιβασιλείας του Juan Alonso Pimentel de Herrera, conte di Benavente (1603-1610) και αυτής του Duca de Ossuna (1616-1620), και συνεχίστηκε σποραδικά ακόμα και μετά την έναρξη του Κρητικού Πολέμου (1645)¹⁵⁸.

Όσο στενή και αν ήταν η συνεργασία Ρωμιών και Ισπανών για την επίτευξη κοινών στόχων ήταν άλλο τόσο αναποτελεσματική. Οι Ισπανοί, μη μπορώντας να στηρίξουν μίαν αντιτουρκική εκστρατεία, ουδέποτε έδωσαν στα σχέδια τους μια καταλυτική μορφή. Υποστήριζαν πάντως σταθερά τον πολλαπλό τους στόχο με την υποδαύλιση τοπικών εξεγέρσεων, ώστε και τα χαμηλότερα στρώματα των Ρωμιών να οραματίζονται τον ισπανό βασιλέα ως ελευθερωτή από Τούρκους και από Βενετούς και χρησιμοποίηση των Ελλήνων και άλλων Βαλκάνιων στα κατασκοπευτικά τους δίκτυα και στα στρατεύματά τους, με ανταλλάγματα επιμισθίες και προνόμια στο βασίλειο της Νάπολης. Κάθε κίνηση που γίνεται αυτή την εποχή, τέλη 16^{ου}-αρχές 17^{ου} αιώνα, στην βαλκανική χερσόνησο με χαρακτήρα εξέγερσης συνδέεται σχεδόν πάντοτε με τον ισπανό αντιβασιλέα¹⁵⁹. Στην, κομβικής θέσης στη Μεσόγειο, Νάπολη, η ελληνική κοινότητα από τη μια υποδεχόταν τους φυγάδες από τα Βαλκάνια, από την άλλη λειτουργούσε ως βάση και ορμητήριο για την πραγματοποίηση των σχεδίων αυτών¹⁶⁰. Καπετάνιοι, πειρατές, ιεράρχες, προεστοί, πληροφοριοδότες –καλυμμένοι αυτοί συχνά υπό το σχήμα εμπόρων, μοναχών, κωδικογράφων, καλλιτεχνών¹⁶¹–, αρνησίθρησκοι μουσουλμάνοι, έμποροι σκλάβων, τυχοδιώκτες, είτε έρχονταν σε συνεννοήσεις με τον αντιβασιλέα στη Νάπολη, είτε περνούσαν στη συνέχεια στην αυλή των Φιλίππων ή του πάπα που μεσολαβούσε, για δικούς του λόγους επέκτασης, για μια νέα σταυροφορία¹⁶².

¹⁵⁷ Βλ. ένα αντιπροσωπευτικό παράδειγμα τέτοιων συνεννοήσεων αμέσως μετά τη Ναυμαχία της Ναυπάκτου στο Χ. Γ. Πατρινέλης, «Το σχέδιο αντιτουρκικής εκστρατείας του μητροπολίτη Τιμοθέου (1572) και άλλα σχετικά κείμενα», *Μεσαιωνικά και Νέα Ελληνικά*, 6 (2000), σελ. 9-35.

¹⁵⁸ Ι. Κ. Χασιώτης, *Οι Έλληνες στις παραμονές της Ναυμαχίας της Ναυπάκτου*, Θεσσαλονίκη, Ίδρυμα Μελετών Χερσονήσου του Αίμου, 1970· *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*, τόμ. Ι: *Ο Ελληνισμός υπό ξένη κυριαρχία, 1453-1669*, Αθήνα, Εκδοτική Αθηνών, 1974, σελ. 288-328· Ι. Κ. Hassiotis, “Spanish Policy Towards the Greek Insurrectionary Movements of the Early Seventeenth Century”, στο *Actes du IIe Congrès International des Etudes du Sud-Est Européen*, Αθήνα 1978, τόμ. III, σελ. 313-329· J. M. Floristán Imízcoz, *Fuentes para la política oriental de los Austrias*, 2 τόμοι, Leon, 1988· του ίδιου, «Felipe II y la empresa de Grecia tras Lepanto (1571-1578)», *Erytheia*, 15 (1994), σελ. 155-190· P. Bádenas, «Η διστακτική πολιτική της ισπανικής μοναρχίας στην Ανατολή. Διπλωματία και κατασκοπεία στο ΙΣΤ΄ και ΙΖ΄ αι.», στο *Βαλκάνια και Ανατολική Μεσόγειος (12^{ος}-17^{ος} αιώνες). Πρακτικά Διεθνούς Συμποσίου*, Αθήνα, Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών, 1998, σελ. 11-28.

¹⁵⁹ G. Coniglio, *Il viceregno di Napoli e la lotta tra spagnoli e turchi nel Mediterraneo*, 2 τόμοι, Νάπολη, Giannini, 1987, με άφθονο αρχειακό υλικό, αντλημένο από τα ισπανικά αρχεία.

¹⁶⁰ βλ. J. K. Hassiotis, “La comunità greca di Napoli e i moti insurrezionali nella penisola balcanica meridionale durante la seconda metà del XVI secolo”, *Balkan Studies*, 10 (1969), σελ. 279-288.

¹⁶¹ G. K. Hassiotis, “Venezia e i domini veneziani tramite di informazioni sui Turchi per gli Spagnoli nel sec. XVI”, στο *Venezia centro di mediazione tra oriente e occidente (secoli XV-XVI). Aspetti e problemi*, επιμ. H.-G. Beck / M. Manoussacas / A. Pertusi, Φλωρεντία, Leo S. Olschki, 1977, σελ. 117-136. Γενικότερα για το κατασκοπευτικό σύστημα βλ. P. Preto, *I servizi segreti di Venezia*, Μιλάνο, Il Saggiatore, 1994· του ίδιου, “Il Mediterraneo irregolare: pirati, corsari, razzie, schiavi, rinnegati e contrabbando”, *Archivio Storico per le Province Napoletane*, CXIX (2001), σελ. 157-169· E. Sola / J. F. de la Peña, *Cervantes y la Barberia. Cervantes, mundo turco-berberico y servicios secretos en la época de Felipe II*, Μεξικό 1995.

¹⁶² Η παρουσία των Ρωμιών στη Νάπολη ήταν τόσο πυκνή και συνεχής, ώστε φαίνονταν «ατελείωτοι» στον Βενετό πρεσβευτή στη Νάπολη, επιφορτισμένο να παρακολουθεί νυχθημερόν τις κινήσεις και να ενημερώνει τη Σύγκλητο με τακτική, συνήθως κρυπτογραφημένη, αλληλογραφία. Οι σχετικές επιστολές σώζονται στις σειρές «Senato, secreta», στη σειρά *Dispacci da*

Οι Ισπανοί δεν ήταν οι μόνοι που είχαν βλέψεις στην ανατολική Μεσόγειο. Πέρα από τις εύλογες δραστηριότητες και ανησυχίες της Γαλινοτάτης Δημοκρατίας της Βενετίας, που βρίσκονταν σε ανοιχτή, αν και σπάνια επίσημα ομολογημένη, σύγκρουση συμφερόντων στα νερά της Αδριατικής με τον Φίλιππο, οι δούκες της Τοσκάνης, της Σαβοΐας, και αργότερα γαλλικών επικρατειών, μιμούνταν την πολιτική των ισπανών βασιλέων· τα σχέδια και αυτών περνούσαν από την ελληνική γειτονιά της Νάπολης.

Ιδιαίτερες διαστάσεις πήρε το ενδιαφέρον των ποντιφικών Πίου Ε' (1566-1572) και Γρηγορίου ΙΓ' (1572-1585) και, αισθητά λιγότερο, των διαδόχων τους, που, υπό το πρόσχημα μιας καινούργιας σταυροφορίας με όχημα την Ιερά Συμμαχία, προωθούσαν μια επεκτατική πολιτική θρησκευτικής κατάληψης της ορθόδοξης ανατολής. Οι έλληνες ιεράρχες, υποσχόμενοι ακόμα και αλλαγή του δόγματος, τούς απηύθυναν εκκλήσεις ζητώντας τη στήριξη εξεγέρσεων και τη μεσολάβηση στον Φίλιππο Β'.

Οι διαδοχικές και προοδευτικά αυξανόμενες, λίγο-πολύ μόνιμες, εγκαταστάσεις Ρωμιών στη Νάπολη, προερχόμενων από Πελοπόννησο, Ήπειρο και Κύπρο κυρίως, από την τρίτη δεκαετία του 16^{ου} αιώνα και μετά, δημιούργησαν, σε εναρμόνιση με την πολιτική και κοινωνική οργάνωση τού Βασιλείου, τις προϋποθέσεις για τη συγκρότηση της ελληνικής αδελφότητας, που συστήθηκε επίσημα στα 1561¹⁶³. Η αδελφότητα τέθηκε υπό βασιλική προστασία ενώ οι περισσότεροι Ρωμιοί –στις πρώιμες πηγές ονομαζόμενοι συλλήβδην Κορωνάιοι– μισθοδοτούνταν από το βασιλικό ταμείο, είτε για τις περιουσίες που είχαν χάσει στην ελληνική χερσόνησο, είτε ως ανταμοιβή για τις υπηρεσίες τους στο στρατό και το στόλο ή στα κατασκοπικά δίκτυα του Καθολικότατου¹⁶⁴. Επίσης, αποκτούσαν, δίχως τις προϋποθέσεις που απαιτούνταν για άλλους ξένους, την ιδιότητα του ναπολιτάνου πολίτη

Napoli, όπως και *Dispacci da Spagna* και *Dispacci da Roma* του Archivio di Stato di Venezia. Βλ. σχετικές δημοσιεύσεις εγγράφων στα: J. N. Tomič, *Grada za istoriju pokreta na Balkanu protiv Turaka Krajem XVI i pocetkom XVII veka*, Βελιγράδι, Zbornik Akademii ot Beograda, 1933· *Corrispondenze diplomatiche veneziane da Napoli. Dispacci 27 maggio 1597 – 2 novembre 1604*, επιμ. A. Barzari, Ρώμη, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, 1991· Για τη φράση του βενετού βλ. εδώ, πιο κάτω.

¹⁶³ Καταστατικά της αδελφότητας («statuti») συντάχθηκαν το 1561, 1593, το 1620 και το 1740 (βλ. Χασιώτης, όπ. π., 1981). Το δεύτερο, που αντανακλά εν μέρει και το λανθάνον προηγούμενο, τυπώθηκε με επιμέλεια του F. Trinchera: *Grande Archivio. Napoli 1 marzo 1866. sez. Giudiziaria. Copia estratta dal processo intitolato Atti per la nazione greca... Statuto del 12 settembre 1593*, Νάπολη, Grande Archivio, 1866· δημοσιεύθηκε αποσπασματικά και στο Σ. Π. Λάμπρος, «Η ελληνική εκκλησία Νεαπόλεως», *Νέος Ελληνομνήμων*, ΙΑ' (1915), σελ. 158-160· αναδημ. και από τον C. Nicas, «L'antico statuto della confraternita dei Greci di Napoli», *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Napoli*, XXIV (1981-1982), σελ. 291-322.

¹⁶⁴ Βλ. ενδεικτικά R. Mantelli, *Burocrazia e finanze nel Regno di Napoli a metà del Cinquecento*, Νάπολη, Lucio Pironti, 1981, σελ. 351-352· Coniglio, όπ. π., 1987, τόμ. Ι, σελ. 411, 413, 414· βλ. και την ειδική εντολή που δίνει στον νέον αντιβασιλέα Duca di Ossuna ο Φίλιππος Β' το 1581, στο Coniglio, όπ. π., 1987, τόμ. Ι, σελ. 614-615. Είναι επίσης διαφωτιστικές οι οδηγίες για τη μεταχείριση των Ρωμιών που δίνει ο Φίλιππος και στον αντιβασιλέα Duca d'Alcalà, στο: SNSP, XXVI A 4 (*Istruzioni segrete al duca d'Alcalà*), f. 33r. Ο βενετός πρεσβευτής στη Νάπολη, Girolamo Ramusio έγραφε, σε έκθεσή του προς τη Σύγκλητο της Γαλινοτάτης, το 1597: «Οι Έλληνες έχουν εκκλησία στη Νάπολη, γιορτάζουν, με διαταγή από το Consiglio Colaterale, το Πάσχα κατά τον λατινικό τρόπο και εφαρμόζουν το γρηγοριανό ημερολόγιο. Οι Ισπανοί έχουν πολλούς καπετάνιους έλληνες, οι οποίοι ψιθυρίζουν στα αυτιά τού αντιβασιλέα ελπίδες για μεγάλες προόδους στον Μοριά και στην Αλβανία με τη σύμπραξη των Χειμεριωτών και του πατριάρχη τους, Αθανάσιου. Και αν και ο αντιβασιλέας κάνει γνωστό ότι δεν θέλει φασαρίες σε εκείνα τα μέρη, εντούτοις οι υπουργοί του από το Λέτσε και το Ότραντο ευνοούν με κάθε ευκαιρία αυτές τις κινήσεις» (*Corrispondenze diplomatiche veneziane da Napoli. Relazioni*, επιμ. M. Fassina, Ρώμη, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, 1992, σελ. 158).

(«cittadinanza»)¹⁶⁵, απαλλάσσονταν από φορολογικές επιβαρύνσεις, ενώ τους δινόταν ακόμα η δυνατότητα να εγκατασταθούν στα εδάφη του βασιλείου κατά βούληση¹⁶⁶.

Η ελληνική εκκλησία, κτισμένη το 1518 από τον Θωμά Ασάνη Παλαιολόγο με χορηγία του Καρόλου Ε΄, αφιερωμένη αρχικά στους Αγίους Αποστόλους και αργότερα τους Αγίους Πέτρο και Παύλο¹⁶⁷, ήταν ουσιαστικά το κέντρο της δραστηριότητας της κοινότητας. Οι ρωμιοί απέσπασαν επανειλημμένα άδεια από την Αγία Έδρα (1536, 1544, 1597, 1619, 1626) για ελεύθερη άσκηση της ορθόδοξης λατρείας¹⁶⁸, πράγμα που πρέπει να ιδωθεί στα πλαίσια της αντιμεταρρυθμιστικής πολιτικής του Βατικανού απέναντι ειδικά στους «αιρετικούς έλληνες» ορθόδοξους¹⁶⁹.

Μια ορθόδοξη κοινότητα, σχετικά πολυάριθμη, πολύ κοντά στην «καρδιά» της Αντιμεταρρύθμισης και στην πρωτεύουσα ενός βασιλείου, στην έκταση του οποίου βρίσκονταν από τον μεσαίωνα δεκάδες τέτοιες κοινότητες¹⁷⁰, θα μπορούσε να υπονομεύσει το έργο του ποντίφηκα στην περιοχή· θα μπορούσε όμως και να αποτελέσει τον Δούρειο Ίππο. Η παπική εξουσία επέλεξε τη λύση της «ανοχής ενός λατρευτικού τυπικού αντί [της ύπαρξης] μιας εκκλησίας»¹⁷¹. Ενέταξε διοικητικά τον ελληνικό ναό στη ρωμαϊκή εκκλησία και υποχρέωσε τους ιερείς του σε υποβολή δογματικών διαπιστευτηρίων στην καθολική Κουρία¹⁷². Με την ίδρυση της Congregazione dei Greci, το 1573, που είχε στόχο τη Reformatione Græcorum¹⁷³, και ακολούθως, από το 1576, του Collegio Greco στη Ρώμη, οι ιερείς της ελληνικής εκκλησίας θα ήταν συνήθως απόφοιτοι του συνιτικού αυτού κολεγίου¹⁷⁴. Οι

¹⁶⁵ Βλ. P. Ventura, «Le ambiguità di un privilegio: La cittadinanza napoletana tra Cinque e Seicento», *Quaderni Storici*, 89 (1995), σελ. 394. «Intertenitus per Suam Maestam» είναι ο τύπος που κατά κανόνα συνοδεύει το όνομα των ρωμιών, στα σύγχρονα νομικά έγγραφα, ακολουθούμενο από το ποσό των μηνιαίων αποδοχών τους.

¹⁶⁶ Giura, όπ. π., σελ. 123.

¹⁶⁷ Είναι μάλλον απίθανο να υπήρχε και δεύτερη ορθόδοξη εκκλησία στη Νάπολη την ίδια εποχή: αβάσιμες παραμένουν τόσο η μαρτυρία του κωδικογράφου Ανδρέα Δαρμάριου, το 1585, ότι στην πόλη υπήρχαν ακόμα οι εκκλησίες του Αγίου Νικολάου και της Αγίας Αικατερίνης (Μ. Νυσταζοπούλου-Πελεκίδου, στο *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*, όπ. π., σελ. 232), όσο και αυτή του βενετού πρεσβευτή στη Νάπολη, που το 1591, σε επιστολή του προς τη Σύγκλητο της Γαληνοτάτης, αναφέρεται στην εκκλησία του Αγίου Νικολάου (ASV, Dispacci da Napoli, filza 10, επιστολή της 9^{ης} Απριλίου 1591).

¹⁶⁸ Αναπαραγωγή των σχετικών εγγράφων στο *Documenti per la chiesa e confraternita de' SS. Pietro e Paolo de' nazionali greci in Napoli*, Νάπολη, 1837· *Nuova difesa per la chiesa e confraternita de' nazionali greci sotto il titolo de SS. Pietro e Paolo contro gl'indigeni del Regno di Napoli*, Νάπολη, 1839· *Allegazione intorno al rilascio de' beni appartenuti alla chiesa greca cattolica romana de' SS. Pietro e Paolo di Napoli con un'appendice, presso la 2a sezione di Appello di Napoli*, Νάπολη, 1882.

¹⁶⁹ Βλ. σχετικά V. Peri, «Chiesa latina e chiesa greca», στο *La chiesa greca in Italia dall'VIII al XVI secolo. Atti del Convegno storico internazionale, Bari, 30 aprile-4 maggio 1969*, Πάντοβα, Editrice Antenore, 1973.

¹⁷⁰ J. A. Sicilian, *The Greek Religious and Secular Community of Southern Italy and Sicily during the Later Middle Ages*, διδακτορική διατριβή, The State University of New Jersey (New Brunswick), URI Dissertation Information Service, 1983. Οι Έλληνες της Νάπολης απασχόλησαν σε ξεχωριστή συζήτηση την τοπική σύνοδο του 1564-1565 που συγκλήθηκε για να επικυρώσει τα διατάγματα του Τριδέντου (Peri, όπ. π., 1973, σελ. 296-297).

¹⁷¹ *Chiesa romana e "rito greco". G. A. Santoro e la Congregazione dei Greci (1566-1596)*, Μπρέσα, Paideia, 1975, σελ. 191.

¹⁷² Hassiotis, όπ. π., 1981, σελ. 420.

¹⁷³ Βλ. σχετικά V. Peri, «La Congregazione dei Greci (1573) e i suoi primi documenti», *Studia Gratiana*, 1973, σελ. 129-256. Είναι ωστόσο χαρακτηριστική η αίτηση των Ελλήνων της Νάπολης προς τον Σαντόρο, το 1581 να εξαιρεθούν από αυτόν τον στόχο (Peri, όπ. π., σελ. 149).

¹⁷⁴ Ο πρώτος από αυτούς, Κορτήσιος Βρανάς, παρενέβαλλε κατά την τέλεση των μυστηρίων καθολικές πρακτικές, έδινε αναφορά στους καρδινάλιους προϊσταμένους του στη Ρώμη, και ασκούσε επίσης καθήκοντα επισκέπτη –δογματικού ελεγκτή ουσιαστικά– στις ορθόδοξες μονές της νότιας Ιταλίας, εντοπίζοντας τα «λάθη» των Ελλήνων κατά την άσκηση της λατρείας τους. Για τον Βρανά στο Κολέγιο βλ. Τσιρπανλής, *Το ελληνικό Κολλέγιο της Ρώμης και οι μαθητές τους (1576-1700)*, Θεσσαλονίκη, Πατριαρχικόν Ίδρυμα Πατερικών Μελετών, 1980, σελ. 250-254· ειδικότερα για τον Βρανά βλ. Ξ. Σιδερίδης,

προϊστάμενοι του, καρδινάλιοι Sirleto και Santoro, είχαν σχέσεις με Ρωμιούς που διαβιούσαν στη Νάπολη¹⁷⁵, ενώ η ίδια η ελληνική αδελφότητα βρισκόταν υπό την προστασία της ρωμαϊκής Κουρίας¹⁷⁶.

Οι επιδιώξεις της καθολικής επισκοπής και οι φιλοδοξίες των ουνιτών ιερέων εκδηλώθηκαν, στα τέλη του 16^{ου} αιώνα, στη διεκδίκηση των αξιόλογων προσόδων της ελληνικής εκκλησίας, συντασσόμενοι με τους καθολικούς επιγόνους του Ασάνη Παλαιολόγου που διεκδικούσαν το δικαίωμα διορισμού του ιερέα στον ναό. Τα μέλη της Αδελφότητας προέβαλλαν σθεναρή αντίσταση καταφεύγοντας στον αντιβασιλέα και στον πάπα.

Ο αντιβασιλέας από την πλευρά του διατηρούσε, εν πολλοίς ως προκάλυμμα και ίσως και λόγω των πιέσεων κάποιων Ελλήνων που συνεργάζονταν μαζί του¹⁷⁷, μια (δήθεν) θρησκευτική ορθόδοξη κοινότητα και ενίοτε χρηματοδοτούσε τις ανακαινίσεις της εκκλησίας και τα σχέδια για την ίδρυση ενός γυναικείου μοναστηριού.

Συμπερασματικά, η ελληνική κοινότητα στη Νάπολη, με τη χρηματοδότηση της ισπανικής κυβέρνησης, λειτουργούσε ως πόλος προώθησης των ισπανικών συμφερόντων και ως διάυλος διείσδυσης της ρωμαϊκής εκκλησίας στον ανατολικό ορθόδοξο χώρο. Στα πλαίσια αυτά εντάσσεται και η *περίπτωση* του ζωγράφου Βελισσάριου Κορένσιου.

Η περίοδος της μαθητείας και τα πρώτα χρόνια του Βελισσάριου Κορένσιου (περ. 1558-1590)

«Κορτήσιος Βρανάς ο Ηπειρώτης», *Ηπειρωτικά Χρονικά*, 3 (1928), σελ. 249-271. Πολλοί από τους Έλληνες της Νάπολης ήταν εξοικειωμένοι με αυτές τις τακτικές: ο Μακάριος Μελισσηνός, απευθυνόμενος στον πάπα Γρηγόριο ΙΓ΄, δηλώνεται επανειλημμένα ως «ένας από τους ταπεινούς και αφοσιωμένους δούλους και ακόμα ένα από τα πιο υιάκουα τέκνα και αληθινό μέλος της αγίας ρωμαϊκής εκκλησίας», επικαλούμενος μάλιστα το παράδειγμα του καρδινάλιου Βησσαρίωνα (J. M. Floristán Imizcoz, «Anecdota vaticana quaedam ad historiam graecam saec. XVI-XVII illustrandam», *Erytheia*, 17 (1996), σελ. 197-198). Άλλοι είχαν σχέσεις με την καθολική εκκλησία, είχαν, για παράδειγμα, καθολικό εξομολόγο, άφηναν στις διαθέκες τους δωρεές στις καθολικές εκκλησίες της πόλης, κ. ά. Έχει ανάγκη από περαιτέρω διερεύνηση η περίπτωση των συγχωροχαρτιών που δημοσίευσε ο Κ. Νίκας (*I primi tentativi di latinizzazione dei Greci di Napoli e le prime "carte assolutorie" orientali in Occidente*, Νάπολη, Istituto Universitario Orientale, 1998), και που μάλλον αφορούσαν μια ομάδα ζηλωτών ορθοδόξων και όχι το σύνολο της κοινότητας.

¹⁷⁵ Βλ. σχετικά Χ. Γ. Πατρινέλης, «Επιστολαί Ελλήνων προς τον πάπαν Γρηγόριον ΙΓ΄ (1572-1585) και τον καρδινάλιον Σιρλέτον (†1585) (εκ του ελληνικού Βατικανού κώδικος 2124)», *Επετηρίς του Μεσαιωνικού Αρχείου*, 17 (1962), σελ. 45-112, κυρίως σελ. 67, 81-89.

¹⁷⁶ Στις 29 Δεκεμβρίου 1590 οι κυβερνήτες της ελληνικής αδελφότητας Θεόδωρος Πρεμεντηνός και Ιωάννης Μουζάκης εξουσιοδοτούν τον δον Γαβριήλ Νομικό να εμφανιστεί στον προστάτη της αδελφότητας, καρδινάλιο Santa Severina, στη Ρώμη: ASN, N 5, S. 212, (Aniello Rosanova), protocollo 19, ff. 107r.

¹⁷⁷ Όπως η περίπτωση του Πέτρου Λάντζα, βλ. Π. Κ. Ιωάννου, «Από τη Γαληνοτάτη στον Καθολικότατο: Οι φουρτούνες του καπετάν-Πέτρου Λάντζα», *Θησαυρίσματα*, 30 (2000), σελ. 296-297.

Ο ζωγράφος βεβαιώνει επανειλημμένα σε επίσημα έγγραφα ότι καταγόταν από την «città di Arcadia di Morea»¹⁷⁸. Η λέξη *città* (σε άλλα ντοκουμέντα *civitas* ή *ciudad*) παραπέμπει αναμφίβολα στην Κυπαρισσία της Πελοποννήσου, που τότε ονομαζόταν Αρκαδιά, από όπου πραγματοποιήθηκαν μετακινήσεις προς την ιταλική χερσόνησο, έστω και αν στο επιτύμβιο λατινικό επίγραμμα γίνεται αναφορά στο «antiquum arcadum», που αντιστοιχεί στην περιοχή της ορεινής Αρκαδίας, από την οποία προερχόταν και μέρος του πληθυσμού της Κυπαρισσίας. Το όνομα Corenzi¹⁷⁹ (Κορέντσι) ίσως ανήκει, κατά τον Χασιώτη, στο γενεαλογικό Κουρουντζής (ή Κουρουντσή, Κορεντσή που απαντάται στη νοτιοδυτική Πελοπόννησο¹⁸⁰). Ο καλά πληροφορημένος Grossi συσχετίζει το όνομα με την πόλη Κρόια στη βόρεια Ήπειρο¹⁸¹, ενώ με τη μεγάλη οικογένεια των Κορρέσιων, από την Κορρησό της Μικράς Ασίας συνδέει τον ζωγράφο ο Λάμπρος¹⁸². Ενόσω ακόμα ζούσε ο Βελισσάριος είχαν διατυπωθεί διάφορες άλλες απόψεις για την καταγωγή του. Ο Caraccio, συγγέροντας κάπως τα πράγματα, γράφει, όπως είδαμε, ότι ο ζωγράφος «προέρχεται από την Κρόια στην Πελοπόννησο, από τη γενιά του Σκεντέρμπεη»¹⁸³, ενώ ο βενετός πρεσβευτής στη Νάπολη το 1608 πότε τον θέλει με καταγωγή από την Καλαμάτα, και πότε από την Κύπρο¹⁸⁴.

Η οικογένειά του Βελισσάριου χαρακτηρίζεται το 1603, σε υπομνήματα του ζωγράφου προς τον Βασιλέα Φίλιππο Γ', «ευγενικής καταγωγής» και με μεγάλη περιουσία, που την εγκατέλειψαν για να υπηρετήσουν τους Ισπανούς, πληροφορία που δεν μπορούμε να επιβεβαιώσουμε –συνήθως όσοι συνεργάζονταν με τους Ισπανούς (αυτο)χαρακτηρίζονταν ευγενείς, προσβλέποντας σε αποζημιώσεις. Δεν είναι δυνατό επίσης να ελέγξουμε και τις σχετικές πληροφορίες του De Dominici, που αναφέρεται σε «τίμιους και καλλιεργημένους γονείς», και του Grossi που μιλά για «την ένδοξη οικογένεια

¹⁷⁸ ASDN, Collationes Beneficiorum, F. 64, n. 2, f. 262r, πρβλ. D. Ambrasi, «Dati biografici del pittore Belisario Corenzio (Documenti inediti)», *Archivio Storico per le Province Napoletane*, LXXXI (1963), σελ. 386. Η πληροφορία που δίνει ο De Dominici (όπ. π., σελ. 292), που πέρασε και στον Grossi (όπ. π.), ότι γεννήθηκε στη «φημισμένη επαρχία της Ελλάδας, που ειδικότερα καλείται Αχαΐα», θα πρέπει να θεωρηθεί μάλλον ως γενικός τοπικός προσδιορισμός.

¹⁷⁹ Στη συντριπτική πλειοψηφία των εγγράφων, σε μερικά από τα οποία διακρίνουμε την ιδιόχειρη υπογραφή του ζωγράφου, απαντούμε τον ονομαστικό τύπο Co(r)renzi, σπανιότερα Corrente (επίσης Corrensio και Corensi), και όχι τον τύπο Corenzio, επιθυμία του ζωγράφου στο λατινικό επίγραμμα του τάφου του –στη ναπολιτάνικη εκκλησία των SS. Severino e Sossio– που έχει επικρατήσει στη βιβλιογραφία από τον De Dominici και μετά. Ο ίδιος ο ζωγράφος δεν υπέγραψε παρά μόνο ελάχιστα σχέδια και αυτά ως Bel(l)isario, τύπος ο οποίος απαντάται επίσης σε έγγραφα της εποχής. Με την εκδοχή Corenzi εμφανίζονται σε έγγραφα όλα τα μέλη της οικογένειάς του αλλά και ο ίδιος σε επιγραφή του 1617, στην ελληνική εκκλησία της Νάπολης. Η ελληνική απόδοση του ονόματος, *Βελισσάριος Κορένσιος*, βρίσκεται μόνο στο επιτύμβιο ελληνικό επίγραμμα. Αυτόν τον τύπο καθιέρωσε ο Σπυρίδων Λάμπρος στο πρώτο δημοσίευμα για τον ζωγράφο στα ελληνικά («Περί Βελισσαρίου Κορενσιού, Έλληνας ζωγράφος εν Νεαπόλει (1558-1643)», *Πανδώρα*, τόμ. ΚΒ' (1871), φυλλ. 520, σελ. 367-374 και φυλλ. 521, σελ. 385-390· σε αυτοτελή έκδ.: Αθήνα, Λαζ. Δ. Βιλλαράς, 1872). Τη μοναδική, πριν τον Λάμπρο, απόδοση του ονόματος στα ελληνικά, αντλημένη από το *Abecedario pittorico* του *Orlandi* (όπως έδειξε η Ντενίζ Χλόη Αλεβίζου *Παναγιώτη Δοξαρά: Περί Ζωγραφίας κατά το ακαστ'. Οι πηγές του έργου και η σημασία του*, διδακτορική διατριβή, Πανεπιστήμιο Κρήτης, Ρέθυμνο 1998, σελ. 206-216 και 232-240) βρίσκουμε στον κώδικα με μεταφράσεις του Παναγιώτη Δοξαρά, *Τέχνη ζωγραφίας: «Βελισσάριος γρεκός ιππέυς» στον κώδικα του 1720 και «Βελισσάριος Κορρέντζιος νεαπολιτάνος» σε αυτόν του 1724 (αντίστοιχα BNN, gr. IV. Cod. 50 (= coll. 1117), c. 298 και EBE, 1285, φ. 168).*

¹⁸⁰ Ι. Κ. Χασιώτης, «Ο Έλληνας ζωγράφος της Νεάπολης Βελισσάριος Κορένσιος (1558-μετά το 1646) και η οικογένειά του», *Ενθύμησις Νικολάου Μ. Παναγιωτάκη*, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης – Βικελαία Δημοτική Βιβλιοθήκη Ηρακλείου, 2000, σελ. 751-752.

¹⁸¹ Grossi, όπ. π.

¹⁸² Λάμπρος, όπ. π., 1871, σελ. 368-369. Τη γνώμη αυτή αποδέχθηκε και ο Ν. Μ. Στουπάκης, *Γεώργιος Κορρέσιος (1570ci – 1659/1660). Η ζωή, το έργο και οι πνευματικοί αγώνες της εποχής*, διδακτορική διατριβή, Αθήνα, 1992, σελ. 28.

¹⁸³ Caraccio, όπ. π., σελ. 458.

¹⁸⁴ Και τις δύο αυτές περιπτώσεις θα τις δούμε στη συνέχεια.

Corenzi» που διέθεταν «αξιόλογους τίτλους»¹⁸⁵. Ο τελευταίος είναι και ο μόνος στη βιβλιογραφία που κάνει εκτενή αναφορά στην οικογένεια του Βελισσάριου:

«Η αρχαία γενέτειρα της ένδοξης οικογένειας των Κορέντση, αρχικά λεγόμενη Κροϊέντσι, ήταν η Κρόια, πρωτεύουσα της Αλβανίας. Όταν οι ορδές του Μωάμεθ την κατέλαβαν, όλοι οι ευγενείς εγκαταστάθηκαν στην Arcadia της Πελοποννήσου. Στη νέα τους πατρίδα οι Κορέντση τιμήθηκαν με ζήλευτες και εξέχουσες μέριμνες από την αυλή της Ισπανίας. Και αυτοί τις έφεραν εις πέρας με ζήλο και αφοσίωση. Σε αυτές τις αποστολές ξεχώρισε ο Σταμάτης και οι δυο γιοι του, ο Ιωάννης και ο ιππότης Νικόλαος Κορέντση, δηλαδή ο παππούς, ο πατέρας και ο θείος αντίστοιχα του Βελισσάριου. Όταν αργότερα και ο Μοριάς κατελήφθη από τους Μουσουλμάνους, οι δυο πρώτοι ήρθαν στη Νάπολη. Ο αντιβασιλέας Duca de Alcalá, τους υποψιάστηκε και διέταξε να τους συλλάβουν. Αμέσως, ωστόσο, διαπίστωσε την αθωότητά τους και αναγνώρισε τους αξιόλογους τίτλους τους από την ισπανική κυβέρνηση. Ανέκτησαν την ελευθερία τους· από τη γενναιοδωρία του Φιλίππου Β' πέτυχαν έναν γενναίο μισθό· συμφωνήθηκε ακόμα να έρθουν από την Αχαΐα οι οικογένειές τους. Έτσι και έγινε. Ο ιππότης Νικόλαος, που εκείνη την εποχή βρισκόταν στο νησί της Ζακύνθου, ως πράκτορας των Ισπανών, ήρθε και αυτός φέρνοντας μαζί του και τον Βελισσάριο, γιο του Ιωάννη, που τότε ήταν 13 ετών»¹⁸⁶.

Αν εξαιρέσουμε μερικές ανακρίβειες και κάποιες λέξεις που πρέπει να ερμηνευθούν διαφορετικά από την παρουσίαση του Grossi, η παραπάνω περιγραφή αντιστοιχεί στα γεγονότα, η θύμηση των οποίων θα είχε μείνει ανεξίτηλη στη μνήμη του Βελισσάριου και θα είχε περάσει από τον ίδιο στους απογόνους του, πηγή του ναπολιτάνου συγγραφέα. Ιστορικά στοιχεία και αρχειακές ανακαλύψεις σε ιταλικά και ισπανικά αρχεία επιβεβαιώνουν την αφήγησή του. Στον 14^ο-15^ο αιώνα αλβανικοί πληθυσμοί που είχαν μετακινηθεί από την περιοχή της Κρόια στην Πελοπόννησο είχαν έρθει σε συνεννοήσεις με τους Ισπανούς, επί Καρόλου Ε', και αναμίχθηκαν στα γεγονότα των ετών 1532-1534¹⁸⁷. Ο αντιβασιλέας Duca de Alcalá (1559-1571) είχε επίσης συνεργαστεί με ελληνικούς και αλβανικούς πληθυσμούς για να αντιμετωπίσει τις επιδρομές των Τούρκων στα ανατολικά τού Βασιλείου¹⁸⁸.

Σύμφωνα με έγγραφα που δημοσίευσε ο N. F. Faraglia, ο Σταμάτης και ο Ιωάννης Κορέντσης το 1572 πληρώνονται από το βασιλικό ταμείο «για τη διατροφή των ίδιων και των οικογενειών τους», στα μέλη των οποίων θα πρέπει να συνυπολογίσουμε τον μικρό Βελισσάριο¹⁸⁹. Σύμφωνα με άλλα αρχειακά στοιχεία, ο Ιωάννης Κορέντσης ανέλαβε αποστολές στην Κωνσταντινούπολη τουλάχιστον το 1573 και το 1574 για λογαριασμό του αντιβασιλέα της Νάπολης, καρδινάλιου Granvelle (1571-

¹⁸⁵ De Dominici, όπ. π., σελ. 292· Grossi, όπ. π.

¹⁸⁶ Grossi, όπ. π., [σελ. 73-74].

¹⁸⁷ Βλ. σχετικά P. Topping, "Albanian Settlements in Medieval Greece. Some Venetian Testimonies", στο *Charanis Studies. Essays in Honour of Peter Charanis*, επιμ. Α. Ε. Laiou-Thomadakis, Rutgers University Press, 1980, σελ. 261-271· Χασιώτης, όπ. π., 1984.

¹⁸⁸ G. Coniglio, *I vicerè spagnoli di Napoli*, Νάπολη, Fiorentino, Napoli, 1967, σελ. 112-117· του ίδιου, *Il vicereame di Napoli* ..., όπ. π., 1987, σελ. 346-353.

¹⁸⁹ N. F. Faraglia, "La sala del Catasto Onciario nell'Archivio di Stato", *Napoli Nobilissima*, VII (1898), σελ. 86-87.

1575)¹⁹⁰. Εξάλλου, σε νοταριακά έγγραφα συναντούμε τον Σταμάτη και τους δύο γιους του, Ιωάννη και Νικόλαο να βρίσκονται στη Νάπολη κατά τα έτη 1571-1574¹⁹¹.

Η ανακάλυψη εγγράφων από τα αρχεία των Simancas από τον Χασιώτη ρίχνουν περαιτέρω φως στην πρώτη περίοδο της ζωής του Βελισσάριου¹⁹². Σύμφωνα με αυτά, ο Σταμάτης Κορέντης ήταν στην υπηρεσία των Ισπανών, ίσως ήδη από τον καιρό των επιχειρήσεων στην Πελοπόννησο τού Καρόλου Ε΄, και αναλάμβανε αποστολές στην Κωνσταντινούπολη. Ο Ιωάννης Κορέντης ακολούθησε την ίδια σταδιοδρομία, όπως επίσης και ο αδελφός του, Νικόλαος. Αρχηγός τους επί αντιβασιλεία Duca de Alcalá ήταν ο επικεφαλής των κατασκόπων Lope de Mardones και κατόπιν, επί καρδινάλιου Granvelle, ο Πέτρος Λάντζας. Ο τελευταίος βεβαιώνει το 1602 ότι και οι τρεις εκτελούσαν μυστικές αποστολές στην Ανατολή¹⁹³ και συνεργάζονταν με άλλους κατασκόπους στην Κωνσταντινούπολη, κυρίως τον γενοβέζο Gioan Maria Renzo και τον Battista Ferraro¹⁹⁴.

Οι πληροφορίες που συνέλεξαν τα μέλη της οικογένειας Κορέντη πρέπει να ήταν ιδιαίτερα κρίσιμες για τους Ισπανούς και, συνεπώς, επιζηήμιες για τους Οθωμανούς, εφόσον ο αντιβασιλέας διέταξε, από τη μια, τη φυλάκισή τους –που πρέπει να την εκλάβουμε ως προστασία των Κορέντη από τους Οθωμανούς κατασκόπους ή ακόμα και τους Βενετούς– για 8 χρόνια (1565-1573) και, από την άλλη, τη μεταφορά της πολυάριθμης οικογένειάς τους από την Πελοπόννησο στη Νάπολη¹⁹⁵. Το ίδιο μάς δίνει να καταλάβουμε η παρέμβαση του ίδιου του Φιλίππου Β΄ για αύξηση της επιμισθίας τους¹⁹⁶ όπως και η απόφαση τού, ιδιαίτερα επιφυλακτικού με τους κατασκόπους στην Υψηλή Πύλη¹⁹⁷,

¹⁹⁰ Για την αποστολή του 1573 βλ. F. Braudel, *Η Μεσόγειος και ο μεσογειακός κόσμος την εποχή του Φιλίππου Β΄*, ελλ. μτφρ., τόμ. Γ΄: *Γεγονότα, πολιτική, άνθρωποι*, Αθήνα, ΜΙΕΤ, 1998, σελ. 276, 299, 300· για αυτήν του 1574 η ένδειξη βρίσκεται στο J. K. Hassiotis, «Fuentes de la historia griega moderna en archivos y bibliotecas españolas», *Hispania*, XXIX (1969), σελ. 144.

¹⁹¹ Στις 23 Απριλίου 1573 ο Ιωάννης Κορέντη εξουσιοδοτεί τον Loysio de Trevisio να εισπράξει τον μισθό του από το βασιλικό ταμείο (ASN, N 5, S. 212 (Aniello Rosanova), protocollo 8, f. 366v). Στις 23 Οκτωβρίου του ίδιου έτους παρίσταται ως μάρτυρας, μαζί με τον πατέρα του Σταμάτη, σε ένα συμφωνητικό μεταξύ Ισπανών της Νάπολης (ASN, N 5, S. 212 (Aniello Rosanova), protocollo 9, f. 74r). Τον συναντούμε ξανά στις 1 Οκτωβρίου του 1575, μαζί με την Ysabella Zaya, ως εκπροσώπους του Μάνθου Παπαγιάννη να εισπράττουν τον μισθό του από τα βασιλικά ταμεία (ASN, N. 5, S. 212 (Aniello Rosanova), protocollo 10, f. 50r)· ακόμα, μαζί με τους Εμμανουήλ Θεολογίτη, Θεόδωρο Πρεμεντηνό και πάλι τον Μάνθο Παπαγιάννη, (ίδια αρχειακή ένδειξη, f. 50v)· και ως μάρτυρα σε άλλη συμβολαιογραφική πράξη μαζί με τον Ιωάννη Σανκταμαύρα (f. 117v). Το 1576, πάλι μαζί με το πατέρα του, εμφανίζεται ως μάρτυρας σε νοταριακό έγγραφο (ASN, N. 5, S. 212 (Aniello Rosanova), protocollo 10, f. 252v). Τον Νικόλαο Κορέντη τον συναντούμε στη Νάπολη ήδη τον Αύγουστο του 1571 (ASN, N. 5, S. 212 (Aniello Rosanova), protocollo 6, f.477v) και ξανά τον Οκτώβριο του ίδιου έτους, (ίδια αρχειακή ένδειξη, protocollo7, f. 57v και 64v. Επίσης το 1572 (f. 246r) και το 1574 (protocollo 9, f. 190r και 478r).

¹⁹² Χασιώτης, *όπ. π.*, 2000.

¹⁹³ Χασιώτης, *όπ. π.*, 2000, σελ. 758, σημ. 33, επίσης Sola / de la Peña, *όπ. π.*, 1995, σελ. 88-90. Για τον Πέτρο Λάντζα βλ. Ιωάννου, *όπ. π.*, σελ. 277-299.

¹⁹⁴ Για αυτές τις κινήσεις των συγγενών του Βελισσάριου βλ. Χασιώτης, *όπ. π.*, 2000, σελ. 754-756. Για τους Mardones και Giovanni Maria Renzo βλ. Hassiotis, *όπ. π.*, 1977, σελ. 131, σημ. 1, 134· Mantelli, *όπ. π.*, σελ. 352.

¹⁹⁵ Δίχως άλλο, από την ίδια οικογένεια προέρχεται και ένας Andreas Corentinus, καταγόμενος από την Αρκαδιά, που βρισκόταν για χρόνια φυλακισμένος στην Κωνσταντινούπολη και απελευθερώθηκε στα 1584 με ενέργειες της αδελφής του, Ευγενίας, που κατοικούσε στη Νάπολη, βλ. W. H. Rudt De Collenberg, *Esclavage et rançons des chrétiens en Méditerranée (1570-1600)*, Παρίσι, Editions Le Léopard d'Or, 1987, σελ. 282-283.

¹⁹⁶ Χασιώτης, *όπ. π.*, 2000, σελ. 755. Σε αυτούς αναφέρονται ίσως και τα στοιχεία που υπάρχουν στον φάκελο «Estado. Nápoles 1060» των Αρχείων Simancas χρονολογημένα το 1571, με τίτλο «Socorro a los griegos presos en Castel Nuovo» (R. Magdaleno Redondo, *Papeles de estado de la correspondencia y negociación de Nápoles*, Βαγιαδολίδ, A. Aguado; 1942, σελ. 131).

¹⁹⁷ Ο Granvelle πίστευε ότι οι κατάσκοποι στην Κωνσταντινούπολη δεν είναι ιδιαίτερα χρήσιμοι, βλ. σχετικά την επιστολή του προς τον Φίλιππο Β΄, του 1754, στο Coniglio, *όπ. π.*, 1987, σελ. 370-404, ειδικότερα σελ. 380.

καρδινάλιου Granvelle να στείλει στην Κωνσταντινούπολη τον Ιωάννη Κορέντση στα κρίσιμα έτη 1573 και 1574. Ο Ιωάννης συμμετείχε ακόμα στην ομάδα που συνόδευσε στην Κωνσταντινούπολη τον Martín de Acuña στις διαπραγματεύσεις που κατέληξαν στην ισπανοτουρκική ανακωχή του 1578¹⁹⁸. Αυτή έμελλε να είναι και η τελευταία αποστολή του. Το 1577 σκοτώθηκε από τους Τούρκους, κάτω από αδιευκρίνιστες συνθήκες, στην Κωνσταντινούπολη¹⁹⁹.

Ο Νικόλαος, αδελφός του Ιωάννη, και ένας ανιψιός του ονόματι Στέφανος –ο Χασιώτης πιθανολογεί ότι ταυτίζεται με τον Στέφανο Μαυρόπουλο, επίσης από την Κυπαρισσία– είχαν αναλάβει νωρίτερα, γύρω στα 1570 τη μεταφορά των οικογενειών του Σταμάτη και του Ιωάννη στη Νάπολη²⁰⁰. Όπως μάς επιτρέπουν να υποθέσουμε το κείμενο τού Grossi και τα συνηθισμένα δρομολόγια τής εποχής, ίσως έφτασαν στη Νάπολη μέσω Ζάκυνθο. Το ιόνιο νησί, μέρος προσωρινής ή μόνιμης εγκατάστασης πληθυσμών από τη νοτιοδυτική Πελοπόννησο²⁰¹, αποτελούσε επίσης κέντρο πληροφοριοδοτών και σταθμό κατασκόπων²⁰². Οι Ισπανοί εκτός από ένα είδος προξενείου που διέθεταν στο νησί, συνεργάζονταν επίσης με τους μοναχούς τού χρηματοδοτούμενου και από τη βασιλική Αυλή μοναστηριού των Στροφάδων²⁰³. Η πληροφορία που μας δίνει ο Grossi, ότι ο θείος του Βελισσάριου ήταν «agente» (εκπρόσωπος ή πράκτορας;) των Ισπανών στη Ζάκυνθο, θα μπορούσε άνετα να αναφέρεται στο κατασκοπικό δίκτυο των Ισπανών²⁰⁴.

Ερχόμενος ο Βελισσάριος στη Νάπολη, αρχικά ίσως έμεινε μαζί με τον πατέρα και τον παππού του στο Castel Nuovo, σε κάθε περίπτωση όχι μακριά από το βασιλικό παλάτι. Άραγε εκεί θα εκπαιδευόταν στη ζωγραφική; Οι απόψεις για τη μαθητεία του Βελισσάριου είναι πολλές και αντικρουόμενες μεταξύ τους.

Ο De Dominici αναφέρεται σε μια πρώτη μαθητεία του Κορέντσιου στην πατρίδα του, στο εργαστήριο ενός άγνωστου ζωγράφου, πιθανόν βενετού υπηκόου («a scuola di un pittore di cui s'ignora il nome, e che da alcuni vien creduto dello Stato Veneziano»). Ο τελευταίος τού εμφύσησε την αγάπη για τη ζωγραφική των μεγάλων Βενετών δασκάλων της εποχής, πράγμα που θα οδηγούσε γύρω στα 1580 τον νεαρό Βελισσάριο, σύμφωνα πάντα με τον ναπολιτάνο συγγραφέα του 18^{ου} αιώνα, στο εργαστήριο του Tintoretto στη Βενετία, όπου θα παρέμενε για πέντε χρόνια²⁰⁵. Ο Grossi αναφέρεται και αυτός στη μαθητεία σε «ένα μέτριο ζωγράφο, ίσως Βενετσιάνο» και σε ένα ταξίδι του Κορέντσιου στη Βενετία. Οι πληροφορίες του είναι πιο λεπτομερείς: ο Βελισσάριος πηγαίνει πρώτα στη Νάπολη, συνεχίζει τη μαθητεία του κοντά στον τοπικό ζωγράφο Silvestro Buono, και αργότερα, στην ηλικία των 28 ετών, ταξιδεύει στη Βενετία και μπαίνει στο εργαστήριο του Tintoretto, μένοντας εκεί πέντε χρόνια. Κατόπιν, «πλήρης ενέργειας και καλαισθησίας, επέστρεψε στη Νάπολη»²⁰⁶.

¹⁹⁸ J. M. Floristán, “Los prolegómenos de la Tregua Hispano-Turca de 1578. Historia de una negociacion”, *Südost-Forschungen*, 57 (1998), κυρίως σελ. 56-67.

¹⁹⁹ Βλ. Χασιώτης, όπ. π., 2000, σελ. 757-758.

²⁰⁰ Και σε αυτό το σημείο συμπίπτουν οι πληροφορίες του Grossi με τις αρχαιακές ανακαλύψεις του Χασιώτη (όπ. π., 2000, σελ. 756-757), πράγμα που καθιστά τα γραφόμενα του πρώτου πιο αξιόπιστα.

²⁰¹ Βλ. Μ. Κολυβά, “Varii siano li animi de li abitanti. Προσφυγικοί πληθυσμοί στη Ζάκυνθο (16^{ος} αιώνας)», στο *Πλούσιοι και φτωχοί στην κοινωνία της ελληνολατινικής ανατολής, Πρακτικά Διεθνούς Συμποσίου, Αθήνα, 8-10 Μαΐου 1997*, επιμέλεια Χ. Μαλτέζου, Βενετία, Ελληνικό Ινστιτούτο Βυζαντινών και Μεταβυζαντινών Σπουδών Βενετίας, 1998, σελ. 419-427.

²⁰² Hassiotis, όπ. π., 1977, σελ. 123, 129.

²⁰³ Για παράδειγμα βλ. την επιστολή από την Ζάκυνθο, της 5^{ης} Οκτωβρίου 1565 (ASV, Provveditori di terra e di mar, busta 876).

²⁰⁴ Γνωρίζουμε ότι ο Giovanni de lo Greco κατείχε αυτή τη θέση στη δεκαετία του 1530 ενώ από τα τέλη του αιώνα την αναλαμβάνουν μέλη της οικογένειας των Σιγούρων που θα συνεχίσουν από γενιά σε γενιά να προσφέρουν τις υπηρεσίες στους Ισπανούς (Hassiotis, όπ. π., 1977, σελ. 128-129). Ανάμεσα σε αυτές τις χρονολογίες, μπορεί ίσως να παρεμβληθεί μια κάποια σχετική θητεία του Νικόλαου Κορέντση.

²⁰⁵ De Dominici, όπ. π., σελ. 292-293.

²⁰⁶ Grossi, όπ. π.

Ο Ιταλός συγγραφέας και συλλέκτης Padre Resta, ελάχιστα μεταγενέστερος του ζωγράφου, μάς δίνει μια πληροφορία, που αν και ανασύρθηκε από την αφάνεια από τον Walter Vitzthum στα 1966²⁰⁷ δεν έχει γίνει ως τώρα δυνατό να ελεγχθεί η αλήθεια της. Ο μπολωνέζος ειδήμονας που είχε μείνει στη Νάπολη, λίγο μετά τον θάνατο του Κορένσιου, ως ένας από τους κύριους καλλιτεχνικούς συμβούλους του αντιβασιλέα Marchese del Carpio²⁰⁸, γνώρισε μαθητές του ζωγράφου, από τους οποίους αγόρασε σχέδια και προφανώς άντλησε πληροφορίες, γράφει στο περιθώριο ενός σχεδίου του:

«[Είναι] του ιππότη *Bellisario Greco*, που σε ηλικία δύο ετών μεταφέρθηκε από τον πατέρα του στη Νάπολη και εκπαιδεύτηκε χάρη στον *Don Giovanni d’Austria*, και κατόπιν έμεινε σε σχολή, αφότου για ένα βαρύ αμάρτημα τού έκοψε το κεφάλι. Ζωγράφησε το *Seggio di Nido* και σχεδόν ολόκληρη τη Νάπολη. Έζησε ελάχιστα λιγότερο από 100 χρόνια»²⁰⁹.

Ο Padre Resta, σε μια επιστολή του, στα 1688, προς τον Giuseppe Ghezzi επαναλάμβανε σαφέστερα:

«[Είναι] του ιππότη *Belisario* από τη Νάπολη, αρχηγού ολόκληρου του αιώνα του, μεταξύ τού σιενέζου *Marco Pino*, και της σχολής των *Carracci*, που εισήχθη στη Νάπολη μετά τον *Can. Giuseppe [d’Agrino]*, επί τού οποίου δέσποσε ο *Belisario*, του οποίου τα χρόνια ήταν εκατό. Δυο χρονώ μωρό, δόθηκε από τον *D. Gion. di Austria*, τον παλαιό, σε έναν ζωγράφο για να τού μάθει την τέχνη, αφότου έκοψε το κεφάλι του έλληνα πατέρα του, για κάποιο έγκλημα. Από τη Νάπολη έφερα μερικά σχέδιά του, αλλά τούτο δω μού είναι πολυαγαπημένο, γιατί αντιστέκεται επίσης στον χρόνο. Στη Νάπολη ο *Βελισσάριος* ζωγράφησε το *Seggio di Nido*, και σε πάρα πολλούς άλλους χώρους. Μου φαίνεται ότι ο *can. Giuseppe* τον μιμούταν από μικρός»²¹⁰.

Στις 6 Ιουλίου 1574, ο Ιωάννης Κορέντσης εμφανίζεται στη Νάπολη να υπογράφει ένα συμφωνητικό που αφορά στη μαθητεία του γιου του, Βελισσάριου, στη ζωγραφική κοντά στον *Nicola d’Afferino*, «έλληνα ζωγράφου» («*Nicolaus de Afferino grecus pictor*»)²¹¹. Διαβάζουμε στο σχετικό συμβόλαιο: «Ο *Νικόλαος ντε Αφφερίνο*, έλληνας ζωγράφος, υπόσχεται να διδάξει στον *Βελισσάριο Κορέντση*, γιο του *Ιωάννη*, την τέχνη του ζωγράφου, καλού και ειδικού προς έπαινο των ειδικών σε αυτό, μέσα στο διάστημα των έξι μηνών από την σήμερα, και αυτό για 15 δουκάτα [...] με τον όρο ότι εκείνη η εργασία που θα ζωγραφίσει αυτός ο *Βελισσάριος* να είναι τού προαναφερόμενου *Νικόλαου*. Και αν ο ρηθείς *Βελισσάριος* θελήσει να ζωγραφίσει και να σχεδιάσει κάτι για λόγου του, να μπορεί να το ζωγραφίσει και να το σχεδιάσει κατά τη θέλησή του»²¹².

Δεν πρόκειται για ένα τυπικό συμφωνητικό μαθητείας στη ζωγραφική, για μια «*locatio personae*», αλλά για ένα διακανονισμό, μια «*conventio*». Λείπουν όλες οι συνηθισμένες φράσεις που

²⁰⁷ W. Vitzthum, *Cento disegni napoletani dei secoli XVI-XVIII*, κατάλογος έκθεσης (Φλωρεντία, Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi), Φλωρεντία, Leo S. Olschki, 1966, σελ. 14.

²⁰⁸ Για τον Padre Resta στη Νάπολη βλ. G. Fusconi / S. Prosperi Valenti Rodinò, «Un’aggiunta a Sebastiano Resta collezionista: il ‘Piccolo Preliminare al Grande Anfiteatro Pittorico’», *Prospettiva*, 33-36 (1983-1984), σελ. 237· G. Incisa della Rochetta, «La ‘Galleria portatile’ del p. Sebastiano Resta», *Oratorium. Archivum historicum oratorii sancti Philippi Neri, VIII* (1977), σελ. 85-96· Il disegno. I grandi collezionisti, συλλογικός τόμος, Μιλάνο, Silvana, 1992, σελ. 56· G. Warwick, *The Arts of Collecting. Padre Sebastiano Resta and the Market for Drawings in Early Modern Europe*, Cambridge University Press, 2000, σελ. 8.

²⁰⁹ *I disegni del codice Resta*, κείμενα G. Bora, Μολώνια, Credito Italiano, 1976, αρ. 155, πρβλ. M. Cogliati, «Indice dei disegni contenuti nel codice Resta», στο *Studi in onore di Carlo Castiglioni*, Μιλάνο, A. Giuffrè editore, 1957, σελ. 321.

²¹⁰ *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura scritte da’ più celebri personaggi dei secoli XV, XVI e XVII pubblicata da M. Gio. Bottari e continuata fino ai nostri giorni da Stefano Ticozzi*, Μιλάνο, Giovanni Silvestri, τόμ. 3, 1822, σελ. 511 (Η επισήμανση είναι δική μου).

²¹¹ ASN, N 5, S. 212 (Aniello Rosanova), protocollo. 9, ff. 442v-443r. Η ένδειξη του εγγράφου βρίσκεται στο P. Leone de Castris, «Italia meridionale», στο *Pittura Murale in Italia*, επιμ. M. Gregori, τόμ. 2: *Il Cinquecento*, Μπέργκαμο, Bolis, 1997, σελ. 240. Ως μάρτυρας υπογράφει, μεταξύ άλλων και ο παππούς του Βελισσάριου Σταμάτης Κορέντσης.

²¹² Βλ. ολόκληρη την έκδοση του εγγράφου στο παράρτημα της διατριβής.

αναφέρονται στις πρακτικές της εποχής, σύμφωνα με τις οποίες ο μαθητευόμενος ζωγράφος εγκαθίσταται για χρόνια στο σπίτι του δασκάλου και να τον υπηρετεί σε κάθε του εργασία²¹³.

Ένας άγνωστος, μάλλον μέτριος ζωγράφος, και ίσως βενετός υπήκοος, φέρεται ως ο πρώτος δάσκαλος τού Βελισσάριου στην πατρίδα του. Αν δεχτούμε ότι η «πατρίδα» του ταυτίζεται με την Κυπαρισσία ή κάποιο μέρος εκεί κοντά, θα ήταν δυνατό να λειτουργεί εκεί ένα τέτοιο εργαστήριο, μια μποτέγκα, μια «scuola»; Η όλη περιοχή είχε περιέλθει ήδη από τον 15^ο αιώνα στους Τούρκους και τα βενετσιάνικα φρούρια, Μεθώνη και Κορώνη, από το 1540. Στην αλληλογραφία των Βενετών αντιπροσώπων στη Ζάκυνθο με τη Σύγκλητο, το 1562, συναντούμε, ωστόσο, την εξής είδηση:

«Στην Αρκαδιά βρίσκεται ένας φίλος μας *christiano Napolitano* που διατηρεί *Schuola*, ο οποίος πολλές φορές μάς έχει δώσει ειδήσεις, και τώρα έγραψε προκειμένου να μας ειδοποιήσει για την έξοδο της [τουρκικής] αρμάδας, όπως η αφεντιά σας μπορεί να δει από το συνημμένο αντίγραφο που στέλνει μεταφρασμένο από τα ελληνικά στα φράγκικα· [αυτός] δείχνει να είναι πιστότατος και πάρα πολύ αφοσιωμένος στις ευγένιές σας»²¹⁴.

Τι είδους «scuola» είναι αυτή που διατηρεί αυτός ο «φίλος» των Βενετών; Το όνομά του ή την πατρίδα του δείχνει το «*christiano Napolitano*»; Το βέβαιο είναι ότι πρόκειται για έναν Ιταλό που δίνει τακτικά πληροφορίες για τις κινήσεις της τουρκικής αρμάδας και για έμπιστο των Βενετών. Η «scuola» δεν θα μπορούσε μάλλον να είναι σχολή που διδάσκει ελληνικά ή λατινικά γράμματα, αλλά είναι πιθανότερο να πρόκειται για κάποιον τεχνίτη που κάλυπτε ανάγκες των κατοίκων της περιοχής, πρακτικές περισσότερο παρά καλλιτεχνικές. Σε κάθε περίπτωση υπάρχει μια «scuola», και αυτός που τη διατηρεί θα μπορούσε να είναι λίγο-πολύ κατάσκοπος των Βενετών· επιπρόσθετα αυτό το «φίλος μας» δηλώνει ότι δεν είναι ισπανόφιλος: θα μπορούσε να είναι κάλλιστα ναπολιτάνος²¹⁵.

Μια άλλη υπόθεση θα ήταν να δεχτούμε ότι η πρώτη αυτή υποτιθέμενη μαθητεία τού Βελισσάριου έλαβε χώρα στη Ζάκυνθο, όπου πιθανόν, σύμφωνα με τα όσα εκτέθηκαν παραπάνω, να παρέμεινε για κάποιο διάστημα ερχόμενος από τη νοτιοδυτική Πελοπόννησο μαζί με τον θείο του Νικόλαο. Σε αυτή την περίπτωση θα μπορούσε να επαληθευτεί ο προσδιορισμός για την ταυτότητα του άγνωστου ζωγράφου («*dello Stato Veneziano*») αφού οι κάτοικοι του νησιού ήταν Βενετοί υπήκοοι («*sudditi veneti*»), μεταξύ των οποίων δεν θα ήταν διόλου απίθανο να υπήρχε ένας ζωγράφος που θα έκανε τα πρώτα μαθήματα ζωγραφικής στον Βελισσάριο.

Σύμφωνα με τη μαρτυρία του Padre Resta, για την ανατροφή του Βελισσάριου είχε ενδιαφερθεί ο ίδιος ο Don Juan d'Austria. Τα όνειρα, του νεαρού ορμητικού πρίγκιπα, που έβλεπε τη νίκη στη Ναύπακτο ως ένα μόνο επεισόδιο της ευρύτερης εκστρατείας του στην Ανατολή, πόθο που δεν συμμερίζονταν ούτε οι σύμμαχοί του ούτε οι ίδιοι οι συνεργάτες του στην κεντρική διοίκηση της Ισπανίας ούτε στο παράρτημα της Νάπολης²¹⁶, αρκούσαν για να ενθαρρύνουν τις σχετικές κινήσεις των Ρωμίων. Ο Don Juan είχε ήδη έρθει σε συνεννοήσεις μαζί τους πριν από τη Ναυμαχία: τις συνέχισε

²¹³ Βλ. σχετικά: J. Shell, *Pittori in bottega*, ιτ. μτφρ., Torino, Allemandi, 1995, σελ. 64-66· C. C. Bambach, *Drawing and Painting in the Italian Renaissance Workshop. Theory and Practice, 1300-1600*, Cambridge University Press, 1999.

²¹⁴ ASV, Provveditori di terra e di mar, busta n. 876, επιστολή από τη Ζάκυνθο, της 15^{ης} Ιανουαρίου 1562.

²¹⁵ Τουλάχιστον δύο περιστατικά δείχνουν ότι στην περιοχή υπήρχαν ίσως κάποιοι Καθολικοί, που ενδεχομένως είχαν απομείνει από τις προηγούμενες δεκαετίες. Ο Γρηγόριος ΙΓ' ανέθεσε το 1576 τη διαχείριση της επισκοπής Κορώνης, παρά το γεγονός ότι ήταν υπό πλήρη τουρκική κατοχή, στον επίσκοπο του Cattaro (*Degli annali di Gregorio XIII. pontefice massimo, scritti dal padre Giampietro Maffei della compagnia di Gesù, e dati in luce da Carlo Cocquelines*, τόμ. 1, Ρώμη, Girolamo Mainardi, 1742, σελ. 255). Σε άλλο, σύγχρονο, έγγραφο διαβάζουμε: «Στην Αρκαδιά, ο μοναχός Νικόδημος Gorgogini, που δίδασκε και κήρυττε συνεχώς το καθολικό δόγμα και ήταν καλοδεχούμενος στο λαό, έγινε Βικάριος του Αρχιεπισκόπου Πελοποννήσου, αλλά από συκοφαντίες και ψευδείς κατηγορίες εναντίον του, με το πρόσχημα ότι δήθεν ήταν κατάσκοπος τού πάπα, ο τούρκος Κυβερνήτης του τόπου τον φυλάκισε και, μη θέλοντας αυτός να μετανοήσει, εν τέλει τον ανασκολόπισαν και έγινε έτσι μάρτυρας γνωστός σε όλους» (V. Peri, «Inizi e finalità ecumeniche del collegio greco in Roma», *Aevum*, XLIV (1970), σελ. 71).

²¹⁶ Βλ. Braudel, όπ. π., τόμ. Γ'.

περισσότερο έντονα κατόπιν²¹⁷. Μπορούν να αποδειχθούν σχέσεις του θρυλικού πρίγκιπα, ο οποίος βρισκόταν στη Νάπολη με διαλείμματα από τον Νοέμβριο του 1573 μέχρι το 1576²¹⁸, με την οικογένεια του Βελισσάριου;

Ο Νικόλαος Κορέντσης ήταν στην υπηρεσία του Don Juan τουλάχιστον κατά το 1573. Βρισκόμενος στη «βασιλική γαλέρα», πέρα από τον τακτικό του μισθό, εισπράττει και έκτατες πληρωμές, γιατί, όντας «επιδέξιος στα πράγματα της θάλασσας και μεγάλης ωφέλειας για τη Μεγαλειότητά του, συνέφερε να παραμείνει εκεί»²¹⁹. Είναι πιθανότατα η συνεργασία του Don Juan και με τον πατέρα του Βελισσάριου, ο οποίος εκτελούσε, όπως είδαμε, εμπιστευτικές αποστολές για τον καρδινάλιο Granvelle²²⁰. Επιπλέον, είναι βεβαιωμένες οι σχέσεις του Don Juan με την οικογένεια των Μελισσηνών –στενά συνδεδεμένων όπως θα δούμε στη συνέχεια με τον Βελισσάριο– τόσο με τον επίσκοπο Μονεμβασίας Μακάριο όσο και με τον αδελφό του Θεόδωρο, κατά τα έτη 1572-1573²²¹. Είναι γνωστή επίσης η συνεργασία του Don Juan με τους Ηπειρώτες Ματθαίο ή Μάνθο Παπαγιάννη και Πάνο Κεστόλικο, που αυτοπροσδιορίζονταν ως «πρεσβευτές της Ελλάδας», όπως και με τον Γεώργιο Αγιαποστολίτη, πρόσωπα όλα αυτά που σχετίζονται με την οικογένεια των Κορέντση στη Νάπολη²²².

Μια σειρά 11 σχεδίων που εικονογραφούν επεισόδια από τη ζωή και τα έργα του Don Juan και που το 1936 πουλήθηκαν σε δημοπρασία ως έργα του Κορέντσιου –μερικά πράγματι φέρουν την υπογραφή του–, θα αποτελούσαν ίσως την καλύτερη απόδειξη των σχέσεων του νεαρού ζωγράφου με τον ισπανό πρίγκιπα. Για την πατρότητα της σειράς αυτής των σχεδίων, που τώρα βρίσκονται διασκορπισμένα σε διάφορες ευρωπαϊκές και αμερικάνικες συλλογές, έχουν γίνει όχι λίγες συζητήσεις²²³, δίχως όμως να ληφθούν υπόψη οι σχέσεις της οικογένειας του ζωγράφου με τον Don Juan.

²¹⁷ Βλ. Braudel, όπ. π., σελ. 198, 266, 297, 299· Χασιώτης, όπ. π., 1970 και 1974, σελ. 353.

²¹⁸ Για την παραμονή του Δον Χουάν στη Νάπολη βλ. A. Valente, “La dimora in Italia di Don Giovanni d’Austria”, *Rivista d’Italia*, XXIX (1926), σελ. 174 και τις αναφορές στο J. L. Cano De Gardqui García, “Los inventarios de bienes de Don Juan de Austria. Mentalidad, gusto y vida material”, στο *Carlo V y las artes*, επιμ. M. J. Redondo Cantena / M. A. Zalama, Βαγιαδολίδ, Junta de Castiglia y León – Universidad de la Valladolid, 2000, σελ. 323-351, πρβλ. και εδώ στο τέταρτο κεφάλαιο.

²¹⁹ Χασιώτης, όπ. π., 2000, σελ. 774 (έγγραφο του 1607).

²²⁰ Μένει να εξηγηθεί η φράση του Padre Resta περί εκτέλεσης του πατέρα του Βελισσάριου, εφόσον αυτός δολοφονήθηκε από τους Τούρκους στην Κωνσταντινούπολη.

²²¹ Χασιώτης, όπ. π. 1966, σελ. 185-191. Ο Βενετός πρόξενος που συνάντησε τον Μακάριο στο πέρασμά του από τη Γαληνοτάτη, στα 1573, γράφει ότι ο επίσκοπος τού είπε ότι «ha un fratello chiamato Eadoro appresso il Sr. Don Giovanni» (J. Krajcjar, *Cardinal Giulio Santoro and the Christian East. Santoro’s Audiences and Concistorial Acts*, Ρώμη, Pont. Institutum Orientalium Studiorum, 1966, σελ. 101, σημ. 28).

²²² Οι πρώτοι φέρονται ως αρχηγοί των κατοίκων των περιοχών τους και υπόσχονται σύσσωμη συνεργασία σε ενδεχόμενη κίνηση των Ισπανών (I. K. Χασιώτης, «Ο αρχιεπίσκοπος Αχρίδος Ιωακείμ και οι συνωμοτικές κινήσεις στη Βόρειο Ήπειρο (1572-1576)», *Μακεδονικά*, ΣΤ΄ (1965), 1965, σελ. 239-244 και Χασιώτης, όπ. π., 1965, σελ. 239-244). Ο Παπαγιάννης, αφού υποστήριξε τα ίδια σχέδια στην ισπανική αυλή τον Μάιο του 1574, εγκαταστάθηκε με την οικογένειά του στη Νάπολη. Τον Οκτώβριο του ίδιου έτους απεστάλη, με εντολή του Don Juan, στην Αχρίδα για συνεννοήσεις με τον αρχιεπίσκοπο Ιωακείμ (Χασιώτης, όπ. π., 1965, σελ. 240, 244· για μεταγενέστερες ενέργειές του, βλ. Floristán Imízcoz, όπ. π., 1996, σελ. 206-211). Για τον Γεώργιο Αγιαποστολίτη βλ. τη συστατική επιστολή που υπογράφει ο Δον Χουάν στη Νάπολη στα τέλη του 1575 (ASV, Dispacci da Napoli, filza 3, αντίγραφο στην επιστολή της 7^{ης} Δεκεμβρίου 1575).

²²³ *Catalogue of Paintings & Drawings...*, Sotheby’s & Co., Λονδίνο, 1^η Ιουλίου 1936, σελ. 16, αρ. 95 (“Bellisario Corenzio, Scenes from the Life of Don John of Austria, and Relating to the Battle of Lepanto, 1571”): πρβλ. W. Vitzthum, «Neapolitan Seicento Drawings in Florida», *The Burlington Magazine*, CIII (1961), σελ. 313-317· M. Di Giampaolo, “Balducci o Corenzio? Un ipotesi”, στο *Kunst des Cinquecento in der Toskana*, (= *Italianische Forschungen*, τόμ. XVII), επιμ. M.

Το ζήτημα συνδέεται με το καλλιτεχνικό κύκλο που διαμόρφωσε ο Don Juan στη Νάπολη, θέμα το οποίο δεν έχει αντιμετωπιστεί από την έρευνα, πέρα από κάποιες γενικόλογες ή αποσπασματικές αναφορές σε καλλιτεχνικές παραγγελίες²²⁴. Σύμφωνα με τον Borghini, ο Don Juan κάλεσε στη Νάπολη, το 1576, τον Stradano, ήδη διάσημο στην απεικόνιση πολεμικών σκηνών, «για να ζωγραφίσει τους πολέμους του»²²⁵. Ο Stradano, απηχώντας της ζωγραφικής και των χαρακτηρισμών του οποίου συναντούμε συχνά στα έργα του Κορένσιου, ακολούθησε αργότερα τον Don Juan στην Φλάνδρα, από όπου, μετά τον θάνατο του ισπανού πρίγκιπα, επέστρεψε στη Νάπολη²²⁶.

Το ενδεχόμενο να απέκτησε κάποια σύνδεση ο Βελισσάριος με τον Δον Χουάν –ο οποίος στη διαθήκη του θα εμπιστευόταν στον Βασιλέα όλους τους προστατευόμενούς του²²⁷– και το παλάτι γενικότερα βρίσκεται έτσι μόνο στο στάδιο των νόμιμων υποθέσεων, στα πλαίσια των οποίων δεν αποκλείεται και κάποιος δεσμός με τον καρδινάλιο Granvelle. Ο τελευταίος ήταν ένας από τους σημαντικούς συλλέκτες και μαικήνες της εποχής²²⁸. Καλλιτεχνικός σύμβουλος του Φιλίππου Β΄, φίλος του Alessandro Farnese και του Fulvio Orsini, κάλεσε στη Νάπολη ζωγράφους σαν τον Scipione Pulzone και, ειδικότερα, ενόησε έλληνες κωδικογράφους που διέμεναν στην πόλη, όπως τον Κωνσταντίνο Παλαιόκαπα, τον Ιάκωβο Διασσωρινό, κ.ά.²²⁹

Αφήνοντας κατά μέρος τη, μάλλον απίθανη, εκδοχή του Grossi περί μαθητείας του πελοποννήσιου ζωγράφου στον ναπολιτάνο Silvestro Buono, καθώς, από τη μια, το ύφος της ζωγραφικής του είναι διαφορετικό από αυτό του Κορένσιου και, από την άλλη, τα έργα του δεν

Gämmerer, Φλωρεντία, Kunsthistorisches Institut in Florenz, 1992, σελ. 329-334. Βλ. και στο επόμενο κεφάλαιο της διατριβής.

²²⁴ Βλ. τέτοιες αναφορές σε: ASV, Dispacci da Napoli, filza 2, επιστολή της 17^{ης} Μαρτίου 1571· *Compendio dell'istoria del regno di Napoli di Pandolfo Collenuccio da Pesaro, di Mambrino Roseo da Fabriano, e di Tommaso Costo Napolitano*, τόμ. 3, Νάπολη, Giovanni Gravier, 1771, σελ. 318, 323· P. Leone de Castris, *Pittura del Cinquecento a Napoli 1540-1573. Fasto e devozione*, Νάπολη, Electa, 1996, σελ. 330.

²²⁵ Βλ. A. Baroni Vannucci, *Jan Van Der Straert detto Giovanni Stradano, flandus pictor et inventor*, Μιλάνο–Ρόμη, Jandi Sapi, 1997, σελ. 51-52. Δεν έχει σωθεί παρά μόνο ένα, αποδιδόμενο, σχέδιο: *Η Ναυμαχία της Ναυπάκτου* (όπ. π., σελ. 292).

²²⁶ G. Thiem, “Studien zu Jan van der Straet, Genannt Stradanus”, *Mitteilungen des kunsthistorischen Instituts in Florenz*, VIII (1958), σελ. 97-98· Baroni Vannucci, όπ. π., σελ. 366· I. di Majo, “Per un'opera di Giovanni Stradano a Napoli”, *Dialoghi di Storia dell'arte*, 1 (1995), σελ. 152-155. Μεταξύ 1576 και 1578 χρονολογείται η απεικόνιση από τον ίδιο ζωγράφο των αλόγων του νεαρού πρίγκιπα, σειρά που πέρασε σε χαρακτηριστικά.

²²⁷ Βλ. στο χειρόγραφο BNN, XV E 35 (*Vita di Don Gio: d'Austria figli di Carlo V. Imperatore*), f. 80r. Για τις επιμισθίες που έπαιρναν μερικοί από αυτούς του προστατευόμενούς του βλ. D. Ricardo Magdaleno, *Títulos y privilegios de Nápoles (siglos XVI-XVII)*, II. *Mercedas económicas*, Βαγιαδολίδ, Archivo General de Simancas, 1988, σελ. 157, 175.

²²⁸ Σπουδασμένος στην Πάντοβα, έχοντας διαδεχθεί τον πατέρα του σε υψηλή θέση μεταξύ των κύριων συνεργατών του Καρόλου Ε΄ και κατόπιν του Φιλίππου Β΄, αποτελούσε έναν από τους κύριους διπλωματικούς μοχλούς για τα πράγματα όλης της Ευρώπης (βλ. τμήματα της πολυσήμαντης αλληλογραφίας σε *Papiers d'Etat du cardinal Granvelle*, Παρίσι, 9 τόμοι, 1842-1852, («Collection de documents inédits sur l'histoire de France»)· E. Pouillet / C. Piot, *Correspondance du Cardinal Granvelle, 1566-1586*, 12 τόμοι, Παρίσι, 1877-1896).

²²⁹ Βλ. σχετικά M. Gachard, *Inventaire des archives trouvées au palais de Granvelle à Besançon*, Βρυξέλλες – Λιγία - Γάνδη, C. Muquardt, 1862· *Lettere di artisti italiani ad Antonio Perrenot di Granvelle*, Μαδρίτη, Istituto italiano di cultura, 1977· *Les Granvelle et l'Italie au XVIe siècle: le mécénat d'une famille. Actes du Colloque international, Besançon 2-4 octobre 1992*, επιμ. J. Brunet / G. Toscano, Besançon, Cêtre, 1996 (κυρίως τις μελέτες των P. Leone de Castris και H. Richard)· C. M. Brown, “The ‘Studio del Clarissimo cavaliero Mozzanico in Venezia’. Documents for the Antiquarian Ambitions of Francesco I de' Medici, Mario Bevilacqua, Alessandro Farnese and Fulvio Orsini”, *Jahrbuch der Berliner Museen*, 41 (1999), σελ. 55-59· C. Banz, *Höfisches Mäzenatentum in Brüssel. Kardinal Antoine Perrenot de Granvelle (1517-1586) und die Erzherzöge Albrecht (1559-1621) und Isabella (1566-1633)*, Βερολίνο, Mann, 2000.

περιλαμβάνουν παρά ελάχιστες τοιχογραφίες²³⁰, ως εξετάσουμε την υπόθεση της βενετικής μαθητείας του ζωγράφου που από τον De Dominici πέρασε στο σύνολο σχεδόν της βιβλιογραφίας μέχρι τα μέσα του 20ού αιώνα²³¹. Η βενετική μαθητεία του Κορένσιου, όπως τουλάχιστον τη θέλει ο βιογράφος του, πρέπει να ενταχθεί στην προσπάθεια του τελευταίου για αναβάθμιση της ιστορίας της ναπολιτάνικης τέχνης.

Όταν ο De Dominici δημοσιεύει τους *Βίους* του, η ναπολιτάνικη σχολή βρίσκεται στο απόγειό της, καθώς τα έργα των Jusepe de Ribera, Salvator Rosa, Mattia Preti, Luca Giordano, Francesco Solimena είναι από τα πλέον περιζήτητα όχι μόνο στους συλλέκτες της πόλης αλλά και ολόκληρης της ιταλικής χερσονήσου, παίρνει την εκδίκησή του από τον «άδικο και μεροληπτικό» Vasari²³². Ταυτόχρονα, συμμετέχει με το έργο του στην αναθεώρηση των *Βίων* του Αρρητινού από μεγάλο μέρος της καλλιτεχνικής ιστοριογραφίας κατά τον 18^ο αιώνα²³³.

Δεν είναι δίχως νόημα η μακρά παρέκβαση του, στην αρχή της βιογραφίας του Κορένσιου, για να υμνήσει τη βενετσιάνικη ζωγραφική του 16^ο αιώνα και ιδιαίτερα τον Jacopo Tintoretto²³⁴. Τάχα δραττόμενος της μαθητείας του Βελισσάριου στο εργαστήριο του Βενετού, και βρίσκοντας αναλογίες στο έργο των δύο καλλιτεχνών –οι οποίοι δεν μπορούν να παραβληθούν παρά σε δευτερεύοντα σημεία–, ο De Dominici υπόρρητα στρέφεται εναντίον του Vasari, που στον καιρό του είχε εξίσου επιτεθεί, με άλλους όρους, στη βενετσιάνικη σχολή γενικότερα και με ιδιαίτερη σκληρότητα στον Tintoretto, αποκλείοντάς την σχεδόν από τους *Βίους* του²³⁵. Νομίζω ότι ο De Dominici χρησιμοποιεί την περίπτωση Κορένσιου, ως μια ακόμα ευκαιρία από τη μια για να τοποθετήσει στο ίδιο ύψος τη ναπολιτάνικη με τις άλλες ιταλικές σχολές, καθώς για πολλούς από τους εκπροσώπους της θα ισχυρισθεί μια βενετσιάνικη (έστω συμπληρωματική) μαθητεία, και από την άλλη για να ψέξει τη μεροληψία του έργου του Vasari. Στον τελευταίο θα πρέπει να θεωρήσουμε ότι απευθύνεται μέρος του προλόγου του: «Γνωρίζω καλά ότι και εγώ ίσως θα κατηγορηθώ από μερικούς γιατί ύμνησα υπερβολικά τα έργα πολλών από τους παλαιότερους Καλλιτέχνες μας [...] Αλλά ούτε για να εξυψώσω κάποιον συμπατριώτη κατέφυγα σε κατηγορίες ή μείωσα άλλους αναγνωρισμένης φήμης, γνωρίζοντας πολύ καλά την αξία των μεγάλων δασκάλων όπως και εκείνη των μέτριων»²³⁶.

Αναφορικά με την παραμονή του Βελισσάριου στη Βενετία, ο De Dominici υπήρξε περισσότερο ειλικρινής απ' ό,τι θεωρήθηκε από τους επικριτές του. Γράφει ότι ο Κορένσιος «επέλεξε για δάσκαλό του» τον Τιντορέττο, κατόπιν ότι «μέσα σε λίγο χρονικό διάστημα έγινε επιδέξιος ζωγράφος» και αργότερα ότι «σιγά-σιγά απομακρύνθηκε [από το ύφος του Τιντορέττο] ζωγραφίζοντας φρέσκα με δική του μανιέρα». Σε άλλο, ξεχωριστό, σημείο γράφει ότι ο «Κορένσιος έμεινε στη Βενετία πέντε χρόνια». Συνδυάζοντας τα παραπάνω, οι νεώτεροι μελετητές δέχονται ασυζητητί τη βενετική μαθητεία του πελοποννήσιου ζωγράφου ως επινόηση του «φαλκιδευτή» De Dominici, τόσο επειδή δεν ανιχνεύονται στοιχεία της βενετικής ζωγραφικής στο έργο του όσο και, κυρίως, εξαιτίας μιας δημοσίευσης του Domenico Ambrasi, το 1963: Ο 88ετής ζωγράφος, κατά τη διάρκεια ανάκρισης που διενήργησε ο απεσταλμένος του επισκόπου της Νάπολης στη Rocca Guglielma, στο Νότιο Λάτιο, διαβεβαιώνει ότι έζησε στη Νάπολη συνεχώς για περίπου 76 χρόνια («have habitato continuamente in la città di Neapoli per lo spatio di settantasei anni circa»)²³⁷. Απορρίφθηκε έκτοτε η «μαθητεία» στην οποία αναφερόταν ο De Dominici, και θεωρήθηκε ότι ο Κορένσιος έμεινε στη Νάπολη από το 1570 και μετά. Αλλά, στα 1646, ο ζωγράφος έλεγε όλη την αλήθεια; Όπως θα δούμε στη συνέχεια, όχι.

²³⁰ Leone de Castris, όπ. π., 1996, σελ. 241-250.

²³¹ Βλ. αναλυτικότερα Ιοαννου, όπ. π., 2001, σελ. 38-40.

²³² Βλ. τον πρόλογο του De Dominici στους βίους του, όπ. π., τόμ. 1, Νάπολη, Francesco Ricciardi, 1742, χ. σ.

²³³ Βλ. F. Bologna, *La coscienza storica dell'arte d'Italia*, Τορίνο, UTET, 1982, σελ. 136-137, 152.

²³⁴ De Dominici, όπ. π., 1743, σελ. 292-293.

²³⁵ Για την υποδοχή του έργου του Τιντορέττο μετά την έκδοση της βιογραφίας του Ridolfi (1642) και μέχρι τον καιρό του De Dominici βλ. A. L. Lepschky, *Davanti a Tintoretto. Una storia del gusto attraverso i secoli*, πρόλ. C. Ginzburg, Βενετία, Marsilio, 1998, σελ. 33-65.

²³⁶ Από τον πρόλογο στον δεύτερο τόμο, 1743, χ. σ.

²³⁷ Ambrasi, όπ. π., 1963, σελ. 386.

Υπήρχε πιθανότητα να έχει πάει ο ζωγράφος στη Βενετία; Τι σημαίνει αυτό που γράφει ο De Dominicis «με την ευκαιρία ενός συγγενούς, που συχνά εμπορευόταν στη Βενετία, πήγε μαζί του, κατά το σωτήριο έτος 1580»; Ποιο είναι το νόημα της φράσης «επέλεξε για δάσκαλό του τον Τιντορέττο»;²³⁸

Μερικές έμμεσες μαρτυρίες δείχνουν μια γνώση της βενετικής ζωγραφικής από τον Βελισσάριο. Πρόκειται για μερικά σχέδια του που παραπέμπουν στην εργασία των βενετών ζωγράφων του δεύτερου μισού του 16^{ου} αιώνα. Ένα από αυτά, που αντιγράφει την τοιχογραφία του Veronese *Το μαρτύριο του Αγίου Σεβαστιανού*, χρονολογημένη στα 1558, στην εκκλησία San Sebastiano της Βενετίας, φέρει την επιγραφή «Paolo Caliario»²³⁹. Ένα άλλο παριστάνει *Το δείπνο του Μεγάλου Γρηγορίου* και έχει την επιγραφή «Tintoretto»²⁴⁰. Ένα τρίτο φέρει πιο έντονα τα στοιχεία του βενετσιάνικου εργαστηρίου, ακολουθώντας τους τρόπους σύνθεσης του Veronese: πρόκειται για ένα προπαρασκευαστικό σχέδιο για την τοιχογραφία στο κεντρικό διάχωρο της οροφής του εγκάρσιου κλίτους της εκκλησίας του S. Paolo Maggiore στη Νάπολη, από τα πρώτα γνωστά έργα του Κορένσιου, με θέμα *Η τελευταία συνάντηση των αποστόλων Πέτρου και Παύλου*, κοντά στον πίνακα του Βερονέζε, *Ο Θρίαμβος της Βενετίας*, στο Palazzo Ducale της Βενετίας, χρονολογημένο γύρω στα 1582²⁴¹.

Οι Ρωμιοί της Νάπολης, εξάλλου, προσέγγιζαν τη Βενετία. Ο προαναφερόμενος Πάνος Κεστόλικος, για παράδειγμα, είχε οικονομικές δεσοληψίες στη Βενετία, όπου μόνιμα εξουσιοδοτημένος από αυτόν ήταν ο έμπορος Ιωάννης Γκριμπέτος ή Κριπέτος²⁴². Μέλη της κυπριακής οικογένειας των Καλέπιων που βρίσκονταν στη Νάπολη διατηρούσαν σχέσεις με άλλα μέλη της οικογένειας στη Βενετία²⁴³. Γνωστός από τη συνεργασία του με το δραστήριο μέλος της ελληνικής κοινότητας της Νάπολης, στις υπηρεσίες των Ισπανών και στενός συνεργάτης του πατέρα του Βελισσάριου αλλά και του ίδιου του ζωγράφου, Πέτρο Λάντζα είναι και ο Μανούσος Cressino, βαρδιάνος του Συμβουλίου της Ελληνικής Αδελφότητας Βενετίας στα 1599²⁴⁴. Τα παραδείγματα θα

²³⁸ De Dominicis, όπ. π., σελ. 292.

²³⁹ Το σχέδιο βρίσκεται στην Albertina της Βιέννης, βλ. V. Birke / J. Kertész, *Die Italienische Zeichnungen der Albertina. Generalverzeichnis*, τόμ. IV, Βιέννη - Κολωνία - Βαιμάρη, Böhlau Verlag, 1997, σελ. 2502-2503.

²⁴⁰ Στη Società Napoletana di Storia Patria στη Νάπολη, βλ. M. Causa Picone, «Disegni della Società Napoletana di Storia Patria», *Archivio Storico per le Province Napoletane*, VII-VIII (1970), σελ. 131-177· της ίδιας, *Disegni della Società Napoletana di Storia Patria*, Νάπολη, Edizioni Scientifiche Italiane, 1974, σελ. 36-37, εικ. 5· *Dessins Napolitains XVIIe-XVIIIe siècles*, κατάλογος έκθεσης, Παρίσι, Ecole nationale supérieure des Beaux-arts, Chapelle des Petits-augustins, 1983, σελ. 22.

²⁴¹ Το σχέδιο βρίσκεται στα Uffizi. Βλ. Vitzthum, όπ. π., 1967, σελ. 14-15, εικ. 2.

²⁴² ASN, N 5, S. 568 (Francesco Antonio Tizzano), protocollo 3, ff. 166r-167r και ASN, N 5, S. 558 (Pietro Antonio Rosanova), protocollo 9, f. 228r. Ο Ιωάννης Γκριμπέτος ήταν πρόεδρος της ελληνικής Αδελφότητας της Βενετίας στα 1610. Τον συναντούμε και σε άλλες υποθέσεις στα 1607 και στα 1621 (βλ. αντίστοιχα Δ. Ε. Βλάσση, «Η δωρεά του Κύπριου μεγαλέμπορα Μιχαήλ Δημάρικου του Πέτρου στην ελληνική αδελφότητα Βενετίας (1608-1614)», στο *Κύπρος-Βενετία. Κοινές ιστορικές τύχες, Πρακτικά του Διεθνούς Συμποσίου, Αθήνα 1-3 Μαρτίου 2001, επιμ. Χ. Α. Μαλτέζου, Βενετία, Ελληνικό Ινστιτούτο Βυζαντινών και Μεταβυζαντινών Σπουδών, 2002, σελ. 228· ΕΙΒΜΣΒ, Παλαιό Αρχείο, Busta 16 (προσωρινή ταξινόμηση), fascicolo 180 (έγγραφα ετών 1601-1607) και Χ. Α. Μαλτέζου, στο Το έργο του Ελληνικού Ινστιτούτου Βυζαντινών και Μεταβυζαντινών Σπουδών Βενετίας, Δεκέμβριος 2000 – Δεκέμβριος 2001, Βενετία 2001, σελ. 36-38).*

²⁴³ ASN, N 5, S. (Pietro Antonio Rosanova), protocollo 10, f. 331r, για να υποστηρίξει υποθέσεις τους στη βενετική Σύγκλητο. Για τους Χαλέπηδες της Κύπρου βλ. Χ. Α. Μαλτέζου, «Η περιπέτεια ενός ελληνόφωνου Βενετού της Κύπρου (1571)», στο *Πρακτικά του Δεύτερου Διεθνούς Κυπριολογικού Συνεδρίου, Λευκωσία, 22-25 Απριλίου 1982*, τόμ. Β': *Μεσαιωνικό Τμήμα*, επιμ. Θ. Παπαδόπουλος / Β. Εγγλεζάκης, Λευκωσία, Εταιρεία Κυπριακών Σπουδών, 1986, σελ. 220-221, 237.

²⁴⁴ Το όνομά του εμφανίζεται και σε επιγραφή του 1593 σε σύνολο τοιχογραφιών σε ναό της περιοχής του Βένετο, βλ. Μ. Κωνσταντουδάκη-Κητρομηλίδου, «Κύπριοι ζωγράφοι στη Βενετία στα τέλη του δεκάτου έκτου αιώνα. Αρχαιακές μαρτυρίες και καλλιτεχνική παραγωγή», στο *Κύπρος Βενετία. ...*, όπ. π., σελ. 360.

μπορούσαν να πολλαπλασιαστούν, κρατούμε όμως αυτά που συνδέονται έμμεσα με τον Βελισσάριο, αφού δεν εντοπίσαμε κανένα αρχειακό στοιχείο που να πιστοποιεί άμεσα μια παρουσία τού Βελισσάριου στη Βενετία²⁴⁵.

Ποιος ήταν ο Νικόλαος ντ' Αφφερίνο, που κοντά του ο Βελισσάριος επρόκειτο να γίνει «καλός και ειδικός ζωγράφος» στο ελάχιστο διάστημα των έξι μηνών, και ποια η ζωγραφική του είναι δύσκολο να πούμε· πουθενά αλλού δεν βρήκαμε στοιχεία για αυτόν τον «έλληνα ζωγράφο». Το επώνυμό του μας δείχνει μόνο την καταγωγή του από το Ναβαρίνο (παραφθορά σε Αβερίνο ή Αφερίνο)²⁴⁶.

Ο Χασιώτης πρόσφατα δημοσίευσε έγγραφα που αποδεικνύουν ότι τουλάχιστον το 1577 ο Κορένσιος βρίσκεται στη Νάπολη. Μαζί με την αδελφή του, απευθύνονται στον αντιβασιλέα Marchese de Mondéjar, ζητώντας την καταβολή του μισθού του πατέρα τους, πράγμα που πέτυχαν μόνο για έξι μήνες²⁴⁷. Από το έγγραφο αυτό, πληροφορούμαστε ότι ο Βελισσάριος τρία χρόνια μετά τη «μαθητεία» του στη ζωγραφική βρισκόταν στη Νάπολη αλλά δεν αντλούμε από αυτό καμιά άλλη πληροφορία για τη δραστηριότητά του.

Πέντε χρόνια αργότερα, στις 28 Μαΐου 1582 συναντούμε στη Νάπολη τον Βελισσάριο Κορένσιο μαζί με έναν Ιωάννη Σανκταμαύρα να υπενουκιάζουν ένα σπίτι από τον Εμμανουήλ Θεολογίτη για ένα χρόνο²⁴⁸. Ως μάρτυρας υπογράφει και ο Lelio della Pagliara, ρωμαίος ζωγράφος, εγκατεστημένος καθώς φαίνεται τότε στη Νάπολη. Μια εβδομάδα πριν την έναρξη της υπενουκιάσης, στις 8 Αυγούστου, ο Βελισσάριος Κορένσιος εγγυάται για ένα δάνειο που λαμβάνει ο Ιωάννης Σανκταμαύρας από τον Θεόδωρο Μελισσηνό²⁴⁹. Στο έγγραφο αυτό αποκαλύπτεται ότι ο Βελισσάριος είναι ανιψιός του Σανκταμαύρα. Μετά από 4 χρόνια ξανασυναντούμε τον Βελισσάριο, την 1^η Φεβρουαρίου και ξανά στις 19 Μαΐου του 1586, να εξοφλεί για λογαριασμό του Σανκταμαύρα το ποσό του πρώτου δανείου στην Αναστασία Διαμαντή, χήρα του Θεόδωρου Μελισσηνού²⁵⁰.

²⁴⁵ Δεν υπάρχει αναφορά σχετική στο Γ' Μητρώον, κατάστιχο 134 (1563-1701), του παλαιού αρχείου της Ελληνικής Αδελφότητας. Στο ίδιο κατάστιχο συναντούμε τον Νικόλαο Κορέση (φ. 130r, δίχως αναγραφή έτους της συνδρομής του), τον Νικόλαο Τζανγκαρούλη (φ. 133v, επίσης δίχως αναγραφή), τον Σταμάτη Μπούα από την Κορώνη (φ. 194r, επίσης δίχως αναγραφή), ονόματα που συναντούμε και στην κοινότητα της Νάπολης.

²⁴⁶ Στην ελληνική κοινότητα της Νάπολης βρίσκουμε έναν, πιθανόν συγγενή του, Giorgio de Diafferino που συμμετέχει στις εκλογές της αδελφότητας το 1598, ASN, N 5, S. 568 (Francesco Antonio Tizzano), protocollo 1, ff. 52r-v. Επίσης συναντούμε και ένα Ιωάννη από το Ναβαρίνο, χρυσοχόο που δηλώνεται ως υπήκοος Βενετίας και το 1617, να αναλαμβάνει μια παραγγελία για τον πρίγκιπα του Cariati, ASN, N 5, S. (Pietro Antonio Rosanova), protocollo 11 (1617-1618), f. 152v (πιθανόν ταυτίζεται με τον Giovanni Navarino "intagliatore", που στα 1607 δουλεύει για το μοναστήρι του San Martino, βλ. *Ricerche sul '600 napoletano. Catalogo delle pubblicazioni editte dal 1883 al 1990, riguardanti le opere di architetti, pittori, scultori, marmorari ed intagliatori per i secoli XVI e XVII, pagate tramite gli antichi banchi pubblici napoletani*, επιμ. E. Nappi, πρόλ. M. Gregori, Milano, "L. & T.", 1992, σελ. 156).

²⁴⁷ Χασιώτης, όπ. π., 2000, σελ. 760, 770.

²⁴⁸ ASN, N 5, S. 369 (Cesare Rosanova), protocollo 4, ff. 170v-171r. Έκδοση του εγγράφου αυτού όπως και των άλλων που σημειώνονται στην ενότητα αυτή στο παράρτημα της διατριβής.

²⁴⁹ ASN, N 5, S. 212 (Aniello Rosanova), protocollo 14, ff. 526r-527v, μνεία του εγγράφου στο G. Filangieri, *Documenti per la storia, le arti e le industrie delle province napoletane*, Νάπολη, Tipografia dell'Accademia Reale delle Scienze, τόμ. V, 1891, σελ. 41.

²⁵⁰ ASN, N 5, S. 369 (Cesare Rosanova), protocollo 8, ff. 55r-56r. Ως μάρτυρες σε αυτή την πράξη υπογράφουν και ο Πέτρος Λάντζας και ο ζωγράφος Giovanni Antonio Ardito.

Ο Ιωάννης Σανκταμαύρας (ή Αγιομαύρας) ταυτίζεται με τον γνωστό κύπριο αντιγραφέα και «scriptor grecus» της Βατικανής Βιβλιοθήκης²⁵¹. Καταγόμενος από ευγενή οικογένεια τής Λευκωσίας²⁵², μετά την κατάληψη της Κύπρου από τους Τούρκους το 1570, κατέφυγε μαζί με την οικογένειά του πρώτα στη Σικελία, κατόπιν στην Καλαβρία, και από το 1575 στη Νάπολη²⁵³. Το 1578 ο Σανκταμαύρας υπέβαλε στον αντιβασιλέα Marchese de Mondéjar σχέδιο δράσης για την ανακατάληψη της Κύπρου, που εκπόνησε πιθανόν όταν έγιναν γνωστές στη Νάπολη οι αντιτουρκικές κινητοποιήσεις στο νησί²⁵⁴. Γύρω στα 1583 εγκαταστάθηκε στη Ρώμη και δύο χρόνια μετά διορίστηκε από τον καρδινάλιο Sirleto, υπεύθυνο της Βιβλιοθήκης του Βατικανού, «ελληνικός γραφέας» στην ίδια βιβλιοθήκη, θέση που κράτησε τουλάχιστον μέχρι το 1612. Συνέταξε τα ευρετήρια των ελληνικών κωδίκων της Αποστολικής Βιβλιοθήκης, του καρδινάλιου Sirleto, του Fulvio Orsini και απέκτησε δεσμούς επίσης με τους Antonio Carafa, Federico Borromeo κ.ά.²⁵⁵. Τον Ιανουάριο του 1586, όταν ξανασυναντούμε τον Βελισσάριο στη Νάπολη, ο Σανκταμαύρας συνάπτει συμφωνητικό με τον Εμανουήλ Θεολογίτη για την αντιγραφή τριών κωδίκων για λογαριασμό του ναπολιτάνου Giovanni Antonio Coiro²⁵⁶.

Σχετικά με τα άλλα πρόσωπα: τον Εμμανουήλ Θεολογίτη τον συναντούμε συχνά στην ελληνική κοινότητα της Νάπολης κατά τις δεκαετίες 1570-1590, πολλές φορές μαζί με μέλη της

²⁵¹ Για τον Σανκταμαύρα βλ. H. Omont, “Le dernier des copistes grecs en Italie. Jean de Saint-Maure (1572-1612)”, *Revue des études grecques*, 1 (1888), σελ. 177-191· του ίδιου, “Note sur un portrait de Jean de Saint-Maure conservé à la Bibliothèque Ambrosienne de Milan», *Revue des études grecques*, 5 (1892), σελ. 426-43· E. Gamillscheg / D. Harlfinger, *Repertorium der griechischen Kopisten 800-1600*, 3. Rom mit dem Vatikan, A. Verzeichnis der Kopisten, Βιέννη, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1997, σελ. 116-119 όπου και συγκεντρωμένη η προγενέστερη βιβλιογραφία. Βλ. και εδώ παρακάτω.

²⁵² Βλ. σχετικά G. Grivaud / A. Papadaki, «L’institution de la *Mostra Generale* de la cavalerie féodale en Crète et en Chypre vénitiennes durant le XVI^e siècle », *Studi Veneziani*, XII (1980), σελ. 192 (η αναφορά στον Τζάκομο Σάντα Μαύρα, το 1560)· Biblioteca del Museo Correr, 3187 Cicogna, 2^o fascicolo, f. 14r (αναφορά στον Zorzi de Santa Maura)· βλ. επίσης Rudt De Collenberg, ανέκδοτη χειρόγραφη μελέτη στη Βιβλιοθήκη του Ελληνικού Ινστιτούτου Βυζαντινών και Μεταβυζαντινών Σπουδών Βενετίας, passim.

²⁵³ Βλ. συνοπτικά F. D’Oria, “Εν Παρθενόπη”, στο *Mathesis e Philia. Studi in onore di Marcello Gigante*, επιμ. S. Cerasuolo, Νάπολη, Università degli studi di Napoli Federico II, 1995, σελ. 391-409· του ίδιου, “I codici della comunità greca di Napoli”, στο *Classicità, Medioevo e Umanesimo. Studi in onore di Salvatore Monti*, επιμ. G. Germano, Νάπολη, Università degli studi di Napoli Federico II, 1996, σελ. 449-465. Από την αντιγραφική του δραστηριότητα στη Νάπολη γνωστή είναι η φαλκίδευση, το 1578, του χειρογράφου του Σφραντζή, *Chronicon Maius*, για λογαριασμό του Μακάριου Μελισσηνού με βάση το οποίο ο έλληνας επίσκοπος ζητούσε να αποσπάσει χρηματικές ανταμοιβές από τους Ισπανούς. Τεκμήριο της συνεργασίας τους είναι ένα δίγλωσσο σύντομο εικονογραφημένο κείμενο (I. K. Χασιώτης, «Ένα ιδιότυπο εικονογραφημένο κείμενο του Ιωάννου Αγιομαύρα (1578)», *Ελληνικά*, 10 (1966), σελ. 108-113, πίν. 1. πρβλ. E. Mioni, *Catalogus codicum graecorum bibliothecae Nationalis Neapolitanae*, τόμ. I, 1, Ρώμη, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1992, σελ. 248).

²⁵⁴ I. K. Χασιώτης, *Ισπανικά έγγραφα της κυπριακής ιστορίας (ΙΣΤ’-ΙΖ’ αι.)*, Λευκωσία, Κέντρον Επιστημονικών Ερευνών, 1972, σελ. 6-11.

²⁵⁵ Βλ. σχετικά G. De Gregorio, *Il copista greco Manouel Malaxos. Studio biografico e paleografico-codicologico*, Βατικανό, Scuola vaticana di paleografia, diplomatica e archivistica, 1991, σελ. 29, σημ. 69, 133, 161· P. de Nolhac, *La bibliothèque de Fulvio Orsini*, ανατύπ. Γενεύη - Παρίσι, Slatkine reprints - Honoré Champion 1976, σελ. 187, σημ. 6· P. O. Kristeller, *Iter italicum*, Λονδίνο - Λέιντεν, τόμ. 3, 1977, σελ. 530 και τόμ. 4, σελ. 36. Για την κωδικογραφική δραστηριότητα του Ιωάννη Σανκταμαύρα στο Βατικανό βλ. επίσης P. Canart, *Bibliothecae Apostolicae Vaticanae codices manu scripti recensiti. Codices vaticani graeci. Codices 1745-1692*, τόμ. I: *Codicum enarrationes*, Βατικανό, Bibliotheca Vaticana, 1970, σελ. 459, 467-468, 518, 605-615, 632-633, 683, 697-699, 736-737. Z. N. Τσιρπανλής, *Ελληνικές παροιμίες και εκκλησίες στην περιοχή του Ότραντο (16^{ος} αι.)*. *Μαρτυρίες και προβλήματα*, Πάτρα, Εταιρεία Ελληνοϊταλικής φιλίας και έρευνας, 1992, σελ. 42.

²⁵⁶ ASN, N 5, S. 410 (Ottavio Nastaro), protocollo 2, ff. 13r-v (μνεία στο Filangieri, όπ. π.).

οικογένειας των Κορέντσι και αυτής του Σανκταμαύρα. Από τα 1577 λάμβανε οικονομική ενίσχυση από τη Μαδρίτη δέκα σκούδα μηνιαίως «με την υποχρέωση να προσφέρει τις υπηρεσίες τους στον αντιβασιλέα, καθώς έχει μεταστραφεί στον καθολικισμό και αρνηθεί τις ανέσεις που του προσέφεραν οι Τούρκοι»²⁵⁷. Γνωστός από αντιτουρκικές ενέργειες στο δεύτερο μισό του 16^{ου} αιώνα και από τη συνεργασία του με τον Δον Χουάν τον Αυστριακό είναι ο Θεόδωρος Μελισσινός, αδελφός του Μακάριου, εγκατεστημένος στη Νάπολη από το 1573, μαζί με τη γυναίκα του, Αναστασία Διαμαντή, κόρη του επίσης συνεργαζόμενου με τους Ισπανούς, Πέτρου Διαμαντή²⁵⁸. Για τον ρωμαίο ζωγράφο Lelio della Pagliara, που στα 1582 φέρεται εγκατεστημένος στη Νάπολη, δεν είναι γνωστό τίποτα άλλο πέρα από το ότι στα 1615 τον συναντούμε στη Ρώμη, ως μικροτεχνίτη να ηγείται αίτησης συναδέλφων του προς τον πάπα για απόδοση χάρης σε έναν ζωγράφο²⁵⁹.

Η σχέση του Βελισσάριου με τον Σανκταμαύρα, η παρουσία του ρωμαίου ζωγράφου στο συμφωνητικό του 1582, η έλλειψη στοιχείων που να αφορούν στη διαμονή του πελοποννήσιου στη Νάπολη (όπου επανεμφανίζεται, σύμφωνα με τις έως τώρα γνώσεις μας, μόνο στα 1586), συνηγορούν στην υπόθεση μιας ενδιάμεσης παραμονής του Κορέντσιου στη Ρώμη. Η κυριότερη ένδειξη που μας κάνει να πιστεύουμε ότι ο Βελισσάριος ακολούθησε τον θείο του στη Ρώμη είναι το ύφος της ζωγραφικής και η γενικότερη εικαστική κουλτούρα που υπάρχει στα πρώτα γνωστά έργα του και που προδίδει τη σε βάθος γνωριμία των ρωμαϊκών εργαστηρίων επί Γρηγορίου ΙΓ' και Σίστου Ε' και Κλήμεντα Η' (κυρίως S. Giovanni Decollato, S. Giovanni in Laterano, S. Stefano Rotondo, Scala Santa, πρώτα διακοσμημένα παρεκκλήσια στον Gesù). Οι τοιχογραφίες του Κορέντσιου στις εκκλησίες Sant'Andrea delle Dame και SS. Annunziata, στο Monte di Pietà και στην cappella degli Angeli της εκκλησίας των ιησουϊτών στη Νάπολη, όπως θα δούμε στο επόμενο κεφάλαιο, θα μπορούσαν άνετα να ενταχθούν στη ρωμαϊκή ζωγραφική παραγωγή της εποχής. Μια ακόμα άμεση μαρτυρία περί ρωμαϊκής παραμονής του Κορέντσιου προσφέρει ένα, πρόσφατα αναγνωρισμένο ως έργο του Βελισσάριου, σχέδιο που αντιγράφει μέρος από τη *Δευτέρα Παρουσία* του Μιχαήλ Αγγέλου στην Cappella Sistina²⁶⁰.

Η εξοικείωση του Belisario δεν μπορεί να οφείλεται έμμεσα, μόνο στους ρωμαιοτραφείς καλλιτέχνες που κατεβαίνουν στη Νάπολη στη διάρκεια αυτών των δεκαετιών²⁶¹. Εξάλλου, ο Βελισσάριος εμφανίζεται να συνεργάζεται μαζί τους μαζί τους με αυτούς τους ζωγράφους, αλλά και κάποτε να βρίσκεται σε πλεονεκτική θέση απέναντί τους. Ο Avanzino Nucci, από τους πρωταγωνιστές ζωγράφους των ρωμαϊκών ζωγραφικών κύκλων του Σίξτου Ε', φέρεται σε πληρωμές για έργα στην εκκλησία της SS. Annunziata στη Νάπολη, υποκείμενος του πελοποννήσιου ζωγράφου. Ο Κορέντσιος, από την άλλη, είναι ο μόνος από τους «τοπικούς» ζωγράφους που επιλέγει ο ηγούμενος της Certosa di San Martino –σύμβολο της παπικής δύναμης στην ισπανοκρατούμενη μητρόπολη– για το ανανεωτικό διακοσμητικό πρόγραμμα του στην τελευταία δεκαετία του 16^{ου} αιώνα.

Η συγγένεια της ζωγραφικής του Βελισσάριου με τα ρωμαϊκά εργαστήρια έχει εξηγηθεί, γενικά και αόριστα, με μια δήθεν μαθητεία του –με την έννοια της ισχυρής επίδρασης– κοντά στον, δέκα

²⁵⁷ Ricardo Magdaleno, όπ. π., σελ. 273.

²⁵⁸ Για τον Θεόδωρο Μελισσινό βλ. Ι. Κ. Χασιώτης, *Μακάριος, Θεόδωρος και Νικηφόρος οι Μελισσηνοί (Μελισσοουργοί)*, Θεσσαλονίκη, Ίδρυμα Μελετών Χερσονήσου του Αίμου, 1966, κυρίως σελ. 27-57 και Floristán Imízcoz, όπ. π., 1996, σελ. 196-205. Για την Αναστασία Διαμαντή βλ. Ι. Κ. Χασιώτης, «Ειδήσεις για πατρινούς φυγάδες στην Κάτω Ιταλία κατά τον ΙΣΤ' και ΙΖ' αιώνα», στο *Τόμος τιμητικός Κ. Ν. Τριανταφύλλου*, τόμ. Α', Πάτρα, 1990, σελ. 302-303.

²⁵⁹ A. Bertolotti, *Artisti belgi ed olandesi a Roma nei secoli XVI e XVII. Notizie e documenti negli archivi romani*, Φλωρεντία, 1880, σελ. 87, 89· του ίδιου, *Artisti bolognesi, ferraresi ed alcuni altri del già Stato Pontificio in Roma nei secoli XV, XVI e XVII*, Μπολώνια, R. Deputazione di Storia Patria, 1886, σελ. 157. Ίσως μπορεί να ταυτιστεί επίσης με τον «Lelio pittore» που συναντούμε στη Ρώμη στα τέλη του 16^{ου} αιώνα (G. L. Masetti Zannini, *Pittori della seconda metà del Cinquecento in Roma (documenti e registi)*, Ρώμη, De Luca, 1974, σελ. 53).

²⁶⁰ Στη συλλογή της Banca Sannitica του Αβελίνο.

²⁶¹ Δεν είναι δίχως σημασία το γεγονός ότι το 1890 ο επιμελητής των σχεδίων στα Uffizi, Pasquale Nerino Ferri, καταλογογραφούσε τα 10 σχέδια του Βελισσάριου που βρίσκονται στη φλωρεντινή Πινακοθήκη ως εξής: «Belisario Napolitano (Correnzio). Pittore romano di origine greca, n. 1558 circa – 1643» (*Catalogo riassuntivo della raccolta di disegni antichi e moderni posseduta dalla R. Galleria degli Uffizi di Firenze*, Ρώμη, 1890, σελ. 399).

χρόνια μικρότερό του, Giuseppe Cesari (Cavalier d'Arpino), στη Νάπολη για μικρά χρονικά διαστήματα, μεταξύ των ετών 1589-1591 και 1596-1597, δουλεύοντας στους χώρους της Certosa²⁶². Έχει περάσει απαρατήρητο αυτό που ο γνώστης προσώπων και έργων Padre Resta έγραψε με την ευκαιρία της αναφοράς του στον Κορένσιο στην προαναφερόμενη επιστολή: «[...] Cav. Giuseppe (Arpino), πάνω στον οποίο δέσποσε ο Belisario [...]. Μου φαίνεται ότι ο cav. Giuseppe τον μιμούταν από μικρός»²⁶³.

Οι γνώσεις μας γύρω από την παρουσία Ελλήνων στη Ρώμη περιορίζονται κατά κύριο λόγο στις πληροφορίες που διαθέτουμε για το Κολέγιο του Αγίου Αθανασίου, με το οποίο σχετίζονταν οι Έλληνες της Νάπολης, ενώ ειδικά για ύπαρξη καλλιτεχνών ελληνικής καταγωγής διαθέτουμε ελάχιστα στοιχεία²⁶⁴. Οι Ρωμιοί της Νάπολης είχαν στενές σχέσεις με τη Ρώμη για ποικίλους λόγους. Η ύπαρξη του ελληνικού κολεγίου, από όπου προέρχονταν συνήθως οι συνίτες ιερείς του ναού των Αγίων Πέτρου και Παύλου ήταν ένας από αυτούς. Πρόσωπα που συνδέονται με τον Βελισσάριο συναντούμε στα κατάστιχα αυτού του κολεγίου, όπως τον Κορήσιο Βρανά, τον Ιωάννη d'Helia (1584-1588), αργότερα κάτοικο Νάπολης και πρωτεργάτη ελληνοϊσπανικών συνεννοήσεων για εξεγέρσεις στην Πελοπόννησο²⁶⁵, τον Νικηφόρο Μελισσηνό, τον Ιωάννη Πουλιάτση, κ.α.²⁶⁶. Ένα άλλο στοιχείο που ενισχύει την υπόθεση μιας παραμονής στη Ρώμη, είναι οι δεσμοί που φέρεται να έχει ο Κορένσιος και με άλλα πρόσωπα που διέμεναν στη Ρώμη· για παράδειγμα, με τον κύπριο Πέτρο Λουζινιάν, ο οποίος ορίζει τον ζωγράφο, το 1605, πληρεξούσιό του στη Νάπολη²⁶⁷. Ο Λουζινιάν (1555/1560–Ρώμη, 1611), από τον μη βασιλικό κλάδο της οικογένειας²⁶⁸, αφού αρχικά είχε παραμείνει εξισλαμισμένος στην

²⁶² Η άποψη πρωτοδιατυπώθηκε από τον De Dominici στη βιογραφία του Κορένσιου (όπ. π., σελ. 316)· υποστηρίχθηκε από τον Roberto Longhi, «Una traccia per Filippo Napoletano», *Paragone*, 95 (1957), αναδημ. στο *Studi e ricerche sul Sei e Settecento 1929-1970*, Φλωρεντία, Sansoni, 1991, σελ. 47-50, πρβλ. A. Forlani, *I disegni italiani del Cinquecento*, Βενετία, Sodalizio del libro, χ. χ. [1962], σελ. 289· Leone de Castris, όπ. π., 1991, σελ. 193-195· M. Forcellino, *Il cavalier d'Arpino. Napoli 1589-1597*, Μιλάνο, Guerini Studio, 1991, σελ. 13, 37.

²⁶³ Βλ. εδώ παραπάνω, σελ. 72.

²⁶⁴ Οι ποντίφηκες Παύλος Γ', Γρηγόριος ΙΓ' και ο Alessandro Farnese συγκέντρωναν στο Βατικανό αντιγραφείς χειρογράφων, λογίους και καλλιτέχνες (βλ. *Degli annali di Gregorio XIII...*, όπ., τόμ. 1, σελ. 206· F. Benoit, "La bibliothéque greque du Cardinal Farnese. Suivie d'un choix de lettres d'Antoine Eparque, Matthieu Devaris et Fulvio Orsini", *Mélanges d'Archéologie et d'histoire*, XLC (1923), σελ. 172-173). Αναφορικά με την παρουσία των καλλιτεχνών, οι πληροφορίες που διαθέτουμε είναι πενιχρές: ο ζωγράφος Πέτρος Κοντόπουλος, ο λεγόμενος «il Calabrese», που στα μέσα του αιώνα δουλεύει στο Βατικανό, ήταν ο περιβόητος δάσκαλος τού Taddeo Zuccari (βλ. Vasari / Milanese, στον *Bio* του Taddeo Zuccari, τόμ. Β', σελ. 75). Ο κυπριακής καταγωγής χαρακτήρας Alessandro Cesati, γνωστός ως «il Greco», δούλευε για χρόνια σε παραγγελίες των Φαρνέζε (Benoit, όπ.π., σελ. 201), στο ανάκτορο των οποίων θα φιλοξενούνταν αργότερα ο Δομήνικος Θεοτοκόπουλος. Δυσκολότερο είναι να προσδιοριστούν ποιοι ήταν οι «άνθρωποι των γραμμάτων, μαθηματικοί, αρχιτέκτονες και μηχανικοί», που επί Σίστου Ε', όπως μας πληροφορεί ο Domenico Fontana, έφτασαν από την ελληνική χερσόνησο για να γνωμοδοτήσουν για την τοποθέτηση των οβελίσκων στις πλατείες της Ρώμης (J. A. F. Orbaan, *Sixtine Rome*, Λονδίνο, Constable & Company, 1910, σελ. 145-146).

²⁶⁵ ASV, Dispacci da Spagna, filza 35, επιστολή της 24^η Μαΐου 1603.

²⁶⁶ Βλ. κυρίως Χασιώτης, όπ. π., 1966· A. Furigos, "Catalogo cronologico degli alunni e dei convittori del pont. collegio greco in Roma (1576-1640)", *Bollettino della Badia Greca di Grottaferrata*, XXXIII (1979), σελ. 153· Τσιρπανλής, όπ.π., 1980, σελ. 337-338, 255-256, 333, L. Gil, "De la 'Sancta Empresa' de Grecia contra Turcos", *Erytheia*, 16 (1995), σελ. 106, 111-115. Στα 1623 εγγράφεται στο κολέγιο ο Giovanni Battista Barbanegra, «ελληνοϊταλός από τη Νάπολη» (Furigos, όπ. π., σελ. 156), μάλλον συγγενής τού Βελισσάριου, όπως θα δούμε στη συνέχεια.

²⁶⁷ ASN, N 5, S. 369 (Cesare Rosanova), protocollo 27, ff. 555r-556v.

²⁶⁸ Για τους Λουζινιάν αυτούς βλ. Rudt De Collenberg, όπ. π., 1987, σελ. 61· του ίδιου, "Recherches sur quelques familles chypriotes apparentées au pape Clément VIII Aldobrandini (1592-1605)", *Επετηρίς*, XII (1983), σελ. 37-41. Ο Χασιώτης, αντίθετα πιστεύει ότι είναι το τελευταίο μέλος της βασιλικής οικογένειας, βλ. *Πηγές της κυπριακής ιστορίας από το ισπανικό*

Κωνσταντινούπολη, κατέφυγε στα 1602 στη Ρώμη, έγινε Ιησουΐτης και ζούσε με μισθοδοσία του Κλήμεντα Η΄, ο οποίος τον συνέστησε στον Φίλιππο Γ΄ ως κατάλληλο για υπηρεσίες που θα μπορούσε να προσφέρει εναντίον των Τούρκων²⁶⁹.

Αν όμως ο Κορένσιος βρέθηκε στη Ρώμη ως ζωγράφος, που είναι τα έργα του;

Τα εργοτάξια του Βατικανού, αλλά και της Ρώμης όλης, προσέφεραν εργασία, στα χρόνια εκείνα, όπως είδαμε στο πρώτο κεφάλαιο, σε στρατιές από ζωγράφους, εφόσον το ζητούμενο ήταν η ταχεία εκτέλεση των εικονογραφικών προγραμμάτων, ειδικά κοντά στα ιωβηλαία του 1575, 1592 και 1600. Γνωρίζουμε ελάχιστα ονόματα από τις πολλές δεκάδες των ζωγράφων που υλοποιούσαν τις παπικές παραγγελίες, εφόσον οι περισσότεροι ήταν απλά (ανώνυμοι) εκτελεστές των σχεδίων των επικεφαλής ζωγράφων Cesare Nebbia και Giovanni Guerra. Στο διάστημα που υποθέτουμε ότι ο Κορένσιος βρισκόταν στη Ρώμη, επικεφαλής των παπικών εργοταξίων ήταν ο αρχιτέκτονας Domenico Fontana, που από το 1592 θα διηύθυνε την εκτέλεση των αυλικών παραγγελιών στο βασιλείο της Νάπολης και θα συνεργαζόταν στενά με τον Κορένσιο για τον σκοπό αυτό. Αλλά στους πολυσέλιδους λογαριασμούς που κρατούσε ο Fontana, στον βαθμό που μέχρι τώρα έχουν ερευνηθεί, δεν σημειώνονται παρά γενικευτικά οι ζωγράφοι που δουλεύουν υπό την εποπτεία του, και τις περισσότερες φορές χωρίς ειδικές ονομαστικές αναφορές.

Το ερώτημα παραμένει: πού βρισκόταν ο Βελισσάριος πριν το 1590 και πού τα έργα του; Είναι πάντα μπροστά μας εκείνη η φράση του Caraccio: «έγινε εξοχότατος ζωγράφος μετά την ποικίλη τύχη του». Τα τεκμήρια που παρουσιάζουμε στη συνέχεια μάς διαφωτίζουν περισσότερο γύρω από την πρώτη αυτή περίοδο της ζωής του ζωγράφου.

Στις 8 Απριλίου 1608 ο πρεσβευτής της Βενετίας στη Νάπολη Agostino Dolce έστειλε στη Γαληνοτάτη την ακόλουθη κρυπτογραφημένη επιστολή:

«Οι σημαντικές διαπραγματεύσεις των τριών Κύπριων για τις οποίες σας πληροφόρησα στην προηγούμενή μου επιστολή, διευρύνονται τώρα από έναν ιερέα ονόματι Ιούλιο-Καίσαρα Σανταμαύρα, Κύπριο, άνθρωπο των γραμμάτων και πολύ επιδέξιο στις συνεννοήσεις αυτές, εκπαιδευμένο στο κολέγιο της Ρώμης, όπου επί μακρόν υπηρέτησε, κυρίως στην αυλή του καρδινάλιου της Σάντα Σεβερίνα. Αυτός ο ιερέας έφτασε εδώ μαζί με τους τρεις προαναφερόμενους Κύπριους, σταλμένος ως διερμηνέας από τον πάπα, από τον οποίο επίσης λαμβάνει ετήσια μισθοδοσία, ήδη χορηγούμενη από τον μακαριστό Γρηγόριο ΙΓ΄. Αυτός λοιπόν την προηγούμενη εβδομάδα έφυγε ταξίδι, κάνοντας να μαθευτεί μεταξύ των έμπιστων του προσώπων ότι θέλει να πάει στη Ρώμη για να δώσει αναφορά στην αγιότητά του για τις διαπραγματεύσεις με την εξοχότητά του τον Αντιβασιλέα. Μαζί του αναχώρησαν επίσης ένας Βελισσάριος, ζωγράφος, που γεννήθηκε στην Κύπρο, πολύ διάσημος εδώ στην τέχνη του και ακόμα στη Ρώμη εργαζόμενος στη ζωγραφική, δήθεν για να ζωγραφίσει κάποιο παρεκκλήσιο²⁷⁰, όπως από τους

αρχείο *Simancas*, επιμ. Ι. Κ. Χασιώτης, Λευκωσία, Κέντρο Επιστημονικών Ερευνών, Πηγές και μελέτες της κυπριακής ιστορίας, XXXIV, 2000, σελ. 89-97.

²⁶⁹ Για τον Πέτρο Λουζινιάν βλ. R. Magdaleno Redondo, *Papeles de estado de la correspondencia y negociación de Nápoles*, Βαγδιαδολίδ, 1942, σελ. 112· W. H. Rudt De Collenberg, «Les Lusignan de Chypre. Généalogie compilée principalement selon les registres d'Archivio Segreto Vaticano et les manuscrits de la Biblioteca Vaticana», *Επετηρίς*, X (1979-1980), σελ. 260-263· του ίδιου, «Addenda à la 'Généalogie des Lusignan'», *Επετηρίς*, XI (1981-1982), σελ. 507-512· W. H. Rudt De Collenberg, «Le pape et ses cousines sultanes. Clement VIII Aldobrandini et sa parenté chypriote», στο *XV Congreso Internacional de las ciencias genealogica y heraldica. Madrid 19-25 septiembre 1982. Aparte de las comunicaciones*, Μαδρίτη, χ.χ., σελ. 455-457, 470-471· του ίδιου, όπ. π., 1983, σελ. 40-41· του ίδιου, χειρόγραφο στη Βιβλιοθήκη ΕΙΒΜΣΒ· M.-D. Sturdza, *Dictionnaire Historique et Généalogique des Grandes Familles de Grèce d'Albanie et de Constantinople*, Παρίσι, ιδιωτική έκδ., 1983, σελ. 623. «Σοφό άνθρωπο και διδακτή άριστο από την συντροφίαν των ιησουϊτών» τον χαρακτηρίζει ο σύγχρονος και συντοπίτης του, Νεόφυτος Ροδινός (N. Ροδινός, «Περί ηρώων», στο Γ. Βαλέτας, *Νεόφυτος Ροδινός*, Αθήνα, εκδόσεις Πηγής, 1979, σελ. 202). Ο Πέτρος Λουζινιάν εξουσιοδότησε λίγο αργότερα και έναν άλλον Έλληνα της Νάπολης, τον γνωστό στον Βελισσάριο Ιερώνυμο Κόμπη, ASN, N 5, S. 568 (Francesco Antonio Tizzano), protocollo 5, f. 36r.

²⁷⁰ Στο εξαιρετικού ενδιαφέροντος σημείο αυτό έχει κατά τέτοιο τρόπο συνταχθεί η φράση (Το πρωτότυπο είναι «*qui molto famoso nell'essercitio suo anco in Roma essercitato nel dipingere certa cappella che così dai suoi viene rifferito, et dicono che*

δικούς του αφήνεται να μαθευτεί, και αυτή λένε ότι είναι η αιτία της απουσίας του. Και μαζί με αυτούς είναι και ένας Πέτρος, επίσης Κύπριος, που πρόσφατα έφτασε από την Πάφο μαζί με έναν άλλο, που πρώτα πέρασε από την ισπανική αυλή. Αυτοί οι τρεις, αφού πάνε στη Ρώμη, θα συνεχίσουν για τη Φλωρεντία για να πάρουν μαζί τους έναν άλλον που βρίσκεται με πολύ προσοχή κρατούμενος, και πολύ κολακευμένος από τον Μεγάλο Δούκα, και όλοι αυτοί, όταν η Υψηλότητά του θεωρήσει εύκαιρο θα φύγουν για το Λεβάντε περνώντας από τη Βενετία. Εκεί θα περιμένουν τις κατάλληλες συνθήκες προκειμένου να ταξιδέψουν στην Κύπρο για να δώσουν λογαριασμό σε εκείνο τον λαό για τις συνεννοήσεις που έχουν γίνει εδώ μέχρι τώρα. Σε αυτόν τον ιερέα και τους συντρόφους του δόθηκαν για τα έξοδα του ταξιδιού 400 δουκάτα [...] και, όπως μαθαίνω από σύγουρη πηγή, οι Ισπανοί στηρίζουν πολλές ελπίδες σε μια αίσια έκβαση αυτής της επιχείρησης, την οποία με πολύ ζήλο αγκαλιάζουν ο αντιβασιλέας και ο Μαρκήσιος Santa Croce, και για αυτό κρατούνται οι τρεις προαναφερόμενοι Κύπριοι και αφέθηκαν ευχαρίστως να πάνε στην Κύπρο ο παπάς και οι άλλοι προκειμένου να ολοκληρώσουν τις σχετικές συνεννοήσεις [...]»²⁷¹.

Λίγες μέρες αργότερα, ο ίδιος πρεσβευτής θα πληροφορούσε τη Σύγκλητο γύρω από τις εξελίξεις της παραπάνω υπόθεσης:

«Συνεχίζει η εξοχότητά του με τα ίδια δώρα να κρατά του Κύπριους στο Καστέλ Σαντ' Ελμο, [...] ήδη αυτή η επιχείρηση κυκλοφορεί στις συζητήσεις όλων των Ελλήνων, που βρίσκονται εδώ, και είναι ατέλειωτοι [...] επέστρεψαν από τη Ρώμη εκείνος ο Ιούλιος Καίσαρας από τον οίκο των Σάντα Μαύρα, και εκείνος ο ζωγράφος Βελισσάριος, αμφότεροι από την Κύπρο· και αυτός ο Βελισσάριος, ειδικότερα, όχι μόνο διαμένει εδώ πολλά έτη και είναι γνωστός ως Κύπριος, και για αυτήν του την ιδιότητα και λόγω επιχειρήσεων στο Λεβάντε μισθοδοτείται από τον Καθολικότατο με δέκα σκούδα τον μήνα, και, όπως κατάφερα να πληροφορηθώ αυτοί δεν βρήκαν κατάλληλες συνθήκες στη Ρώμη²⁷², αυτές που χρειάζονταν για ένα τέτοιο εγχείρημα»²⁷³.

Νωρίτερα, τον Ιούλιο του 1607, ο ίδιος πρεσβευτής είχε γράψει στη Σύγκλητο για να πληροφορήσει για τις κινήσεις δύο καλογέρων από το μοναστήρι των Στροφάδων στη Ζάκυνθο, που είχαν αποσπάσει δωρεά από τον ισπανό βασιλέα για έργα στον πύργο του μοναστηριού τους και για άλλους δύο από το ίδιο μοναστήρι που περίμεναν την ευκαιρία για να περάσουν στην Ισπανία με τον ίδιο σκοπό. Ο ηγούμενος του μοναστηριού Νεκτάριος Σπαθής²⁷⁴ πριν μερικούς μήνες είχε επίσης παραμείνει στην ισπανική αυλή και είχε πάρει δωρεά από τον βασιλέα 1200 δουκάτων. Για την είσπραξη αυτού του ποσού είχε έρθει από την Ζάκυνθο ο καλόγερος Αντώνιος Σκούταρης. Ο Σπαθής,

questa sia la causa della sua assenza”) που δεν μας επιτρέπεται να καταλάβουμε τι ακριβώς θέλει να πει ο βενετός πρεσβευτής: «επίσης στη Ρώμη έχει εργαστεί στη ζωγραφική» ή «για να ζωγραφίσει πηγαίνει στη Ρώμη». Ούτε και οι πρόχειρες και δυσδιάκριτες σημειώσεις πριν την τελική σύνταξη της επιστολής του πρεσβευτή μας διαφωτίζουν περισσότερο «[...] *che anco in Roma tuttavia che {...} lo passati p.mio {...} essercitato nel dipingere [...]*» (ASV, Archivio Proprio, Napoli, filza 6, σχέδιασμα επιστολής με ημερομηνία 29 Απριλίου 1608). Τα έγγραφα στο πρωτότυπο αναπαράγονται στο παράρτημα της διατριβής.

²⁷¹ ASV, Dispacci da Napoli, filza 25, επιστολή τής 8^{ης} Απριλίου 1608.

²⁷² Στις πρόχειρες σημειώσεις, πριν την οριστική μορφή της επιστολής, ο πρεσβευτής είχε γράψει αντί για «στη Ρώμη», «στην αγιότητά του», ASV, Senato Secreta, Archivio Proprio, Napoli, filza 6, επιστολή τής 29^{ης} Απριλίου 1608.

²⁷³ ASV, Dispacci da Napoli, filza 25, επιστολή τής 29^{ης} Απριλίου 1608.

²⁷⁴ Ο Νεκτάριος Σπαθής ήταν ηγούμενος στο μοναστήρι Στροφάδων στη Ζάκυνθο τουλάχιστον κατά τα έτη 1619 και 1637, βλ. Δ. Ι. Μούσουρας, *Αι μοναί Στροφάδων και Αγίου Γεωργίου των Κρημνών Ζακύνθου (Μελέτη φιλολογική και παλαιολογική)*, διδακτορική διατριβή, Αθήνα, Ιερά Μονή Στροφάδων και Αγίου Διονυσίου, 2003, σελ. 164, 246, 310, 324.

σύμφωνα με τον βενετό πρεσβευτή, αφού περίμενε αρκετόν καιρό, επέστρεψε στις Στροφάδες «εξουσιοδοτώντας για την αποστολή των χρημάτων έναν Βελισσάριο από την Καλαμάτα, που κατοικεί εδώ, παντρεμένο με γυναίκα ναπολιτάνα, και με τη σκέψη να εγκατασταθεί εδώ και να μην επιστρέψει πια στην Ελλάδα [...] αυτός [ο Βελισσάριος] μου είπε πριν δυο μέρες ότι περιμένει από μέρα σε μέρα να έρθουν και άλλοι καλόγεροι από το ίδιο μοναστήρι, καλεσμένοι από τον ίδιο μετά από διαταγή του Μαρκησίου Santa Croce για διάφορες υποθέσεις του μοναστηριού τους [...] Και καθώς γράφω την παρούσα επιστολή μου μίλησε [ο Βελισσάριος] ότι χθες το βράδυ ήρθε ένας καλόγερος από το Στρίβαλι, αλλά όχι από εκείνους που αυτός περίμενε. Εγώ αμέσως ζήτησα από έναν έλληνα φίλο μου, υπήκοο της Σινιορίας σας, να μάθει για λογαριασμό μου το όνομα του καλόγερου αυτού και την αιτία του ερχομού του εδώ. Αυτός λόγω της επιθυμίας που έχει να υπηρετήσει τις εξοχότητές σας όχι μόνο έμαθε το όνομά του αλλά τού μίλησε κιόλας. Το όνομά του είναι Δαμιανός και πήγε στην Ισπανία μαζί με τον προαναφερόμενο πατέρα Νεκτάριο, όταν, ως ηγούμενος του μοναστηριού, έτυχε της ελεημοσύνης από τον Βασιλέα που σας αφηγήθηκα»²⁷⁵. Στα ίδια συμφραζόμενα πρέπει να εντάξουμε και το ποσό των 1000 δουκάτων, προφανώς προερχόμενο από το βασιλικό ταμείο, που στα 1606 φέρεται να αποδίδει ο Πελοποννήσιος ζωγράφος στον καλόγερο Νικηφόρο του μοναστηριού της Φιλευσπλαχίας στην περιοχή της Ναυπάκτου²⁷⁶. Αυτές οι «δωρεές» της ισπανικής αυλής εμφανώς εντάσσονται στα πλαίσια της προετοιμασίας εξεγέρσεων στους χώρους της νοτιοδυτικής βαλκανικής χερσονήσου, που σημειώνονται με έξαρση στις αρχές του 17^{ου} αιώνα. Το μοναστήρι των Στροφάδων, όπως ήδη είπαμε, φαίνεται πως είχε ενεργή ανάμιξη σε αυτές τις προετοιμασίες²⁷⁷.

Στα 1618, συναντούμε τον Βελισσάριο Κορένσιο να εξουσιοδοτεί τον επίσκοπο Νικηφόρο Μελισσηνό, γιο του Θεόδωρου και ανιψιό του Μακάριου, προκειμένου να εμφανιστεί στην Βασιλέα Φίλιππο Γ', ώστε να προωθήσει οικονομικά αιτήματά του για τις «υπηρεσίες που έχει προσφέρει τόσο ο ίδιος όσο και ο πατέρας του Ιωάννης Κορέντσης και άλλοι πρόγονοί του σε διάφορες ευκαιρίες και σε διάφορους τόπους»²⁷⁸.

Η διαθήκη του «Bellisarij Correntij de neapoli, nationis grece, interteniti per Suam Maesta in presentí regno», συνταγμένη το 1609, είναι εξίσου αποκαλυπτική²⁷⁹. Από όσα σημειώνονται στα 16

²⁷⁵ Dispacci da Napoli, filza 24, επιστολή της 17^{ης} Ιουλίου 1607 (το δεύτερο παράθεμα κρυπτογραφημένο στο πρωτότυπο).

²⁷⁶ ASN, N 6, S 55 (Pietro Paolo Fiscale), protocollo 1, ff. 56r-57r. Ο ίδιος μοναχός είχε ταξιδέψει πριν μέχρι το Τολέδο, βλ. G. Marañon, *Ο Γκρέκο και το Τολέδο*, ελλ. μτφρ., *Ηπειρωτική Εστία*, 1979, ανάτυπο, σελ. 57· Magdaleno Redondo, *όπ. π.*

²⁷⁷ Στα 1603, ο προβλεπτής Ζακύνθου Piero Bondumier, έγραφε προς τη Σύγκλητο: «[...] l'isola di Zante è posta in sitto così opportuno per ricever molti avisi da molte parti et particolarmente delle cose maritime, et a tempo debito dell'armate, così Turchesche come Spagnole [...]» (Δ. Αρβανιτάκης, *Οι αναφορές των βενετών προβλεπτών της Ζακύνθου (16^{ου}-18^{ου} αι.)*, Βενετία, Ελληνικό Ινστιτούτο Βυζαντινών και Μεταβυζαντινών Σπουδών, 2000, σελ. 166. Για Ισπανούς στο νησί γίνεται μνεία και στην αναφορά του 1614 (όπ. π., σελ. 193). Στην αναφορά του 1633 μάλιστα, ο προβλεπτής ζητά να γίνεται έλεγχος όλων όσων βρίσκονται στο μοναστήρι των Στροφάδων (όπ. π., σελ. 255).

²⁷⁸ ASN, N. 5, S. 558 (Pietro Antonio Rosanova), protocollo 11, ff. 475r-v. Για το ταξίδι του Νικηφόρου Μελισσηνού στην ισπανική αυλή βλ. Χασιώτης, *όπ. π.*, 1966, σελ. 125-127.

²⁷⁹ Ολόκληρο το κείμενο της διαθήκης μεταγράφεται στο παράρτημα της διατριβής.

φύλλα της διαθήκης, αντλούμε πληροφορίες σχετικά με το επάγγελμά του Κορένσιου– ζητά να γίνει «ευρετήριο των βιβλίων του και κάθε τι άλλου που έχει να κάνει με την τέχνη του» –, την οικογένειά του, τους δεσμούς του με Ιταλούς, Ισπανούς και Ρωμιούς, με έργα που εκτελεί για λογαριασμό της ισπανικής αυλής, τις στενές σχέσεις του με το παλάτι, την καλή οικονομική του κατάσταση. Ακόμα αποκαλύπτονται οι σχέσεις του ζωγράφου με τον βασιλικό αρχιτέκτονα Giulio Cesare Fontana, γιο του Domenico και γίνεται σαφής αναφορά στα έργα του Κορένσιου για την Αυλή. Επίσης φανερώνονται οι σύνδεσμοί του με Έλληνες που πρωτοστατούν σε συνεννοήσεις με τους Ισπανούς για εξεγέρσεις στον ελληνικό χώρο, π.χ. τον καπετάνιο Σταμάτη Μπούα, τον Εμμανουήλ Ιωάννου κ. ά.

Τα παραπάνω στοιχεία πρέπει επίσης να συνδυαστούν με τις ανακαλύψεις του Χασιώτη στα ισπανικά αρχεία²⁸⁰, σύμφωνα με τα οποία ο Βελισσάριος ζητούσε να του καταβληθούν χρήματα για τις υπηρεσίες των συγγενών του στους Ισπανούς, λόγο για τον οποίο υπέβαλλε υπόμνημα το 1601 και μετέβη ο ίδιος το 1603 στην ισπανική αυλή.

Αυτό που κυρίως μάς δείχνουν τα παραπάνω έγγραφα είναι η σύνδεση του Βελισσάριου με την ισπανική αυλή της Μαδρίτης και της Νάπολης. Η συμμετοχή του στις ελληνο-ισπανικές συνεννοήσεις και ενέργειες, «κληρονομιά» αυτή από τους προγόνους του, εκτός από πηγή σταθερών εσόδων και τη συνεργασία με αντιβασιλείς και υψηλούς αξιωματούχους της ισπανικής διοίκησης, –μια γνωριμία με τον ίδιο τον Καθολικότατο Βασιλέα είναι ίσως πιθανή–, συνεπάγονταν από τη μια την ενδεχόμενη υποστήριξη του παλατιού στις παραγγελίες, επέτρεπαν στον νεαρό και υπό διαμόρφωση ζωγράφο από την άλλη τη μετακίνηση και την, περιστασιακή έστω, παρακολούθηση των εξελίξεων της παραγωγής στα μεγαλύτερα ιταλικά καλλιτεχνικά κέντρα της εποχής. Από την άλλη, η σχέση του με τον αντιγραφέα Ιωάννη Σανκταμαύρα, πέρα από τη μόρφωση που πρέπει να έλαβε από αυτόν –ο οποίος θα είχε αναλάβει προφανώς και να τον αναθρέψει, εφόσον ο πατέρας του Βελισσάριου είχε ήδη σκοτωθεί– είναι δυνατόν να τον οδήγησε αν όχι στο να εργαστεί ο ίδιος στα εργοτάξια της Ρώμης, τουλάχιστον στο να αποκτήσει μια γνώση της ζωγραφικής, που επίσης θα του ήταν χρήσιμη στη συνέχεια²⁸¹. Όταν εγκαταστάθηκε στη Νάπολη, «με πρόθεση να μην επιστρέψει πια στην πατρίδα του», κατά τον βενετό πρέσβη²⁸², και μετά «την ποικίλη τύχη του», τα παραπάνω θα συνετέλεσαν στο να γίνει «εξοχότατος ζωγράφος».

Αναφορικά με την παραμονή του ζωγράφου στο ίδιο το κέντρο της ισπανικής εξουσίας στην ιβηρική χερσόνησο, και πέρα από τη μαρτυρούμενη στα 1603 παρουσία του εκεί για να υποστηρίξει την επιμισθία του, είναι επίσης πιθανή και μια παραμονή του για λόγους εργασίας. Ο ίδιος αλλά και οι ρωμιοί της Νάπολης που σχετίζονταν με τον Βελισσάριο διατηρούσαν, όπως είδαμε, στενές σχέσεις

²⁸⁰ Χασιώτης, όπ. π., 2000.

²⁸¹ Βλ. για παράδειγμα το γεγονός της εργασίας του Κορένσιου στη «ρωμαϊκή» Certosa της Νάπολης, παρακάτω, σελ. 128-132.

²⁸² Σε επιστροφή του ζωγράφου στον ελληνικό χώρο, αλλά για αναζήτηση καλλιτεχνικών παραγγελιών, αναφέρεται στη βιογραφία του και ο De Dominici, όπ. π., σελ. 293.

συνεργασίας με τους Ισπανούς²⁸³. Θα μπορούσαμε να τοποθετήσουμε μια πιθανή παρουσία τού ζωγράφου στην Ισπανία στα χρόνια πριν το 1590, όταν και άλλα γνωστά του πρόσωπα –όπως για παράδειγμα ο Πέτρος Λάντζας που θα παραμείνει πέντε ολόκληρα χρόνια²⁸⁴– ταξιδεύουν στη βασιλική αυλή.

Η πληροφορία περί εργασίας του Βελισσάριου στην Ισπανία που μάς δίνει το λεξικό καλλιτεχνών τής A. M Bessone-Aurelj έχει περάσει απαρατήρητη²⁸⁵. Αθησαύριστη παραμένει και η είδηση από μίαν άλλη πηγή που αντλεί από αρχαιακές πηγές, τα κατεστραμμένα πια κατάστιχα του μοναστηριού του Μόντε Κασίνο. Πρόκειται για την πληροφορία που διασώζει ο M. Paul Guillaume στο *Description du Mont Cassin*²⁸⁶: «Ο ορμητικός *Belisario Corenzio (1588-1643)*, που ζωγράφισε το *Εσκοριάλ της Μαδρίτης*, και χάθηκε ύστερα πέφτοντας από ένα ικρίωμα στην εκκλησία του *S. Severino της Νάπολης*, είναι ο δημιουργός των τοιχογραφιών του τρούλου [...]»²⁸⁷.

Αν και δεν διαθέτουμε στοιχεία που να αποδεικνύουν άμεσα μια τέτοια εργασία τού Βελισσάριου, δεν μπορούμε ωστόσο να αποκλείσουμε την πιθανότητα ο Κορένσιος να βρέθηκε στα ισπανικά ζωγραφικά εργοτάξια, ίσως όχι με την ιδιότητα του ζωγράφου αλλά του μαθητευόμενου ή του βοηθού. Πολλοί ιταλοί ζωγράφοι, που συγγενεύουν στενά, υφολογικά, με τη ζωγραφική του Βελισσάριου, υπήρχαν την ίδια εποχή στο ισπανικό ανάκτορο: από τους γνωστούς τώρα και διάσημους στην εποχή τους Pellegrino Tibaldi, Luca Cambiaso και Federico Zuccaro μέχρι άλλους, άγνωστους πια, ζωγράφους (π.χ. Nicola Granello, Lazzaro Tavarone, Geronimo Peregrini) που προέρχονταν κυρίως από τη (φιλοϊσπανική) σιστίνηια Ρώμη και τη (σύμμαχο των Ισπανών) Γένοβα²⁸⁸.

Η ίδια η ζωγραφική του Βελισσάριου, που έχαιρε της ισπανικής εκτίμησης, προσεγγίζει το «ιστορικό» στυλ των δημόσιου χαρακτήρα τοιχογραφιών, το οποίο είχε επιλέξει ο Φίλιππος Β΄ για τη διακόσμηση του Εσκοριάλ, και που αντλούσαν από τον ύστερο ιταλικό μανιερισμό. Στις ιστορικές σκηνές του ισπανικού ανακτόρου διαπιστώνουμε τις εγγύτερες ομοιότητες με φρέσκα του Βελισσάριου –κυρίως τοιχογραφίες στο Βασιλικό Παλάτι της Νάπολης και στο χοροστάσιο του SS. Severino e Sossio–, συναντούμε, με άλλα λόγια, την ίδια ρητορεία και λεπτομερή αφήγηση των πολεμικών

²⁸³ Συχνά τους βρίσκουμε από κοινού σε διάφορες συμβολαιογραφικές πράξεις που πιστοποιεί τις σχέσεις τους. Για παράδειγμα, ο γνωστός μας Εμμανουήλ Θεολογίτης υπογράφει στα 1585 ως εγγυητής σε μια εκχώρηση μεταξύ των Ισπανών Alonso de Bustamante και Andrea de Palacios [ASN, N 5, S. 332 (Damiano de Forte), protocollo 3, f. 32].

²⁸⁴ Βλ. Ιωάννου, όπ. π., σελ. 288-290.

²⁸⁵ *Dizionario dei pittori italiani*, Μιλάνο - Γένοβα - Ρώμη - Νάπολη - Città di Castello, S. Lapi, 1915 (β΄ έκδ. διευρυμένη: 1928), σελ. 216: «σπούδασε στη Βενετία με τον Tintoretto. Ζωγράφισε στην Ισπανία και κατόπιν εγκαταστάθηκε στη Νάπολη γύρω στα 1590».

²⁸⁶ Μόντε Κασίνο, imprimerie du Mont-Cassin, 1872 (ιταλικά-γαλλικά), σελ. 134.

²⁸⁷ όπ. π., σελ. 134.

²⁸⁸ J. Zarco Cuevas, *Pintores italianos en San Lorenzo el real de El Escorial 1575-1613*, Μαδρίτη, Instituto de Valencia de Don Juan, 1932.

παραστάσεων²⁸⁹. Πολλά από τις σκηνές του Εσκοριάλ θα μπορούσαν να αποδοθούν στον Βελισσάριο, ειδικότερα στη «Πινακοθήκη των Μαχών», διακοσμημένη στο μεγαλύτερο μέρος της κατά τα έτη 1585-1589 και αποδιδόμενη στους Niccolò Granello, Fabrizio Castello, Lazzaro Tavarone και Orazio Cambiaso²⁹⁰. Σε μεμονωμένα επίσης έργα διακρίνουμε αντιστοιχίες με δουλειές του Βελισσάρου, όπως *Το Κήρυγμα του Αγίου Ιωάννη του Βαπτιστή ή Ο Αρχάγγελος Μιχαήλ Κατατροπώνει τους Δαίμονες* (αμφότερα του 1584) του Luca Cambiaso, ακόμα *Το Μαρτύριο του Αγίου Λαυρεντίου και η Θηβαϊκή Λεγεώνα* του Romulo Cincinato κ.ά²⁹¹.

Η «ναπολιτάνικη» περίοδος (περ. 1590-1646)

Στην αρχή της δεκαετίας του 1590 ο Βελισσάριος Κορένσιος φέρεται εγκατεστημένος στη Νάπολη. Ενώ η προηγούμενη περίοδος της ζωής του ζωγράφου τεκμηριώνεται, όπως είδαμε, αποσπασματικά αφήνοντας κενά και επιτρέποντας υποθέσεις, το χρονικό διάστημα από το 1590 μέχρι και το τέλος της ζωής του, 66 χρόνια αργότερα, μας παρουσιάζεται, με βάση τα γνωστά και τα νέα στοιχεία, σε γενικές γραμμές ικανοποιητικά γνωστή.

Το 1590 βρίσκουμε τον Κορένσιο εγκατεστημένο στην πρωτεύουσα του αντιβασιλείου, ήδη παντρεμένο, να διαθέτει εργαστήριο το οποίο και επανδρώνει προκειμένου να ανταποκριθεί στις παραγγελίες που από την αρχή είναι πολυάριθμες και αφορούσαν τη διακόσμηση εκτεταμένων συνόλων σε μοναστηριακά συγκροτήματα όσο και σε ιδιωτικές κατοικίες και παρεκκλήσια. Στις 8 Μαΐου του 1590 τον συναντούμε να παίρνει στο εργαστήριό του για επτά χρόνια τον 14ετή Julio Gaetano, γιο του Giovanni Battista Gaetano από το Τεάνο²⁹², στις 24 Απριλίου 1591 κάνει μian άλλη «locatio persone» με τον Oratio Garamo από το Τεάνο για πέντε χρόνια²⁹³, και στις 23 Ιουνίου 1594 τον Ferdinando Maccario, επίσης από το Τεάνο, για οχτώ χρόνια²⁹⁴.

²⁸⁹ Βλ. για αυτά τα έργα J. Martínez Cuesta, «Ecos de guerra en el Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial», *Reales Sitios*, XXXIV, 134 (1997), σελ. 4-19· του ίδιου, «Scènes de la guerre entre l'Espagne et les Pays-Bas», στο *Au seuil des temps modernes? Luxemburg dans l'Europe de la fin du XVIe siècle*, κατάλογος έκθεσης, Musée d'Histoire de la Ville de Luxemburg, 1997, σελ. 95-188.

²⁹⁰ Βλ. *Los frescos italianos de El Escorial*, επιμ. M. Di Giampaolo, Μαδρίτη, Electa - Patrimonio Nacional, 1993, (ισπανικά-ιταλικά), κυρίως: M. Newcome, «Fresquistas genoveses en El Escorial» (σελ. 25-39) και A. Zezza, «Romolo Cincinato: Los frescos del coro y del claustro de los Evangelistas» (σελ. 121-124).

²⁹¹ Βλ. σχετικά R. Mulcahy, *The Decoration of the Royal Basilica of El Escorial*, Κέμπριτζ, Cambridge University Press, 1994, σελ. 46, 47, 48, 157.

²⁹² ASN, N 5, S. 369 (Cesare Rosanova), protocollo 12, ff. 275v-276r. Η έκδοση των σημαντικότερων εγγράφων που αναφέρονται και σε αυτή την ενότητα βρίσκεται στο παράρτημα της διατριβής.

²⁹³ ASN, N 5, S. 369 (Cesare Rosanova), protocollo 13, ff. 245v-246v.

²⁹⁴ ASN, N 5, S. 506 (G. A. Jovine), protocollo 1, ff. 256v-257r. Μνεία του εγγράφου από τον Filangieri, 1891, σελ. 141. Για το πρόσωπο αυτό βλ. επίσης στη σχετική ενότητα του τέταρτου κεφαλαίου, για το εργαστήριο του ζωγράφου.

Από τον Αύγουστο του 1590 και για όλη σχεδόν τη δεκαετία πληρώνεται για ζωγραφική που εκτελεί στην εκκλησία του Sant'Andrea Delle Dame, που ανήκε στο τάγμα των αυγουστινιανών, υπό την πνευματική κηδεμονία των θεατίνων, δουλεύοντας σχεδόν σε κάθε επιφάνεια του μοναστηριού²⁹⁵. Στις 21 Ιανουαρίου του 1592 αναλαμβάνει μια πιο σημαντική δουλειά, στην Certosa di San Martino, καθώς ο ηγούμενος Severio Turboli του εμπιστεύεται τη τοιχογραφική διακόσμηση του παρεκκλησίου San Nicola, δίπλα ακριβώς από το χοροστάσιο της εκκλησίας του μοναστηριού.

Για τους θεατίνους ο Κορένσιος δουλεύει τουλάχιστον στις αρχές του 1596, όταν πληρώνεται από τον εφημέριο της κύριας εκκλησίας τους στη Νάπολη, S. Paolo Maggiore, για ζωγραφική στο χοροστάσιο. Στο μοναστήρι της SS. Annunziata θα ξοδέψει ο ζωγράφος πολλά χρόνια της δραστηριότητάς του. Αρχικά δουλεύει εκεί από τον Σεπτέμβριο του 1598 μέχρι τα τέλη του 1599 στο, βασιλικής χορηγίας, παρεκκλήσιο dei Corpi Santi, μαζί με τους ζωγράφους Avanzino Nucci και Vincenzo de Pino.

Σχετικά με τις παραγγελίες των ευγενών, στην ίδια αυτή πρώτη περίοδο, διαθέτουμε τις εξής πληροφορίες: Στις 18 Αυγούστου του 1590 πληρώνεται από τον Cola Francesco Caieta για ζωγραφική που κάνει για λογαριασμό της «illustrissima donna Giulia de Capua». Στις 9 Δεκεμβρίου του 1593 και ξανά στις 4 Φεβρουαρίου του 1595, ο Belisario πληρώνεται από τον Giovanni Maria d'Angelo για έναν πίνακα και μάλλον και για τοιχογραφίες που έχει ολοκληρώσει ("per la cona e opera fatta") στο παρεκκλήσιο της SS. Concezione στο Τεάνο²⁹⁶. Προς τα τέλη της δεκαετίας γνωρίζουμε ότι δουλεύει για το παρεκκλήσιο του Marchese della Torre, σημαντικού αξιωματούχου του παλατιού (πληρωμές στις 26 Οκτωβρίου 1599).

Με το γύρισμα του αιώνα, ο Κορένσιος θα εργαστεί σε ακόμα σπουδαιότερες παραγγελίες. Αλλά πριν προχωρήσουμε στη συνοπτική παρουσίαση των παραγγελιών, είναι νομίζω χρήσιμο να δούμε πως εμφανίζεται ο Κορένσιος σε αυτή τη δεκαετία, που υποθέτουμε ότι συμπίπτει με την πρώτη περίοδο της μόνιμης εγκατάστασής του στη Νάπολη²⁹⁷.

Με ποιους ζωγράφους φέρεται να σχετίζεται ο Κορένσιος στη Νάπολη; Δεν έχουμε κανένα στοιχείο γύρω από μια, μεταγενέστερη του 1582, σχέση του Βελισσάριου με τον ρωμαίο ζωγράφο Lelio della Pagliara, του οποίου εξάλλου αγνοούμε την τύχη, και ενδεχόμενα έργα, μέχρι το 1615 που τον ξανασυναντούμε στη Ρώμη, όπως είδαμε παραπάνω. Τον σχεδόν άγνωστο λομβαρδό Giovanni

²⁹⁵ Βλ. αναλυτικά για τα έργα του Κορένσιου, που εντελώς συνοπτικά παρουσιάζονται εδώ, στο επόμενο κεφάλαιο.

²⁹⁶ Ο P. Leone de Castris υποστηρίζει, αβίασμα ωστόσο, ότι ο ζωγράφος διατηρούσε εργαστήριο στην πόλη του Τεάνο, (όπ. π., 1991, σελ. 218). Ένα τέτοιο ενδεχόμενο δεν μπορεί να ισχύει για πολλούς λόγους: οι ρητές αναφορές των εγγράφων στην κατοικία και στο εργαστήριο του ζωγράφου στη Νάπολη, η συνεχής χρονολογική τεκμηρίωση των διαφόρων δραστηριοτήτων του σε όλα αυτά τα χρόνια στην πρωτεύουσα του αντιβασιλείου, η εντελώς περιφερειακή θέση του Τεάνο που δεν προσέφερε αξιόλογες παραγγελίες.

²⁹⁷ Ένα στοιχείο ακόμα που ενισχύει την άποψη περί εγκατάστασης του Κορένσιου στη Νάπολη στην αρχή της δεκαετίας είναι το προσδιοριστικό «greco» που συνοδεύει στα σύγχρονα ντοκουμέντα το όνομα του ζωγράφου, πράγμα που σιγά-σιγά θα εξαλειφθεί, με μόνη εξαίρεση τα έγγραφα που σχετίζονται με την αδελφότητα των Ρωμιών της Νάπολης, βλ. παραδείγματα στο χρονολόγιο του ζωγράφου.

Antonio Ardito που υπέγραψε ως μάρτυρας στο συμφωνητικό του 1586, του οποίου είναι γνωστά ελάχιστα έργα, όχι μακριά από το ζωγραφικό ύφος του Βελισσάριου²⁹⁸, δεν τον συναντούμε στη συνέχεια μαζί με τον τελευταίο. Ο σύμβριος ζωγράφος Avanzino Nucci που δούλευε στα ρωμαϊκά σύνολα του Σίξτου Ε΄ και επρόκειτο να ξαναγυρίσει στη Ρώμη στα τέλη του αιώνα, συνεργάζεται με τον Βελισσάριο υπό την ιδιότητα του «συντρόφου του»²⁹⁹ στην SS. Annunziata. Στο ίδιο σύνολο δουλεύει και ο Vincenzo Pino, που συνεργάζεται συχνά με τον Βελισσάριο υπό την ιδιότητα του μαθητευόμενου ή του βοηθού του³⁰⁰. Ο Κορένσιος φέρεται να έχει στενούς δεσμούς, στην ίδια αυτή τελευταία δεκαετία με την πολυπληθή παροικία των φλαμανδών ζωγράφων. Το 1594 ο Pietro Mennens δουλεύει γύρω από τα έργα του Βελισσάριου ζωγραφίζοντας τα τοπία του βάθους στις σκηνές για το μοναστήρι του Sant'Andrea Delle Dame³⁰¹. Τον Μάρτιο του 1595 παρίσταται ως μάρτυρας –υπογράφει «Belisario Corenzi greco»– σε ένα συμφωνητικό γάμου³⁰² μεταξύ του φλαμανδού ζωγράφου Cristiano Danona ή de Anona³⁰³ και της κόρης του Alessandro de Febere από την Αμβέρσα, Anastasia Gallo. Μαζί με τον Βελισσάριο εμφανίζονται ως μάρτυρες και άλλοι δύο φλαμανδοί ζωγράφοι επίσης από την Αμβέρσα, ο Cornelio Vinchi και ο Joannes Gallo³⁰⁴. Οι σχέσεις του Κορένσιου με άλλους ζωγράφους που δούλευαν στη Νάπολη σίγουρα δεν θα περιορίζονταν στα παραπάνω στοιχεία. Δεν γνωρίζουμε αν έγινε μέλος της αδελφότητας των ζωγράφων, επειδή απλά δεν γνωρίζουμε σχεδόν τίποτα για αυτή την αδελφότητα³⁰⁵, αλλά πρέπει να θεωρήσουμε βέβαιη την εγγραφή του, αφού έτσι θα κατοχυρωνόταν επαγγελματικά³⁰⁶.

Σχετικά με την οικογένεια που δημιούργησε ο Κορένσιος, έχει επικρατήσει η γνώμη του Lorenzo Salazar ότι ο ζωγράφος είχε παντρευτεί μια τουρκάλα και τα παιδιά του, δήθεν ντροπιασμένα

²⁹⁸ Βλ. αρχειακά στοιχεία για τον Ardito στο D'Addosio, όπ. π., 1919, σελ. 378 και G. Ceci, «Per la biografia degli artisti del secolo XVI e XVII. Nuovi documenti», *Arte e storia*, XXIX, 4 (1910), σελ. 100. Για τα έργα του βλ. Leone de Castris, όπ. π., 1991, σελ. 233.

²⁹⁹ D'Addosio, όπ. π., 1913, σελ. 45.

³⁰⁰ Βλ. στο επόμενο κεφάλαιο, όπου γίνεται λόγος για το εργαστήριο του Κορένσιου.

³⁰¹ ASN, N. 5, S. 476 (Antonio Celentano), protocollo 11, fascio 1°, ff. 32r-33v και συνημμένο σχέδιο. Μνεία του εγγράφου από τον Leone de Castris, όπ. π., 1991, σελ. 233.

³⁰² ASN, N. 5, S. 212 (Aniello Rosanova), protocollo 22, ff. 278r-280v.

³⁰³ Ο Cristiano Danona εξελέγη πάρεδρος της αδελφότητας των ζωγράφων στα 1594 (A. Delfino, «Appendice documentaria», στο C. Vargas, *Teodoro d' Errico. La maniera fiamminga nel Vicereame*, Νάπολη, Electa, 1988, σελ. 161· πρβλ. Leone de Castris, όπ. π., 1991, σελ. 31, 85, 94, 101, 105. Για τον ζωγράφο βλ. «Cristiano Danona», *Saur Allgemeines Künstler Lexikon*, τόμ. 24 (2000), σελ. 200.

³⁰⁴ Για τον Vinchi βλ. αποσπασματικά στοιχεία στο Leone de Castris, όπ. π., 1991, σελ. 75, 85. Για τον Gallo E. Borea, «Le stampe che imitano i disegni», *Bolletino d'arte*, 67 (1991), σελ. 90, 116, σημ. 8, με προγενέστερη βιβλιογραφία.

³⁰⁵ Όπως σημειώσαμε και στο προηγούμενο κεφάλαιο (σελ. 52), τα σωζόμενα στοιχεία για την αδελφότητα των ναπολιτάνων ζωγράφων, που μαρτυρείται από το 1521, είναι εντελώς αποσπασματικά, βλ. F. Strazzullo, *La corporazione dei pittori napoletani*, Νάπολη, G. D'Agostino, 1962.

³⁰⁶ Και οι δύο ζωγράφοι, ο Cristiano Danona και ο Cornelio Vinchi, διετέλεσαν κυβερνήτες αυτής της αδελφότητας, βλ. Delfino, όπ. π., και Leone de Castris, όπ. π., 1991.

για αυτό, θέλησαν αργότερα να σβήσουν ακόμα και το όνομά της από τα σχετικά έγγραφα³⁰⁷. Η αντιπάθεια των ιστορικών του τέλους του 19^{ου} αιώνα για τη «ζωγραφική της παρακμή», που στα μάτια τους εξέφραζε ο Βελισσάριος, και η φαντασία των αναθεωρητών του De Dominici ξεπερνούσαν και τον ίδιο τον ναπολιτάνο συγγραφέα. Το θέμα του γάμου του Βελισσάριου δεν είναι δίχως σημασία για την καριέρα του Βελισσάριου στους κύκλους των ναπολιτάνων παραγγελιοδοτών. Το κείμενο τού Grossi και σε αυτό το σημείο είναι εν μέρει αξιόπιστο: «Ο Βελισσάριος απέκτησε από δύο συζύγους, την *Violanta Mora* από το Μπενεβέντο και την *Giovanna di Costanzo* από τη Νάπολη, πολλά παιδιά, τα οποία τον διαδέχτηκαν στις μεγάλες κατακτήσεις του στο πινέλο»³⁰⁸. Στη διαθήκη του ζωγράφου, όπως και σε άλλα αρχαικά έγγραφα³⁰⁹, επιβεβαιώνεται ότι η *Violanta Mor(ri)a* ήταν γυναίκα τού Βελισσάριου.

Οι *Morra* συγκαταλέγονταν στις οικογένειες ευγενών της γειτονικής πόλης του Benevento³¹⁰. Από τα σημαντικότερα μέλη της, ήταν ο *Lucio Morra* (1558-1623), που σπούδασε στη Ρώμη, έγινε κληρικός, *cappellano* του Φιλίππου Β΄ στην Ισπανία, συνεργάτης του αποστολικού νούντσιου στη Φλάνδρα³¹¹ και στα 1599 ανέλαβε την επισκοπή τής *Aversa* αποτελώντας επίσης έναν από τους σημαντικότερους εκκλησιαστικούς παράγοντες μεταξύ πάπα και αντιβασιλέα³¹². Ο *Marco Antonio Morra* (1561-1618), αδελφός του προηγούμενου, νομικός και ανώτατος αξιωματούχος («*regio uditore*»), ήταν δικαστής στην *Gran Corte della Vicaria* και σύμβουλος του Φιλίππου Β΄³¹³. Η αδελφότητα των Ρωμιών στα 1602 εξουσιοδότησε τον *Lucio Morra* να προωθήσει το αίτημά της για την οικοδόμηση ενός γυναικείου μοναστηριού στη Νάπολη³¹⁴. Αντίθετα, για τη σύνδεση του Βελισσάριου με την επίσης αριστοκρατική οικογένεια *Costanzo* (ήταν μέλη του *seggio di Montagna*³¹⁵), ο Grossi παρουσιάζει συγκεχυμένα τα στοιχεία καθώς όχι ο ζωγράφος αλλά ο γιος του, *Κωνσταντίνος*, ήταν αυτός που είχε παντρευτεί την *Giovanna Costanzo*³¹⁶.

³⁰⁷ L. Salazar, «La fede di morte dello Spagnoletto ed altri documenti inediti intorno ad artisti napoletani del s. XVII», *Napoli Nobilissima*, V (1896), σελ. 31· πρβλ. Rolfs, *όπ. π.*, σελ. 217.

³⁰⁸ Grossi, *όπ. π.* Δεν έχουμε στοιχεία για να ελέγξουμε την πληροφορία περί παιδιών – ζωγράφων του Κορένσιου.

³⁰⁹ Βλ. στο παράρτημα της διατριβής.

³¹⁰ Για την οικογένεια αυτή βλ. *Familiae nobilissimae De Morra Historia a Marco Antonio De Morra Regio consiliario conscripta, in qua omnium graduum, et titolorum*, Νάπολη, 1629· SNSP, XX C 30, f. 7r κε («*Adnotationes ex processu Rubricato Hieronymi de Morra cum Sedile Capuane, 1564*»).

³¹¹ *Familiae nobilissimae De Morra ...*, *όπ. π.*, σελ. 99-100.

³¹² Βλ. την επιστολή του Βενετού πρεσβευτή στη Νάπολη, στο ASV, *Dispacci da Napoli*, filza 15, 25 Μαΐου 1599.

³¹³ *Familiae nobilissimae De Morra ...*, *όπ. π.*, σελ. 95, επίσης βλ. R. Colapietra, *Dal Magnanimo a Masaniello. Studi di storia meridionale nell'età moderna*, Σαλέρνο, Beta, 1972, τόμ. 1, σελ. 163· G. Labrot, *Palazzi napoletani. Storie di nobili e cortigiani 1520-1750*, Νάπολη, Electa, 1993, σελ. 85.

³¹⁴ ASN, N 5, S. 369 (Cesare Rosanova), protocollo 24, έγγραφο της 29^{ης} Σεπτεμβρίου 1602.

³¹⁵ Για την οικογένεια *Costanzo* βλ. G. B. Di Crollanza, *Dizionario storico blasonico delle famiglie nobili e notabili italiane estinte e fiorenti*, Πίζα, Direzione del Giornale Araldico, τόμ. 1, σελ. 1886.

³¹⁶ ASN, N 5, S. 506 (Giovanni Antonio Jovene), protocollo 29, ff. 59r-59v.

Ο Κορένσιος απέκτησε μέσα στη τελευταία δεκαετία του αιώνα την ιδιότητα του ναπολιτάνου πολίτη³¹⁷ εφόσον, εκτός από την ελληνική του καταγωγή, πληρούσε τις σχετικές προϋποθέσεις έχοντας παντρευτεί ναπολιτάνα («per ductionem uxoris»), κατέχοντας ιδιόκτητο σπίτι και μένοντας μόνιμα στην πόλη τουλάχιστον για δέκα χρόνια³¹⁸.

Μέχρι το 1609, έτος σύνταξης της πρώτης του διαθήκης, ο Κορένσιος είχε αποκτήσει από την Βιολάντα Μόρρα, τρεις γιους και μια κόρη: τον Ιούλιο Καίσαρα στα 1600³¹⁹ τον Ιωάννη Φραγκίσκο, την Βικτόρια στα 1601³²⁰ και τον Κωνσταντίνο στα 1608, ενώ αργότερα απέκτησε τουλάχιστον μια ακόμα κόρη, την Πατρίτσια³²¹.

Στην αρχή της εγκατάστασης του στη Νάπολη, ο Κορένσιος έμενε ίσως στη συνοικία των Ελλήνων κοντά στην εκκλησία SS. Pietro e Paolo. Στα 1601 αγοράζει ένα σπίτι από τον Bernardino de Adamo³²², που υπάρχει ακόμα, απέναντι από την εκκλησία της SS. Concezione στην περιοχή Montecalvario³²³ των Quartieri Spagnoli. Γενικότερα, από τους διάφορους διακανονισμούς για αγοραπωλησίες ακινήτων που συνάπτει συχνά φαίνεται η καλή οικονομική του κατάσταση³²⁴.

Οι σχέσεις του Βελισσάριου με την πατρική του οικογένεια ήταν επίσης στενές. Στις 6 Δεκεμβρίου 1597 υπογράφει συμφωνητικό για τον γάμο της αδελφής του Paola με τον, μάλλον ελληνικής καταγωγής³²⁵, Antonio Barbanegra de Neapoli³²⁶, και στα τέλη Δεκεμβρίου του 1599 κανονίζει ακόμα για την προίκα της³²⁷. Τον Οκτώβριο του 1608 αναλαμβάνει να υποστηρίξει στο δικαστήριο την υπόθεση της δολοφονίας του γιού της αδελφής του, Βιολέτας³²⁸.

³¹⁷ Ο Grossi τονίζει το γεγονός ότι ο Κορένσιος ήταν «cittadino napoletano» (G. B. G. Grossi, *Le belle arti. Opuscoli storici su le arti, e professori dipendenti dal disegno ne' luoghi che oggi formano il regno di Napoli*, Νάπολη, Tipografia del Giornale Enciclopedico, τόμ. 2, 1820, σελ. 89).

³¹⁸ Ventura, όπ. π., σελ. 386.

³¹⁹ Τον οποίο βαπτίζει στις 20 Φεβρουαρίου του 1600 στην εκκλησία της Santa Maria di Omnibene, Salazar, όπ. π., σελ. 31.

³²⁰ Βλ. Salazar, όπ. π., σελ. 31.

³²¹ Βλ. στο παράρτημα τα σχετικά έγγραφα των ετών 1639 και 1641.

³²² ASN, N 5, S. 265 (Marco Antonio de Vivo) protocollo 26, ff. 479r-483r, έγγραφο της 29^{ης} Νοεμβρίου 1601 με συνημμένες μεταγενέστερες διευθετήσεις.

³²³ Στη γειτονιά αυτή υπήρχαν και άλλα σπίτια Ρωμιών της Νάπολης, πέρα από τον βασικό πυρήνα τους, κοντά στην εκκλησία, βλ. Meola, όπ. π., σελ. 109.

³²⁴ Για παράδειγμα, το 1620 και ξανά το 1633, αγοράζει σπίτια που πρέπει να συνόρευαν με το δικό του, ASN, N , S. 506 (Gio. A. Jovene), protocollo 22, f. 542v («captio possessionis pro Bellisario Corentio»), βλ. επίσης τα έγγραφα της 26^{ης} Νοεμβρίου 1620 και της 9^{ης} Μαρτίου 1633, στο παράρτημα της διατριβής.

³²⁵ Το 1600 δηλώνεται ως γιος του «quondam Ioannes Barbanegra greci» (ASN, N 5, S. 369 (Cesare Rosanova), protocollo 22, ff. 64r-v).

³²⁶ ASN, N 5, S. 369 (Cesare Rosanova), protocollo 19, ff. 360r-363r.

³²⁷ ASN, N 5, S. 369 (Cesare Rosanova), protocollo 21, ff. 4v-6r.

³²⁸ ASN, N 5, S. 369 (Cesare Rosanova), protocollo 30, ff. 293r-v. Ως μάρτυρες υπογράφουν μεταξύ άλλων οι «Francesco Ferrare de Neapoli, Julio Cesare Sanctamaura de Neapoli V.L.D, Stefano Pollio de Neapoli scrittore alla marina del vino, Nicolao Rondasio greco et Ioannes Baptista Pino». Για την ίδια υπόθεση η Βιολέτα Κορέντση είχε ορίσει, στις 29 Ιανουαρίου 1608, πληρεξούσιό της τον Pompeo Morra, έναν από τους στενούς συγγενείς του Βελισσάριου, «ad prosequendum queieram

Με τους άλλους Ρωμιούς που διέμεναν ή περνούσαν από τη Νάπολη, οι σχέσεις του Βελισσάριου ήταν επίσης στενές, τόσο στα πλαίσια της αδελφότητας, όσο και έξω από αυτά³²⁹. Πέρα από τη συμμετοχή του στις διάφορες ελληνοϊσπανικές συνεννοήσεις, ο Κορένσιος αναμίχθηκε ενεργά στις υποθέσεις ελληνικής αδελφότητας από το 1603 και μέχρι το τέλος της ζωής του³³⁰. Οι αδελφοί του εμπιστευτούν στον ζωγράφο τη διαχείριση, ως «economo» ή «magistro» ή «mastro» (σύμφωνα με την ορολογία της εποχής)³³¹ από την πρώτη φορά που θα θέσει υποψηφιότητα στις αρχαιρεσίες για την ανάδειξη των κυβερνητών της αδελφότητας, τον Απρίλη του 1603³³², και θα δημιουργήσουν για χάρη του το ειδικό αξίωμα του προέδρου της Αδελφότητας («prigore») προκειμένου να προωθήσουν τα διάφορα αιτήματά τους στον αντιβασιλέα, στον επίσκοπο, στον πάπα και στον Ισπανό Βασιλέα. Από το 1603 και εξής συναντούμε τον Κορένσιο, με ελάχιστα κενά, ως μέλος, κυβερνήτη (1603-1609, 1611-1612, 1614-1615, 1630, 1635, 1639, 1641, 1645) και prigore (1614, 1623, 1625-1626, 1628) της αδελφότητας³³³.

Από τις δραστηριότητές του στα πλαίσια της αδελφότητας, άλλες αφορούν υποθέσεις τυπικές και συνηθισμένες, όπως ο διορισμός του ιερέα της εκκλησίας με ειδική ρήτρα για την εκτέλεση των μυστηρίων κατά το ορθόδοξο τυπικό³³⁴, η διαχείριση του κληροδοτήματος του Ανδρέα Κοντόσταβλου, η αποδοχή δωρεών και κληρονομιών από διαθήκες, η φροντίδα για μέλη της αδελφότητας ή για άλλους Έλληνες που βρίσκονται στη φυλακή, δηλαδή για όλα όσα προέβλεπε το καταστατικό λειτουργίας της αδελφότητας, ενώ τον συναντούμε ακόμα να συμμετέχει σε υποθέσεις εκχριστιανισμού μουσουλμάνων ή επαναχριστιανισμού Ελλήνων³³⁵. Στα 1617, όπως μαρτυρεί σχετική επιγραφή ακόμα σωζόμενη στο προαύλιο της ελληνικής εκκλησίας ανέλαβε, μαζί με τους άλλους δύο επικεφαλής της αδελφότητας,

pro eam expositam in magna Curia vicaria in olim Banca de Roggerio". Στο σχετικό συμφωνητικό υπογράφουν ως μάρτυρες δύο από τους συνεργάτες του Βελισσάριου, οι ζωγράφοι Antonio Carnoppo και Giovanni Battista Pino, βλ. ASN, N 6, S 55 (Pietro Paolo Fiscale), protocollo 1, δεύτερη αρίθμηση φύλλων, ff. 14v-15r.

³²⁹ Βλ. αναλυτικά στο παράρτημα, με την αντίστοιχη αρχειακή ένδειξη.

³³⁰ Είναι ίσως χρήσιμο για να οριοθετήσουμε την παραμονή του στην πόλη, το γεγονός ότι ο Κορένσιος πριν το 1603 δεν αναμιγνύεται σε καμία υπόθεση της αδελφότητας, ακόμα και σε ζητήματα που έχουν να κάνουν με πολύ κοντινά του πρόσωπα, όπως τον Φεβρουάριο του 1600, σε ένα συμφωνητικό των κυβερνητών της αδελφότητας με τον Antonio Barbanegra και την αδελφή του Βελισσάριου, Παγώνα ή Πάολα: ASN, N 5, S. 369 (Cesare Rosanova), protocollo 22, ff. 64r-v. Σε κάθε περίπτωση, λανθάνει από τα μέσα του 19^{ου} αιώνα το κατάστιχο των βαπτίσεων της Αδελφότητας από το 1572 μέχρι το 1648, και των γάμων από το 1599 μέχρι το 1627, από όπου ίσως θα μπορούσαμε να αντλήσουμε σίγουρες σχετικές πληροφορίες (Giura, *όπ. π.*, σελ. 146).

³³¹ Hassiotis, *όπ. π.*, 1981, σελ. 421-422.

³³² ASN, N 5, S. 568 (Francesco Antonio Tizzano), protocollo 4, ff. 53v-54r.

³³³ Βλ. στο παράρτημα της διατριβής.

³³⁴ Για παράδειγμα τον Οκτώβριο του 1608 με τον ιερέα Νικόλα Φερίγο (ASN, N 5, S. 369 (Cesare Rosanova), protocollo 30, ff. 302r-303r.

³³⁵ Μια τέτοια περίπτωση συναντούμε τον Ιούλιο του 1604, όταν ο «Manoli de Stanco alias Lucovico Grasso», γιος μιας τουρκάλας και ενός ρωμιού, γίνεται δεκτός σε σπίτι ελλήνων της Νάπολης. Μαζί με τον ζωγράφο, που εμφανίζεται ως «Vellisario Corrensi greco» υπογράφουν και οι Κορτήσιος Βρανάς, Αντώνιος Μουζάκης και Παναγιώτης Ιερεμίας (ASN, N 5, S. (Francesco Antonio Tizzano) protocollo 3, ff. 98v-99r).

Ιερώνυμο Κόμπη και Σταύρο Αψαρά, την ανέγερση, υπό την εύνοια του αντιβασιλέα, ενός γυναικείου μοναστηριού για τις ελληνίδες της Νάπολης. Από τις σημαντικότερες δραστηριότητές του ήταν η συμμετοχή του στις διενέξεις με τη Βικτόρια Ράλλη για τη δικαιοδοσία του εφημέριου του ναού, με απώτερο στόχο τον έλεγχο της περιουσίας της αδελφότητας³³⁶. Συχνά, προφανώς λόγω της αδυναμίας του από τις επαγγελματικές του υποχρεώσεις, εξουσιοδοτεί κάποιο άλλο μέλος της αδελφότητας για να τον αντικαταστήσει στις διάφορες υποθέσεις³³⁷.

Με την ελληνική κοινότητα πρέπει να συνδεθεί και το ασαφές ζήτημα της ιπποσύνης τού Κορένσιου. Είναι γεγονός ότι σε κανένα από τα σύγχρονά του έγγραφα και τις άλλες πηγές που εξετάσαμε, ο ζωγράφος δεν εμφανίζεται ως ιππότης («cavaliere»), παρά μόνο στη λατινική επιγραφή του τάφου του, όπου συναντούμε αναφορά στο τάγμα του Αγίου Γεωργίου: «D. GEORGII EQUES», τίτλο που έφερε και ο ζωγράφος Massimo Stanzione³³⁸, μαθητής του Κορένσιου στην τεχνική της νωπογραφίας. Επίσης, ελάχιστα μεταγενέστερα κείμενα αναφέρονται στον Βελισσάριο ως ιππότη: στον λίβελο εναντίον του Cosimo Fanzago³³⁹ και στις αναφορές του Padre Resta ενώ ο De Dominici τον ονομάζει ιππότη ομολογώντας ότι δεν γνωρίζει από πού έλαβε τον σχετικό τίτλο και ο Grossi, όπως είδαμε αποκαλεί έτσι τόσο τον ζωγράφο όσο και τον θείο του Νικόλαο Κορέντη³⁴⁰.

Το τάγμα του Αγίου Γεωργίου συνδέεται με τη Νάπολη καθώς εκεί είχαν μετακινηθεί κάποιοι απόγονοι του βυζαντινού θρόνου. Με τους τελευταίους πάσχιζαν να αποδείξουν τη συγγενειά τους άλλοι Έλληνες που, συνήθως σφετεριστικά, διεκδικούσαν από τον Βασιλέα και τον πάπα, την αναγνώριση τίτλων και ιδιοκτησιών, προσκομίζοντας έγγραφα, πολλές φορές πλαστά³⁴¹. Αν και το τάγμα είχε επικυρωθεί από τον Παύλο Γ΄ Φαρνέζε³⁴², ο Σίξτος Ε΄ στα 1585 αγανακτούσε με έναν Έλληνα που αυτοαποκαλούνταν «Πρίγκιπας της Μολδαβίας, Βασιλέας της Μακεδονίας και της

³³⁶ Βλ., στο χρονολόγιο, τα έγγραφα των ημερομηνιών 23 Δεκεμβρίου 1625 και 1 Μαρτίου 1626. Στο σύνολο αυτών των γεγονότων της δεκαετίας του 1620 αναφέρεται αναλυτικά ο Meola, όπ. π., σελ. 128-137.

³³⁷ Βλ. για παράδειγμα τα έγγραφα τής 3^{ης} Απριλίου 1625 και της 31^{ης} Μαρτίου 1608 στο παράρτημα.

³³⁸ Βλ. σχετικά Schütze, S. / Willette, T., *Massimo Stanzione. L'opera completa*, Νάπολη, Electa, 1992, σελ. 49-53.

³³⁹ Στο τομίδιο R. P. D., Guaxardo. *Neapolitana praetensae Mercedis pro Ven. Carthusia S. Martinis Neapolis contra dd. Haeredes q. Equitis Cosmae Fonsaghi*, Ρώμη, R.C.A., 1683, σελ. 21, πρβλ. N. F., “Notizie di alcuni artisti che lavorarono nella chiesa di S. Martino e nel Tesoro di S. Gennaro”, *Archivio Storico per le Province Napoletane*, X (1885), σελ. 446, σημ. 2 («cavaliero Bellisario»).

³⁴⁰ De Dominici, όπ. π., σελ. 315.

³⁴¹ Το ζήτημα συνεχίζεται μέχρι τα τέλη του 19^{ου} αιώνα με διεκδικήσεις επί του ελληνικού βασιλείου. Ο Ροδοκανάκης τύπωνε πολυτελείς εκδόσεις με την ιστορία του τάγματος προκειμένου να αποδείξει την καταγωγή του από αυτές τις αυτοκρατορικές οικογένειες του Βυζαντίου: *The Imperial Constantinian Order of St. George. A Review of Modern Impostures and a Sketch of its True History, by his Imperial Highness the Prince Rhodocanakis*, Λονδίνο, Longmans, Green and Co., 1870.

³⁴² Για την ιστορία του τάγματος κατά τον 15^ο και 16^ο αιώνα βλ. *Origine, privilegi, statuti et ordini delli Cavaglieri di S. Giorgio della religione Constantiniana, constantinopolitana*, Μιλάνο, Jacobo Maria Meda, 1583· Schütze, / Willette, όπ. π., καθώς και το υλικό που βρίσκεται συγκεντρωμένο στο φάκελο Farnese 1537 στο Archivio di Stato di Napoli.

Αλβανίας και Μεγάλος Μάγιστρος του Αγίου Γεωργίου»³⁴³. Το πρόσωπο αυτό δεν ήταν άλλο από τον τυχοδιώκτη Γεώργιο Ηράκλειο Βασιλικό, που συναντούμε σε διάφορες περιοχές της Ευρώπης και για πολλά χρόνια στη Νάπολη, όπου διατηρούσε φιλικές σχέσεις με αριστοκρατικούς κύκλους³⁴⁴. Ίσως ο τίτλος του μυστικιστικών τάσεων αυτού τάγματος να δόθηκε στον Βελισσάριο από τον Βασιλικό, και μη έχοντας ο ζωγράφος την απαραίτητη παπική επικύρωση δεν τον προέβαλλε παρά μόνο πάνω στον τάφο του. Οι σχέσεις που μπορεί να είχαν αυτά τα δύο πρόσωπα μεταξύ τους ίσως να ήταν ευρύτερες, μακρινή ανάμνηση των οποίων να απηχούν φράσεις του De Dominici. Ο τελευταίος, προκειμένου να εξηγήσει την αρχική επιτυχία του Βελισσάριου στους κύκλους των ευγενών, γράφει «διατηρούσε ακόμα φιλία με έναν Κύριο Γεώργιο επίσης λεβαντίνο, πλούσιο εμπορευόμενο και μεγάλης υπόληψης, μέσω του οποίου γνώρισε πολλούς ναπολιτάνους ευγενείς». Μας δίνει επίσης την πληροφορία ότι ο Κορένσιος με τις συστάσεις του πρώτου, ανέλαβε μια από τις πρώτες παραγγελίες του στη Νάπολη «χάρη στη μεσολάβηση τού προαναφερόμενου Γεωργίου [...] ζωγράφισε κάποιες αίθουσες στο ανάκτορο του πρίγκιπα του San Severo, κοντά στην εκκλησία του San Domenico»³⁴⁵. Παραπομπή εξάλλου σε γενικούς εραλδικούς τύπους που χρησιμοποιούσε το τάγμα του Αγίου Γεωργίου μαρτυρά και το οικόσημο του Βελισσάριου³⁴⁶.

Αν αυτή, που ονομάσαμε «πρώτη ναπολιτάνικη περίοδο» του Κορένσιου, στην τελευταία δεκαετία του 16^{ου} αιώνα, χαρακτηρίζεται από μια έντονη δραστηριότητα, με εργασίες του ζωγράφου σε νεόδμητα, με κεντρικό ρόλο στην Αντιμεταρρύθμιση, μοναστήρια, με το άνοιγμα του νέου αιώνα, η δραστηριότητά του θα γνωρίσει μια πραγματική απογείωση. Στα επόμενα περίπου 30 χρόνια για το σύνολο σχεδόν των έργων που αφορούν σε τοιχογραφική διακόσμηση στη Νάπολη και την ευρύτερη περιφέρεια της πρωτεύουσας του βασιλείου, οι παραγγελιοδότες θα απευθύνονται στον Βελισσάριο και στο εργαστήριό του· σε αυτούς ανήκει επίσης ένα, φανερά πολύ μικρότερο, μέρος της παραγωγής έργων σε λάδι για τα αλτάρια των εκκλησιών.

Οι σχέσεις του Belisario με καλλιτέχνες που παίζουν καθοριστικό ρόλο σε αυτές τις μείζονες παραγγελίες, π.χ. με τον Domenico Fontana, θα σταθεοποιηθούν. Η θέση του ως ζωγράφου είναι

³⁴³ G. Cugnoni, "Autobiografia di Monsignor G. Antonio Santori, cardinale di S. Severina", *Archivio della R. Società di Storia Patria*, XIII (1980), σελ. 153.

³⁴⁴ Στα 1594 εμφανιζόταν ως «Illustrissimo Domino Joannes Georgio Eraclio greco Principe Moldavie Gran Maestro religionis Santi Georgii», ASN, N 5, S. 212 (Anello Rosanova), protocollo 22, ff. 43r-44v, 68r-69r. Για αυτόν βλ. A. Pippidi, *Hommes et idées du Sud-est européen à l'aube de l'âge moderne*, Βουκουρέστι - Παρίσι, Editura Academiei - Editions du CNRS, 1980, σελ. 260-263 και I. Hassiotis, "George Heraclius Basilicos. A Greek Pretender to a Balkan Principality", *Balkanica*, 13-14 (1982-1983), σελ. 84-96.

³⁴⁵ όπ. π., σελ. 293, 294.

³⁴⁶ Το, τώρα κατεστραμμένο, οικόσημο του Κορένσιου τοποθετήθηκε σε ειδικό διάχωρο πάνω στον τάφο του, στην εκκλησία των SS. Severino e Sossio (βλ. Celano-Chairini, τόμ. 3, σελ. 725 ("è di commessi marmi uno stemma gentilizio"). Ο Λάμπρος το 1871 το περιγράφει (όπ. π., σελ. 13), και υπόσχεται να το εκδώσει, ωστόσο δεν σώζεται παρά ένα σκαρίφημα στα φύλλα του αρχείου του (Ιστορικό Σπουδαστήριο της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών, Αρχείο Σ.Π. Λάμπρου, Σστ' 10 κατάλοιπο: «Ελληνες ζωγράφου εν τη Δύσει»). Αντίθετα, σώζεται σε καλή κατάσταση η απεικόνισή του στο χειρόγραφο BNN, XVII 24, c. 1532 (βλ. στις εικόνες, εκτός κειμένου, στο τέλος του τρίτου κεφαλαίου τής διατριβής).

πρωταγωνιστική, καθώς πέρα από τον αριθμό των παραγγελιών και τον ρόλο του ως οργανωτή ολόκληρης της διακόσμησης (γλυπτικής, χρυσοτεχνικής κ.ά.), ορίζεται ακόμα εκτιμητής έργων άλλων καλλιτεχνών, π.χ. τον Δεκέμβριο του 1601 για τη διακόσμηση του παρεκκλησίου Orsini στην εκκλησία Gesù e Maria³⁴⁷, το 1609 για έργα του Annibale Carracci για την εκκλησία των Ιησουϊτών (σύμφωνα με τον De Dominici)³⁴⁸, ενώ και στη δεκαετία του 1630 ο Onofrio de Lione θα πληρώνεται για έργα του μόνο σε περίπτωση που ικανοποιούν τον Βελισσάριο³⁴⁹.

Στο γεγονός της εκτεταμένης και έντονης δραστηριότητας του πελοποννήσιου ζωγράφου που δείχνει την υποστήριξη των κύκλων των παραγγελιοδοτών και την ικανοποίηση που προσέφερε στις αναπαραστατικές ανάγκες των τελευταίων ο Κορένσιος, με άλλα λόγια της αδιαμφισβήτητης κυριαρχίας του, ίσως έχουν την αφετηρία τους τα περί σύστασης τριανδρίας του Κορένσιου με τον Battistello και τον Ribera που περιγράφει, με μυθιστορηματικό τρόπο ο βιογράφος των ναπολιτάνων καλλιτεχνών, και ακόμα οι εγκληματικές ενέργειες του Βελισσάριου σε βάρος άλλων ζωγράφων και συναδέλφων του. Από τις πολλές κατηγορίες που απευθύνει ο De Dominici τουλάχιστον μία έχει αποδειχθεί. Από τα επάλληλα υπομνήματα, στην τρίτη δεκαετία του 17^{ου} αιώνα, των επιτρόπων της Cappella del Tesoro di San Gennaro μαθαίνουμε ότι ο ζωγράφος έβαλε να κακοποιηθούν τον βοηθό του Guido Reni, Francesco Gessi, και απείλησε ανοιχτά τον Domenichino να μην μεταβεί στη Νάπολη από τη Ρώμη, όταν και οι δύο είχαν προσκληθεί στα 1612 και 1620 αντίστοιχα για να ζωγραφίσουν την παραπάνω cappella³⁵⁰. Και όταν ο Domenichino, στα 1630, ύστερα από την επιμονή των επιτρόπων, που του υποσχέθηκαν κάθε ασφάλεια, πραγματοποίησε ένα μέρος αυτής της παραγγελίας, ο Κορένσιος και η «συμμορία» του κατάφεραν, σύμφωνα με τη διήγηση του De Dominici, με δολιοφθορές, να αλλοιώνουν τα υλικά του φρέσκο και να βλάπτουν τα «μεροκάματα» του Μπολονέζο³⁵¹.

Η πρώτη δεκαετία του 17^{ου} αιώνα είναι για τον Βελισσάριο ιδιαίτερα πυκνή σε γεγονότα και έργα. Έχει πολλά υπέρ αυτής η πιθανότητα να συνόδευσε τον αντιβασιλέα conte di Lemos στο ταξίδι του στη Ρώμη (αρχές Μαρτίου - τέλη Απριλίου 1600), υπόθεση που διατύπωσε πρώτος ο Ferdinando Bologna³⁵². Το σίγουρο είναι ότι ο αντιβασιλέας αναφέρεται στον Φίλιππο Γ', σχετικά με το υπόμνημα

³⁴⁷ Don Fastidio, "La cappella degli Orsini nella chiesa di Gesù e Maria", *Napoli Nobilissima*, XII (1903), σελ. 30-31.

³⁴⁸ De Dominici, *όπ. π.*, σελ. 296-297.

³⁴⁹ *Catalogo delle pubblicazioni ...*, *όπ. π.*, σελ. 201.

³⁵⁰ N. F. Faraglia, "Notizie di alcuni artisti che lavorarono nella chiesa di S. Martino e nel Tesoro di S. Gennaro", *Archivio Storico per le Province Napoletane*, X (1885), σελ. 461. Από το ίδιο υπόμνημα μαθαίνουμε ότι ο Κορένσιος προφυλακίστηκε αλλά ύστερα αφέθηκε ελεύθερος *ad omnem ordinem*. Βλ. και πιο κάτω, στην αρχή του 5^{ου} κεφαλαίου της διατριβής.

³⁵¹ De Dominici, *όπ. π.*

³⁵² *Battistello Caracciolo e il primo naturalismo a Napoli*, κατάλογος έκθεσης (Νάπολη, Castel Sant'Elmo - Certosa di San Martino), επιμ. F. Bologna, Νάπολη, Electa, 1991, σελ. 15. Ο ιταλός ιστορικός υπέθεσε ένα ταξίδι στη Ρώμη για το ιωβηλαίο του 1600 προκειμένου να εξηγήσει την *grosso modo* αντιγραφή σε σχέδιο της *Κλήσης του Αποστόλου Ματθαίου* του Caravaggio, στο παρεκκλήσιο Contarelli της εκκλησίας San Luigi dei Francesi. Η υπόθεση χρησιμοποιήθηκε από την Concetta Restaino για να εξηγήσει την καλλιτεχνική ενημέρωση του Κορένσιου (*όπ. π.*, 1996, σελ. 32-33). Όπως είδαμε στις προηγούμενες σελίδες, η γνώση της ρωμαϊκής ζωγραφικής από τον Βελισσάριο εξηγείται αλλιώς. Πληροφορίες για το ταξίδι

του Βελισσάριου, που είδαμε παραπάνω, δείχνοντας μάλλον μιαν οικειότητα και αποκαλώντας τον με το μικρό του όνομα³⁵³. Την ίδια εποχή οι αυλικές παραγγελίες προς τον Κορένσιος πυκνώνουν κατά πολύ, παράλληλα με αυτές για τα μεγαλύτερα μοναστήρια της Νάπολης.

Στο μοναστήρι της SS. Annunziata, όπως βλέπουμε από επάλληλα συμφωνητικά και σχετικές πληρωμές, συνεχίζει να εκτελεί τοιχογραφίες, στο εσωτερικό της εκκλησίας, στον τρούλο, στο χοροστάσιο, στο αίθριο. Από το 1605 έως το 1607 ζωγραφίζει τις επιφάνειες του σκευοφυλακίου «αδιοχείρως» («tutta di sua mano») και το 1612 δουλεύει σε διάφορους χώρους του νοσοκομείου. Στις αρχές Ιανουαρίου του 1601 εξοφλείται για τη ζωγραφική στην cappella Fornaro, ενός από τα υψηλότερα στελέχη στη διοίκηση του αντιβασιλείου, στην εκκλησία των Ιησουϊτών, Gesù Nuovo. Στην ίδια εκκλησία θα εκτελέσει το σύνολο της τοιχογραφικής διακόσμησης μέχρι και το 1638: τα παρεκκλήσια των Αγγέλων, των Μαρτύρων, του San Ignacio de Loyola και του San Francesco Saverio και ακόμα το κεντρικό κλίτος του ναού.

Στα 1601, ο Κορένσιος αρχίζει να δουλεύει στο παρεκκλήσιο και σε διάφορες αίθουσες τού Ενεχυροδανειστηρίου (Monte di Pietà), έργο που θα τελειώσει δύο χρόνια αργότερα μετά από συνεχείς πιέσεις των υπευθύνων. Στις αρχές Ιανουαρίου του 1603 αναλαμβάνει, κατόπιν συμφωνίας με τον Giovanni Matteo Greco, να διακοσμήσει το παρεκκλήσιό του, στην εκκλησία της Carmine Maggiore, εργασία που θα τον οδηγήσει αρχικά στο δικαστήριο για αθέτηση των χρονολογικών ορίων του συμβολαίου και στην επανάληψη των εργασιών με νέο συμφωνητικό τον Μάιο του 1604.

Από το 1603 αρχίζει να δουλεύει τοιχογραφίες, αλλά και ως διευθυντής του όλου διακοσμητικού προγράμματος, στην εκκλησία της Santa Maria la Nova των Φραγκισκανών: πρώτα στην cappella Pallavicini· στα 1605, στο κεντρικό τόξο και στην πρόσοψη της εκκλησίας, παραγγελία για την οποία πληρώνεται από την κληρονομιά του Carlo d'Austria «infante di Tunisi»· το 1619 στην cappella Vespolo, έργο που γίνεται υπό την επιτήρηση των ιησουϊτών, και ξανά το 1621 στο χοροστάσιο της εκκλησίας, για λογαριασμό του Marchese di Cusano. Στα 1603 δουλεύει επίσης στο παρεκκλήσιο της Santa Maria a Parete, έξω από τη Νόλα, και τον Οκτώβριο του 1604 εκτελεί τοιχογραφίες στην cappella Herrera, στην εκκλησία S. Maria di Piedigrotta. Το διάστημα 1606-1608 αναλαμβάνει δύο τουλάχιστον βασιλικές παραγγελίες: τη διακόσμηση της κρύπτης San Matteo, στον καθεδρικό ναό του Σαλέρνο, έργο που χρηματοδοτείται απευθείας από την ισπανική αυλή ως αφιέρωμα στη μνήμη του Φιλίππου Β΄· επίσης ολοκληρώνει τοιχογραφίες στο δικαστικό μέγαρο της πόλης, το Castel Capuano.

Στις αρχές του 1608, ο Βελισσάριος έχει ήδη αρχίσει την υλοποίηση μιας άλλης μακρόχρονης παραγγελίας, την τοιχογραφική διακόσμηση σχεδόν ολόκληρου του μοναστηριού των Βενεδικτίνων

του αντιβασιλέα στο T. Costo, *Memoriale delle cose più notabili accadute nel Regno di Napoli dall'incarnazione di Cristo per tutto l'anno MDCXII, con la giunta di Don Gioseffo Mormile*, Νάπολη, Scipione Bonino, 1618, ανατύπ.: Νάπολη, Caffaro, 1639, σελ. 76, 77.

³⁵³ Χασιώτης, όπ. π., 2000, σελ. 760 («Velisario es persona de quien se puede hechar mano en las ocasiones, sin que tenga sueldo ninguno» γράφει ο αντιβασιλέας για τον ζωγράφο).

SS. Severino e Sossio, όπου θα είναι επίσης ο διευθυντής του όλου εικονογραφικού προγράμματος. Τα έργα στο μοναστήρι θα περιλαμβάνουν τοιχογραφίες τόσο στα διάφορα παρεκκλήσια, στο χοροστάσιο και στην οροφή του ναού, όσο και σε άλλες αίθουσες, του Κανόνα, της τράπεζας, των αίθριων, κ.ά. Το 1609 δουλεύει για την αδελφότητα του SS. Crocifisso στην εκκλησία του San Paolo Maggiore, στους χώρους της οποίας θα επανέλθει το 1615. Μικρότερης έκτασης έργα, υλοποιημένα κατά την πρώτη δεκαετία του 17^{ου} αιώνα, είναι τοιχογραφίες στα τέσσερα σφαιρικά τρίγωνα του κεντρικού τρούλου της εκκλησίας του Spirito Santo, των «μεταρρυθμισμένων» δομνικανών, που είχε ολοκληρώσει ήδη το 1601, μια ελαιογραφία που απεικονίζει την Ανάσταση για την Cappella Caramanico το 1602, επίσης έργα στο σπίτι του Gabriele de Martino το 1603, κ.ά.

Η δραστηριότητα του Corenzio παρουσιάζει ένα χαλαρότερο ρυθμό γύρω στα 1608-1609. Είναι η εποχή της συμμετοχής του στις αντιτουρκικές κινήσεις και της σύνταξης της πρώτης διαθήκης του, στην οποία συναντούμε αναφορές σε ζωγραφική διακόσμηση που έχει ήδη ολοκληρώσει στην cappella Ceranno και στην cappella di S. Francesco di Paula, και οι δύο στην εκκλησία του S. Luigi di Palazzo, σε γαλέρες του ισπανικού στόλου, επίσης στον καινούργιο ναύσταθμο της Νάπολης, στην εκκλησία της SS. Annunziata στην Αιρόλα του Μπενεβέντο.

Στην αρχή της νέας δεκαετίας αναλαμβάνει την εκτέλεση τοιχογραφιών στο μοναστήρι των Incurabili, υπό την προστασία των Τεατίνων, και στο μοναστήρι του San Gregorio Armeno. Στα 1612 συναντούμε τις πρώτες πληρωμές για έργα που εκτελεί στο νέο βασιλικό παλάτι, που θα αποτελέσει ένα από τα εκτενέστερα και σημαντικότερα έργα του, που θα συνεχίσει και κατά την επόμενη δεκαετία, από το οποίο σώζονται, σε καλή κατάσταση, δύο ολόκληρες αίθουσες. Στη διάρκεια της δεύτερης δεκαετίας του 17^{ου} αιώνα δουλεύει επίσης στο παρεκκλήσιο του τραπεζίτη Pierfrancesco Ravaschiero στην εκκλησία Santa Teresa degli Scalzi (1613), και ακόμα για λογαριασμό του ισπανού ευγενούς Don Placido di Prado Pimentel (1613). Εκτελεί ακόμα έργα στην αίθουσα του Pio Monte della Misericordia (1614), στο χοροστάσιο και στον τρούλο της εκκλησίας της S. Maria di Constantinopoli (1615), στο χοροστάσιο της εκκλησίας της S. Maria degli angeli (1617-1618). Δουλεύει στην cappella Balzo στη μεγάλη γοτθική βασιλική της Santa Chiara (1617), στην cappella Salvo της εκκλησίας S. Maria di Montevergine (1618) και διακοσμεί την εκκλησία της Santa Patrizia (1618).

Το 1618-1620 ο Κορένσιος εργάζεται για λογαριασμό της σημαντικότερης λέσχη ευγενών της πόλης, Seggio di Nido, τόσο για τοιχογραφίες στο περίπτερό της όσο και για άλλες διακοσμητικές εργασίες με την ευκαιρία της εορτής του Αγίου Ιανουαρίου, προστάτη της πόλης, ενώ στο γύρισμα της δεκαετίας δουλεύει σε παραγγελίες διαφόρων άλλων ευγενών, ισπανών και ναπολιτάνων, διακοσμώντας τα ανάκτορά τους ενώ παράλληλα συμμετέχει και στη φιλοτέχνηση έργων εφήμερου χαρακτήρα με την ευκαιρία τοπικών εορτών.

Το 1622 προσφέρεται να εκτελέσει τη διακόσμηση του τρούλου της βασιλικής του Μόντε Κασίνο, παραγγελία που διεκδικούσε επίσης ο Domenichino και ρωμαίοι ζωγράφοι, αλλά δόθηκε τελικά στον Κορένσιο, που την περάτωσε στα 1629 μαζί με άλλες τοιχογραφίες και ελαιογραφίες στη γειτονική πόλη του San Germano. Στα 1628-1629 υποβάλλει, μαζί με τον, μάλλον μαθητή του, Simone

Para, προσχέδια και μελέτες για τη σημαντικότερη παραγγελία της εποχής –μαζί με αυτήν τού Βασιλικού Παλατιού– στη Νάπολη, τη διακόσμηση τής *cappella di San Gennaro* στον καθεδρικό ναό, πρόταση που όμως δεν έγινε αποδεκτή.

Μετά το 1630 οι παραγγελίες που δέχεται ο πελοποννήσιος ζωγράφος είναι αισθητά μειωμένες αριθμητικά: αφορούν, παρολαυτά, μεγάλες ζωγραφικές επιφάνειες και γίνονται για λογαριασμό των ισχυρότερων θρησκευτικών ταγμάτων. Πρόκειται για τοιχογραφίες στο *cappellone di S. Ignazio* (1633-1634), στο *cappellone di S. Francesco Saverio* (1637) και στο μακρύ κλίτος του *Gesù Nuovo* (1638). Οι καρθουσιανοί μοναχοί, για τους οποίους ο Κορένσιος είχε, στα 1623-1624, διακοσμήσει την Αίθουσα του Κανόνα τής *Certosa di San Martino*, του παραγγέλνουν το 1635-1637 τη διακόσμηση της *cappella dei SS. Ugo e Anselmo* και του αίθριου της εκκλησίας τους. Αναλαμβάνει επίσης σχεδόν ολόκληρη τη διακόσμηση της εκκλησίας του μοναστηριού της *Sapienza* (1636-1641), ακόμα την *cappella de Franchis* στην εκκλησία *San Domenico Maggiore* (1637), τις νωπογραφίες της εκκλησίας *SS. Marcellino e Festo* στα 1633 και στα 1638-1639, για να αναφερθούμε στις σημαντικότερες παραγγελίες της τελευταίας περιόδου της δραστηριότητας του Κορένσιου.

Την ύστερη μαρτυρία για την παρουσία του Βελισσάριου Κορένσιου στη Νάπολη τη συναντούμε στη συμμετοχή του στις εκλογές της ελληνικής αδελφότητας, στις 24 Ιουλίου του 1645³⁵⁴. Τον Δεκέμβριο του 1646 τον βρίσκουμε εγκατεστημένο στην περιοχή της *Rocca Guglielma*³⁵⁵, όπου σύμφωνα με τον Grossi ο γιος του είχε διοριστεί σε υψηλή θέση στη διοίκηση της πόλης³⁵⁶. Δεν γνωρίζουμε αν ο ζωγράφος επέστρεψε στη Νάπολη μετά το 1646, σίγουρα όμως αποτελεί μοραλιστική επινόηση του *De Dominicis* ότι ο θάνατός τού *Belisario Corenzio* προήλθε από την πτώση του από σκαλωσιές τής οροφής στην εκκλησία του *SS. Severino e Sossio*, στα 1643, πάνω στο σημείο που βρίσκεται ακόμα ο τάφος του³⁵⁷.

Έξι μήνες αργότερα, θα ξεσπούσε η Εξέγερση του Μαζανιέλλο. Οι αυλικόι ζωγράφοι θα φυγαδεύονταν στη Ρώμη.

³⁵⁴ ASN, N 6, S (Didaco de Crescenzo), protocollo 22, f. 204v.

³⁵⁵ Ambrasi, *όπ. π.*, 1963.

³⁵⁶ Grossi, *όπ. π.*

³⁵⁷ *De Dominicis*, *όπ. π.*, σελ. 314, ακολουθείται από το σύνολο της μεταγενέστερης βιβλιογραφίας (βλ. π.χ. Celano-Chiarini, τόμ. 3, σελ. 725· C. de Cesare, “Una visita a S. Severino”, *Salator Rosa*, 29 (1842), σελ. 114-115). Ο τάφος τού ζωγράφου βρίσκεται ακόμα στο δάπεδο της εκκλησίας, όχι πια μέσα στο παρεκκλήσιο της οικογένειας Maranta, που είχε αρχικά τοποθετηθεί (*De Dominicis*, *όπ. π.*, σελ. 308).

ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΕΣ ΣΕ ΕΚΚΛΗΣΙΕΣ

Sant'Andrea delle Dame

Τα πρώτα γνωστά έργα του Βελισσάριου Κορένσιου αφορούν στη σχεδόν εξ ολοκλήρου τοιχογραφική διακόσμηση του γυναικείου μοναστηριού S. Andrea delle Dame. Ο ζωγράφος άρχισε να δουλεύει εκεί το καλοκαίρι του 1590 και συνέχισε, με διαλείμματα και παράλληλα με άλλες εργασίες του, καθ' όλη την τελευταία δεκαετία του αιώνα. Το σύνολο σώζεται εντελώς αποσπασματικά.

Η ίδρυση του μοναστηριού και η εποπτεία των θεατίνων

Σύμφωνα με χρονικά της εποχής, το μοναστήρι του S. Andrea delle Dame ιδρύθηκε το 1579 με τις πρωτοβουλίες γυναικείων μελών της οικογένεια Palessandolo, που υιοθέτησαν τον κανόνα του Αγίου Αυγουστίνου³⁵⁸. Ουσιαστικά, το γυναικείο αυτό μοναστήρι, που γρήγορα έγινε ένα από τα πλουσιότερα στη Νάπολη, καθώς συγκέντρωσε μοναχές από την αριστοκρατική τάξη της πόλης³⁵⁹, δημιουργήθηκε χάρη στις ενέργειες και τη χρηματοδότηση των, αδελφών των παραπάνω, Marco και Innocenzo Palessandolo, προσώπων που κατείχαν κεντρικές θέσεις στο τάγμα των θεατίνων³⁶⁰. Ως τέτοιο οφείλουμε να το αντιμετωπίσουμε προκειμένου να κατανοήσουμε τη σημασία του και στο πεδίο της διακόσμησης στην πρώιμη εποχή της Αντιμεταρρύθμισης στη Νάπολη.

Είναι ιδιαίτερα σημαντική η πληροφορία ότι η οικοδομή του μοναστηριού υλοποιήθηκε με βάση τα σχέδια του Marco Palessandolo, με τη συνδρομή του αρχιτέκτονα και χρονογράφου τού

³⁵⁸ A. Bulifon, *Giornali di Napoli dal MDXLVII al MDCCVI*, επιμ. N. Cortese, τόμ. 1: *MDXLVII-MDCXCI*, Νάπολη, Società Napoletana di Storia Patria, 1932, σελ. 48. Για την πρώιμη ιστορία του μοναστηριού βλ. τα χειρόγραφα BNN: XI. A. 42 (*Cenni su la costruzione della chiesa*) και San Martino 99 (*La fundatione del Monastero di S. Andrea di Napoli dell'ordine eremitano di S. Agostino*). Για την αρχιτεκτονική του μοναστηριού που άρχισε να οικοδομείται στα 1584 βλ. S. Savarese, "Il convento e la chiesa di S. Andrea delle Dame", *Napoli Nobilissima*, XVII (1978), σελ. 121-138· της ίδιας, *Francesco Grimaldi e l'architettura della Controriforma a Napoli*, Ρώμη, Officina, 1986, σελ. 29-48· έκδοση αρχαιακών έγγραφων κυρίως από τον A. Colombo, "Sant'Andrea delle Dame", *Napoli Nobilissima*, XIII (1904), σελ. 49-54, 87-89, 108-111, 121-122.

³⁵⁹ C. Russo, *I monasteri femminili di clausura a Napoli nel secolo XVII*, Νάπολη, Università di Napoli, 1970, σελ. 24, 69.

³⁶⁰ Βλ. G. B. Del Tufo, *Historia della religione de' padri chierici regolari*, Ρώμη, Guglielmo Facciotto e Stefano Paolini, 1609, σελ. 364-365, όπου μαρτυρίες για πνευματική ανατροφή των Palessandolo από τους θεατίνους αδελφούς τους· πρβλ. τον συμπληρωματικό τόμο του ίδιου θεατίνου συγγραφέα: *Supplimento alla Historia della religione de padri chierici regolari*, Ρώμη, Iacomo Mascardi, 1616, σελ. 46-47, όπου και οι σαφέστερες αναφορές: «δεν εξομολογούνται ποτέ σε άλλους παρά μόνο σε ιερείς του τάγματός μας στον S. Paolo. Αλλά και οι ίδιοι ιερείς τόσο στην αρχή όσο και στη συνέχεια [αναμίχθηκαν] στην υπόθεση της ίδρυσης και της καλής πορείας του μοναστηριού καθοδηγώντας τις και βοηθώντας τις πολύ [...] ώστε μπορούμε, με κάθε δίκιο, να απαριθμήσουμε και αυτό το μοναστήρι μεταξύ των πλέον δικών μας και νόμιμων μερών, των οποίων η αληθινή και καλή και γόνιμη Μητέρα είναι η θρησκεία μας, των θεατίνων». Σαφής είναι αυτή η σύνδεση του μοναστηριού με τους θεατίνους και σε άλλες σύγχρονες πηγές, όπως στον προαναφερόμενο κώδικα San Martino 99 ή στο χρονικό του ιησουΐτη Giovan Francesco Araldo (βλ. στην έκδ. τού χφ. F. Divenuto, *Napoli sacra del XVI secolo. Repertorio delle fabbriche religiose napoletane nelle cronache del gesuita Giovan Francesco Araldo*, Νάπολη, Edizioni Scientifiche Italiane, 1990, σελ. 200). Εξάλλου, η ίδια η αφιέρωση του μοναστηριού στον Απόστολο Ανδρέα, προστάτη του τάγματος –στο όνομα του οποίου οικοδόμησαν τη μεγάλη ρωμαϊκή εκκλησία τους, Sant'Andrea della Valle–, παραπέμπει απευθείας στους θεατίνους,.

τάγματος Valerio Pagano και του επίσης αρχιτέκτονα Alfonso Seviglia³⁶¹. Η τακτική τής χρησιμοποίησης από τα τάγματα καλλιτεχνών-μελών τους ήταν βέβαια συνήθης –ας σημειωθεί εδώ η γνωστότερη περίπτωση του θεατίνου Francesco Grimaldi στη Νάπολη, στον οποίο μάλιστα αποδιδόταν παλαιότερα η αρχιτεκτονική του Sant'Andrea delle Dame³⁶²–, όμως η συγκεκριμένη περίπτωση είναι περισσότερο ενδιαφέρουσα, εφόσον ο Palescandolo, του οποίου δεν μαρτυρείται άλλη παρόμοια δραστηριότητα, ήταν από τα σημαντικότερα στελέχη του τάγματος και από τους κύριους προωθητές των παπικών σχεδίων. Ο Palescandolo εφάρμοσε σχεδόν κατά γράμμα τις σχετικές οδηγίες για την κατασκευή γυναικείων εκκλησιών και μοναστηριών του Carlo Borromeo³⁶³.

Η μεταρρύθμιση των γυναικείων μοναστηριών στη Νάπολη και ο Marco Palescandolo

Οι θεατίνοι στη Νάπολη διαδραμάτισαν έναν ρόλο κύριας σημασίας για την πολιτική τής Αντιμεταρρύθμισης³⁶⁴. Μεταξύ άλλων, πρωτοστάτησαν στην εφαρμογή των τριδεντινών αλλαγών στα γυναικεία μοναστήρια της πόλης, επιχείρηση στην οποία αναμίχθηκε ενεργά ο Marco Palescandolo, σε στενή συνεννόηση με το παπικό περιβάλλον στη Ρώμη, κυρίως με τους καρδινάλιους Cesare Baronio και Antonio Santoro. Ο Palescandolo είχε διατελέσει προκαθήμενος της εκκλησίας των θεατίνων στη Γένοβα και τη Ρώμη και από το 1572 βρισκόταν στην εκκλησία του San Paolo Maggiore στη Νάπολη³⁶⁵, δίχως να διακόψει τις, μακρόχρονες καθώς φαίνεται, διαμονές του στην παπική πόλη³⁶⁶. Στα 1614 ο ίδιος θα κατήγγελλε στη ρωμαϊκή Ιερά Εξέταση και θα πετύχαινε την καταδίκη τής Giulia de Marco, μοναχή στην οποία αποδίδονταν μεταφυσικές ικανότητες και που υποστηριζόταν από το ιησουϊτικό περιβάλλον³⁶⁷.

³⁶¹ F. Strazzullo, *Architetti e ingegneri napoletani dal '500 al '700*, Ερκολάνο, Gabriele e Mariateresa Benincasa, 1969, σελ. 230· Savarese, *όπ. π.*, 1986, σελ. 33· F. Abbate, *Storia dell'arte nell'Italia meridionale. Il Cinquecento*, Ρώμη, Donzelli, 2001, σελ. 179. Σε έγγραφο που δημοσιεύει ο M. Borrelli (*L'architetto Nencioni Dionisio di Bartolomeo (1559-1638)*, Νάπολη, 1967, σελ. 31-39), ο Marco Palescandolo χαρακτηρίζεται ιδρυτής («fundatore») και σχεδιαστής («progettista») του οικοδομήματος. Παλαιότερα, η αρχιτεκτονική του μοναστηριού αποδιδόταν στον επίσης θεατίνο Francesco Grimaldi.

³⁶² Βλ. Savarese, *όπ. π.*, 1986, πρβλ. D. Del Pesco, *L'architettura del Seicento*, Τορίνο, UTET, 1998, σελ. 237.

³⁶³ Βλ. *Arte Sacra (De Fabrica ecclesiae)*, τ. μτφρ. – σχόλια C. Castiglioni / C. Marcora, Μιλάνο, 1952, σελ. 95-103.

³⁶⁴ Βλ. σχετικά M. Campanelli, “La controriforma ed i teatini a Napoli”, *Regnum Dei*, 121 (1995), σελ. 7-36, με προγενέστερη βιβλιογραφία.

³⁶⁵ Del Tufo, *όπ. π.*, σελ. 131, 209.

³⁶⁶ Το 1587 ο Palescandolo εμφανίζεται ξανά ως δραστήριος εφημέριος της εκκλησίας των θεατίνων στη Ρώμη, από όπου επέστρεψε το επόμενο έτος στη Νάπολη, βλ. H. Hibbard, «The Early History of Sant'Andrea della Valle», *The Art Bulletin*, XLIII, 4, (1961), σελ. 303, σημ. 101, *έγγρ. IX· Savarese, όπ. π.*, 1986, σελ. 39.

³⁶⁷ Βλ. τη σχετική μελέτη τής E. Novi Chavarria, “Un'eretica alla corte del Conte di Lemos. Il caso di Suor Giulia de Marco”, *Archivio Storico per le Province Napoletane*, XVI (1998), σελ. 77-118. Η περίπτωση της Giulia de Marco, τον κύκλο τής οποίας αποτελούσε ολόκληρη σχεδόν η αντιβασιλική αυλή και ένα μεγάλο μέρος της ναπολιτάνικης, και όχι μόνο, αριστοκρατίας, είναι ενδεικτική για την κατανόηση τόσο του ρόλου των ταγμάτων στη διαδικασία αγιοποίησης μελών τους όσο και της εμπλοκής του παλατιού σε τέτοια ζητήματα. Το επεισόδιο είναι επίσης κεντρικής σημασίας για τη δράση των θεατίνων στη Νάπολη καθώς και για τον αυξανόμενο, εκείνη την εποχή, ανταγωνισμό τού τάγματος με τους ιησουϊτες. Τη

Ο καρδινάλιος Santoro σημείωνε το 1585 στο ημερολόγιο του: «υπενθύμισα στην Αγιότητα του [Γρηγόριο ΙΓ΄] τις πολλές ταραχές που ακούγεται ότι γίνονται στα μοναστήρια του Σαλέρνο, καθώς και τις σχετικές αιτήσεις που διατυπώνει ο αντιβασιλέας, υπογραμμίζοντάς του παράλληλα την αναγκαιότητα να δώσει εντολή στον *D. Carlo Baldino* και τον θεατίνο *D. Marco Parascandolo* να επιστρέψουν στο Σαλέρνο για να εφαρμόσουν τη μεταρρύθμιση, [...] και ακόμα να πάρουν μερικές καλές μοναχές ως παράδειγμα προς εκείνες του Σαλέρνο»³⁶⁸. Οι επιθεωρήσεις, που θα επεκταθούν στα γυναικεία μοναστήρια της ευρύτερης περιοχής της Νάπολης, θα πραγματοποιηθούν από τον θεατίνο *Palescandolo* σε συνεργασία με άλλους κληρικούς τόσο επί Σίξτου Ε΄ όσο και επί Κλήμεντα Η΄, με την –αρχικά ανεπιφύλακτη, στη συνέχεια επαμφοτερίζουσα– σύμπραξη του ισπανού αντιβασιλέα³⁶⁹.

Η επιβολή μεταρρύθμισης στα μοναστήρια, ειδικά στα γυναικεία, που είχε ζητήσει με επιμονή ο Σίξτος, προσβλέποντας ουσιαστικά στην επαναδιεκδίκηση προσόδων από το Βασίλειο της Νάπολης³⁷⁰, συνάντησε σθεναρή αντίσταση³⁷¹. Η ουσιαστικότερη καινοτομία των νέων ρυθμίσεων στη λειτουργία των γυναικείων κοινοβίων, σύμφωνα με τα διατάγματα του Τριδέντου, ήταν η επιβολή απόλυτου εγκλεισμού στις μοναχές. Παράλληλα, απαγορεύονταν οι επισκέψεις συγγενικών προσώπων, η κατοχή οποιασδήποτε προσωπικής περιουσίας, κ.ά. Οι προερχόμενες από την υψηλότερη αριστοκρατία ναπολιτάνες μοναχές κατηγορούνταν για υπερβολική ελευθεριότητα και έλλειψη ευλάβειας³⁷². Το 1589 ο αποστολικός νούντιος τής χαρακτήριζε «πολύ θρασεείς και σε μεγάλο βαθμό ερειδόμενες στην εγκόσμια αριστοκρατία [...] συνιστούν μεγαλύτερο μπελά αυτές παρά ένα ολόκληρο στρατιωτικό σώμα»³⁷³.

Επικεφαλής της εκστρατείας για μεταρρύθμιση των μοναστηριών από την πλευρά τής ρωμαϊκής αυλής ορίστηκε ο, ναπολιτάνικης καταγωγής, καρδινάλιος Santoro. Στη Νάπολη την υλοποίηση των σχεδίων ανέλαβαν οι θεατίνοι σε συνεργασία με τον αντιβασιλέα και με κύριο συντονιστή τον *Palescandolo*, όπως φαίνεται και από τη σχετική αλληλογραφία μεταξύ των

βάση για την παραπομπή σε δίκη της *Giulia de Marco* αποτέλεσαν τα όσα έγραψε εις βάρος της ο *Valerio Pagano* (*Novi Chavarría*, όπ. π., σελ. 77).

³⁶⁸ G. Cugnoni, “Autobiografia di Monsignor G. Antonio Santori, cardinale di S. Severina”, *Archivio della R. Società Romana di Storia Patria*, XIII (1890), σελ. 185, πρβλ. όσα γράφει για το ίδιο θέμα ο *Del Tufo*, όπ. π. 1615, σελ. 85: «από το 1587 ο *P. D. Marco Palescandolo* άρχισε αυτό το τόσο καλό έργο υπακούοντας στον πάπα *Sisto V* [...] επιστρέφει [μετά το 1592] για τέταρτη φορά στη Ρώμη, και συζητά με τον Κλήμεντα για τη μεταρρύθμιση».

³⁶⁹ *Del Tufo*, όπ. π. 1615, και B. Chioccarello, *Archivio della Regia Giurisdizione del Regno di Napoli...*, Βενετία, 1721, σελ. 87· M. Miele, “*Sisto V e la riforma dei monasteri femminili di Napoli*», *Campania Sacra*, 21 (1990), σελ. 123-209.

³⁷⁰ Βλ. A. Musi, *Mezzogiorno spagnolo e la via napoletana allo stato moderno*, Νάπολη, Guida, 1991, σελ. 202-217.

³⁷¹ Βλ. τη διεξοδική μελέτη του δομηνικανού *Michele Miele*, όπ. π.

³⁷² *Miele*, όπ. π., σελ. 134-144.

³⁷³ *Miele*, όπ. π., σελ. 153.

παραπάνω³⁷⁴. Η αποστολή των «επισκεπτών» (βλέπε επιθεωρητών) στα μοναστήρια³⁷⁵ ολοκληρώθηκε το καλοκαίρι του 1589. Τα αποτελέσματα δεν ήταν αυτά που επιθυμούσε ο πάπας, καθώς η επιχειρούμενη μεταρρύθμιση συνάντησε την αντίσταση, εκτός από των ίδιων των μοναχών, των ευγενών της πόλης³⁷⁶.

Είναι ενδεικτικά τα όσα διαβάζουμε στην επιστολή που οι Επίτροποι της Πιστότατης Πόλης της Νάπολης απηύθυναν στον, διάδοχο του Σίξτου, Γρηγόριο ΙΔ', στις 28 Φεβρουαρίου 1591: «Εδώ δεν τίθεται εν αμφιβόλω ότι κάθε εντολή που προέρχεται από την Αγία Έδρα δεν είναι παρά αγαθή και αγία, συνεπώς και η μεταρρύθμιση δεν είναι παρά έργο άσπογγης πρόθεσης. Ωστόσο τρία πράγματα κινητοποιούν την πόλη. Το πρώτο είναι η τιμή, καθώς η λέξη μεταρρύθμιση προϋποθέτει την κατάχρηση και κάτι τέτοιο ποτέ δεν έλαβε χώρα εδώ. Δεύτερον, [...] οι ευγενείς που έχουν πολλές θυγατέρες θα περιέλθουν σε αγωνία στερημένοι από την άριστη αυτή οδό για να τις αποκαταστήσουν. Το τρίτο είναι ότι οι μοναχές που θα παραμείνουν στα μοναστήρια μετά από αυτή τη μεταρρύθμιση θα περιπέσουν σε τέτοια απελπισία, ώστε είναι αναμενόμενος ο φόβος για μεγάλη ταραχή»³⁷⁷.

Για την κατάληξη αυτής της πρώτης φάσης της παπικής επιχείρησης, ο δομηνικανός Michele Miele γράφει: «Η μεταρρύθμιση που ξεκίνησε ο Σίξτος Ε' απείχε πολύ από το να ευδοκίμησει στα σοβαρά, ακόμα και στα μοναστήρια που την αποδέχθηκαν. Τα λίγα που την τίμησαν ήταν στην πραγματικότητα όσα το έκαναν πάντα. Σε αυτά θα προστίθεντο τα νεοϊδρυθέντα τότε μοναστήρια, η πραγματική ελπίδα για το μέλλον. Αντίθετα, στα παλαιά, που απέρριψαν τη μεταρρύθμιση, δεν έμενε παρά η απλή επιβίωση, δίχως πιθανότητες ανανέωσης από καινούργιους μοναχούς»³⁷⁸.

Σε αυτά τα πλαίσια πρέπει να εντάξουμε την ίδρυση και την οργάνωση από τους θεατίνους του Sant'Andrea delle Dame, ακριβώς μια από αυτές «τις ελπίδες για το μέλλον», ως πρότυπο γυναικείου μοναστηριού της Αντιμεταρρύθμισης, και για τις μοναχές του οποίου «όλοι» ομολογούν τον θαυμασμό τους για την ενάρετη ζωή, την ευλάβεια, την άμεμπτη ηθική και τη βαθιά θεολογική κατάρτιση τους³⁷⁹.

³⁷⁴ F. Tamburini, «Gli scritti del cardinale Giulio Antonio Santoro, Penitenziere Maggiore ed Inquisitore Generale», *Archivum Historiae Pontificiae*, 36 (1998), σελ. 135-136, βλ. και τις επιστολές που περιέχονται στον κώδικα BNN, S. Martino 381.

³⁷⁵ Στο ζήτημα της παπικής επέμβασης για «συμμόρφωση» των γυναικείων μοναστηριών, ένα από τα ζητήματα που βρίσκονταν στο κέντρο της επικαιρότητας της εποχής, αναφέρονται συχνά τα χρονικά, όπως και οι εκθέσεις και η αλληλογραφία των βενετών πρεσβευτών, πράγμα που δείχνει και το μέγεθος της αντιπαράθεσης, βλ. ένα από τα πολλά παραδείγματα στο ASV, Dispacci da Napoli, filza 8, f. 61r, επιστολή της 22^{ης} Ιανουαρίου 1587.

³⁷⁶ Βλ. αναλυτικά, Miele όπ. π., σελ. 155-166.

³⁷⁷ Miele, όπ. π., σελ. 167-168.

³⁷⁸ Miele, όπ. π., σελ. 175 (υπογρ. δ.).

³⁷⁹ Ο ιησουΐτης Giovan Francesco Araldo, στα 1594-1595, αναφέρεται διεξοδικά και εγκωμιαστικά στην ευλάβεια των μοναχών του Sant'Andrea delle Dame, καταλήγοντας: «Και όλοι οι άλλοι ορισμοί και κανόνες του ιερού μοναστηριού του Αγίου Ανδρέα, είναι θαυμαστές και, ας παρατηρηθεί, δεν υπάρχει αμφιβολία ότι οδηγούν τις μοναχές σε ύψιστη τελειότητα» (*Napoli sacra del XVI secolo...*, όπ. π., σελ. 201).

Σε αυτό το χρονολογικό σημείο ο Βελισσάριος Κορένσιος αρχίζει να ζωγραφίζει σε ένα από τα νέα, «μεταρρυθμισμένα», μοναστήρια. Στο «γυναικείο παράρτημα» τους, οι θεατίνοι είχαν και την άμεση καλλιτεχνική εποπτεία και σίγουρα θα επέβαλλαν το δικό τους εικονογραφικό πρόγραμμα³⁸⁰.

Ο Κορένσιος στο S. Andrea delle Dame

Στο μοναστήρι του S. Andrea delle Dame, ο Marco Palescandolo, λαμβανομένης υπόψη της προαναφερόμενης δράσης του και δεδομένης της πληροφωρίας που τον θέλει αρχιτέκτονα τού ναού, μπορεί να θεωρηθεί ως υπεύθυνος της όλης διακόσμησης. Αν και το όνομά του εμφανίζεται σε ελάχιστα από τα σχετικά γνωστά έγγραφα³⁸¹, υποθέτουμε ότι αυτός θα επέλεγε τους καλλιτέχνες που θα δούλευαν εκεί και θα επιμελούνταν τους εικονογραφικούς κύκλους.

Πώς ανατέθηκε η διακόσμηση του μοναστηριού στον Κορένσιο δεν το γνωρίζουμε. Η παραγγελία προέκυψε από προσωπική γνωριμία του ζωγράφου με τους θεατίνους, για τους οποίους επρόκειτο να ζωγραφίσει στη συνέχεια και άλλα σύνολα, ή από συστάσεις άλλων; Δεν είναι διόλου απίθανο, σε αυτή την «πρώτη» παραγγελία του Βελισσάριου στη Νάπολη, να προωθήθηκε από το ίδιο το παλάτι –ο ζωγράφος την ίδια εποχή εξάλλου, όπως θα δούμε στη συνέχεια, δούλευε σε παραγγελίες ευγενών άμεσα συνδεδεμένων με το αυλικό περιβάλλον. Μια επιπλέον υπόθεση θα ήταν να συνδέσουμε την παραγγελία με το παπικό περιβάλλον, ίσως με τον καρδινάλιο Santoro, με τον οποίο συνεργαζόταν στενά ο Palescandolo. Ο καρδινάλιος ήταν επικεφαλής του ελληνικού κολεγίου του Αγίου Αθανασίου στη Ρώμη (ο ίδιος θα φρόντιζε και για την τοιχογραφική διακόσμηση του ναού του κολεγίου αυτού³⁸²) και από τους πρωτεργάτες της *Reformatio Græcorum*³⁸³ ενώ, παράλληλα, επέβλεπε

³⁸⁰ Οι θεατίνοι επιτηρούσαν μεν αυστηρά την αρχιτεκτονική και τη ζωγραφική διακόσμηση των εκκλησιών τους, αλλά δίχως να υποστηρίζουν τη διάδοση ενός ιδιαίτερου στυλ. Για τους θεατίνους ως παραγγελιοδότες έργων βλ. F. Haskell, *Patrons and Painters. A Study in the Relations Between Italian Art and Society in the Age of the Baroque*, β' έκδ., New Haven - Λονδίνο, Yale University Press, 1980, σελ. 69-76· D. Howard, "Theatine Order", στο *The Dictionary of Art*, επιμ. J. Turner, Λονδίνο, Grove, 1996, τόμ. 30, σελ. 648-649.

³⁸¹ Σε έγγραφο του 1614, ο γλύπτης Niccolò Carletti πληρώνεται για έργα του στην εκκλησία "a sodisfazione del P. D. Marco Palescandolo" (Savarese, όπ. π., 1986, σελ. 43).

³⁸² Η παραγγελία για τη διακόσμηση του ελληνικού κολεγίου δόθηκε στα 1585 στον νεότατο Cavalier d'Arpino (που, θυμίζουμε εδώ, θα «μιμούνταν από μικρός τον Βελισσάριο», σύμφωνα με τον Padre Resta, βλ. παραπάνω, στο τρίτο κεφάλαιο). Τα σωζόμενα έργα στην εκκλησία περιλαμβάνουν δύο τοιχογραφίες εκτελεσμένες μεταξύ 1588-1591, βλ. A. Bedon, "Uniatismo, apostolato e colonialismo religioso nell'età di Gregorio XIII: La chiesa di S. Atanasio di rito greco in Roma", *Antichità Viva*, 5-6 (1983), σελ. 54.

³⁸³ Βλ. σχετικά M. Ciappi, *Compendio delle heroiche et gloriose attioni et santa vita di papa Greg. XIII*, Ρώμη, Stamperia degli Accolti, 1596, σελ. 29· J. Krajcar, *Cardinal Giulio Santoro and the Christian East. Santoro's Audiences and Concistorial Acts*, Ρώμη, Pont. Institutum Orientalium Studiorum, 1966· V. Peri, *Chiesa romana e "rito greco". G. A. Santoro e la Congregazione dei Greci (1566-1596)*, Μπρέσια, Paideia, 1975· Tamburini, όπ. π., σελ. 127, 129. Βλ. και εδώ, στο τρίτο κεφάλαιο.

και την ελληνική εκκλησία της Νάπολης³⁸⁴. Επίσης, γνώριζε τον θείο του Βελισσάριου, *scriptor graecus* της Βατικανής Βιβλιοθήκης, Ιωάννη Σανκταμαύρα³⁸⁵.

Σε κάθε περίπτωση, πρέπει να δεχθούμε πως οι θεατίνοι δεν θα επέλεγαν για τη διακόσμηση του «γυναικείου μοναστηριού τους», στο οποίο, καθώς πιστεύουμε, είχε επενδυθεί η εισαγωγή της μεταρρύθμισης στα γυναικεία κοινόβια, και λίγο αργότερα για αυτή της κεντρικής τους εκκλησίας, San Paolo Maggiore³⁸⁶, έναν ζωγράφο για τον οποίο δεν θα είχαν σοβαρές εγγυήσεις.

Ο Βελισσάριος στο μοναστήρι του S. Andrea delle Dame εκτέλεσε το σύνολο σχεδόν τής ζωγραφικής σε φρέσκο³⁸⁷. Δεν είναι ξεκάθαρο σε ποιο βαθμό ενεπλάκησαν στη διακόσμηση του μοναστηριού άλλοι ζωγράφοι που απαντώνται επίσης στα έγγραφα. Για παράδειγμα, δεν γνωρίζουμε αν ο πελοποννήσιος ζωγράφος αντικατέστησε και, αν ναι, για ποιο λόγο, τον ζωγράφο Tommaso Maurizio που από τον Μάιο μέχρι τον Ιούνιο του 1590, πληρωνόταν προκαταβολικά για είκοσι παραστάσεις σε νωπογραφία στο «παρεκκλήσιο του κεντρικού βωμού της εκκλησίας»³⁸⁸. Στα 1596 πληρώνονται επίσης οι ζωγράφοι Carnelio Avanzino³⁸⁹ και ένας Giommo «για τις σκηνές και τις άλλες ζωγραφιές στη στοά και στη μεγάλη αίθουσα» του μοναστηριού³⁹⁰.

³⁸⁴ Βλ. για παράδειγμα τις αναφορές του ιερέα της εκκλησίας των Αγίων Πέτρου και Παύλου, Κορτήσιου Βρανά, προς τον Santoro (Peri, όπ. π., σελ. 253-254).

³⁸⁵ Ο Ιωάννης Σανκταμαύρας, εκτός τού ότι εκτέλεσε αντίγραφα για τον καρδινάλιο (βλ. E. Gamillscheg / D. Harlfinger, *Repertorium der griechischen Kopisten 800-1600*, 1. *Großbritannien*. A. *Verzeichnis der Kopisten*, Βιέννη, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1981, σελ. 179· των ίδιων, *Repertorium der griechischen Kopisten 800-1600*, 2. *Rom mit dem Vatikan*. A. *Verzeichnis der Kopisten*, Βιέννη, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1997, σελ. 116), συνεργαζόταν και σε θέματα βιβλίων με προορισμό τους ορθόδοξους (Ζ. Ν. Τσιρπανλής, *Ελληνικές παροικίες και εκκλησίες στην περιοχή του Ότραντο (16^{ος} αι.)*. *Μαρτυρίες και προβλήματα*, Πάτρα, Εταιρεία ελληνοϊταλικής φιλίας και έρευνας, 1992, σελ. 42).

³⁸⁶ Βλ. παρακάτω, στην τρίτη ενότητα του κεφαλαίου.

³⁸⁷ Για τις σχετικές πληρωμές που έχουν έως τώρα εντοπιστεί από τον Colombo (όπ. π., σελ. 52-109), G. B. D'Addosio [“Documenti inediti di artisti napoletani del XVI e XVII secolo”, *Archivio storico per le province napoletane*, XXXVIII (1913), σελ. 49], Savarese (όπ. π., 1978, σελ. 129-130, 137), P. Leone de Castris (*Pittura del Cinquecento a Napoli, 1573-1606. L'ultima maniera*, Νάπολη, Electa, 1991, σελ. 324) και από εμάς, βλ. αναλυτικά στο χρονολόγιο του ζωγράφου, στο παράρτημα της διατριβής. Πριν τη δημοσίευση των σχετικών εγγράφων υπήρχε επίσης η άποψη ότι οι νωπογραφίες ήταν τού μαθητή του Κορένσιου, Luigi Rodriguez (βλ. G. A. Galante, *Guida sacra della città di Napoli*, Νάπολη, Stamperia del Fibreno, 1872, σελ. 101, πρβλ. στη νεώτερη, σχολιασμένη, έκδ., επιμ. Ν. Spinosa, Νάπολη, Società Editrice Napoletana, 1985, σελ. 69, σημ. 242).

³⁸⁸ Savarese, όπ. π., 1978, σελ. 129, πρβλ. της ίδιας, όπ. π., 1986, σελ. 42. Ο Tommaso Maurizio, κανένα γνωστό έργο τού οποίου δεν έχει σωθεί, δουλεύει επίσης στον San Paolo Maggiore, πάλι πριν από τον Βελισσάριο (βλ. στη συνέχεια). Μαζί με τον Paolo Guidotti, ένας από τους κύριους ζωγράφους στα εργοτάξια του Σίστου Ε', αναλαμβάνει, τον Νοέμβριο τού 1591, την εκτέλεση τοιχογραφιών στο παρεκκλήσιο του Pirro Antonio di Somma στην εκκλησία της SS. Annunziata, πάντα στη Νάπολη. Για τις αρχαιακές ενδείξεις γύρω από έργα του βλ. *Ricerche sul '600 napoletano. Catalogo delle pubblicazioni editte dal 1883 al 1990, riguardanti le opere di architetti, pittori, scultori, marmorari ed intagliatori per i secoli XVI e XVII, pagate tramite gli antichi banchi pubblici napoletani*, επιμ. E. Nappi, πρόλ. M. Gregori, Μιλάνο, “L. & T.”, 1992, σελ. 87.

³⁸⁹ ASN, Monasteri Soppressi, fascio 1143, f. 1053r. Δεν είναι σαφές αν πρόκειται για δύο ονόματα ή για όνομα και επώνυμο. Αν ισχύει το πρώτο έχουμε μια επιπλέον μαρτυρία για την εργασία του Avanzino Nucci στη Νάπολη.

Ο Κορένσιος δούλεψε αρχικά στην οροφή της μονόχωρης εκκλησίας του μοναστηριού, σύμφωνα με έγγραφα που αφορούν σε πληρωμές από τον Αύγουστο του 1590 μέχρι και τον Απρίλιο του 1591. Από τη διακόσμηση αυτή δεν έχει σωθεί τίποτα, εφόσον οι τοιχογραφίες, στα μέσα του 18^{ου} αιώνα, αντικαταστάθηκαν από μια ελαιογραφία του Giacinto Diana. Μοναδική σχετική μαρτυρία αποτελεί η περιγραφή του De Dominici, τόσο για τις νωπογραφίες της οροφής όσο και ολόκληρης της εκκλησίας:

«Δεν είναι της ίδιας καλής ποιότητας [ενν.: σε σύγκριση με τα έργα στον San Paolo Maggiore] εκείνα του S. Andrea delle Monache, όπου, στο μέσο του τόξου πάνω από το κεντρικό αλτάρι, είναι ζωγραφισμένη η Κλήση του Αποστόλου Ανδρέα, και στα πλαϊνά η Μεταστροφή του Αγίου Παύλου και η Απελευθέρωση του Αγίου Πέτρου από τον Άγγελο. Στους πλαϊνούς τοίχους [...] δύο μεγάλες σκηνές δείπνων που εulόγησε ο Κύριος, η μία περιχαρής, και ένδοξη για το θαύμα της μετατροπής του νερού σε κρασί στο Γάμο της Κανά [...], και η άλλη με τους Αποστόλους [...] κάτω από αυτές τις ιστορίες υπάρχουν δώδεκα γυψοτετημένα διακοσμητικά διάχωρα, όπως επίσης στον χώρο του παραθύρου από το οποίο κοινωνούν οι μοναχές και στο εξομολογητήριο, και σε αυτά ζωγράφησε δώδεκα ήμισεις μικρές μορφές Προφητών, έξι σε κάθε πλευρά. Στις γωνίες του προαναφερόμενου τόξου παρέστησε τον Άγιο Πέτρο και τον Άγιο Παύλο, καθισμένους κάτω από μεγάλα υφάσματα, σχεδόν κουβούκλια υποστηριζόμενα από αγγελάκια. Στην οροφή του κλίτους υπάρχουν τρεις σκηνές [...] στη μέση [...] σε ένα ελλειψοειδές διάχωρο ζωγράφησε την Παναγία εν δόξη, και στο κάτω μέρος τον άγιο Βενέδικτο και σε ήμισεις μορφές τις μοναχές στην κατώτερη ζώνη της σύνθεσης. Στην πρώτη σκηνή της οροφής, καθώς μπαίνουμε στην εκκλησία, βλέπουμε τη Γέννηση [...] στο άλλο, προς το αλτάρι, τη Μεταμόρφωση. Στους χαμηλούς θόλους της οροφής υπάρχουν έξι ιστορίες σε κάθε πλευρά, και δύο απέναντι από το τόξο του αλταριού, όλες με μικρές μορφές. Τον Ευαγγελισμό ακολουθούν η Επίσκεψη της Θεοτόκου, η Γέννηση του Χριστού [...] η Περιτομή, ο Χριστός Δωδεκαετής στον Ναό, [...] η Προσευχή στον Κήπο της Γεθσημανή, η Φραγκέλωση [...] αυτές από την αριστερή πλευρά της, βλέποντας πάνω από την πόρτα την Στέψη εξ Ακανθών. Από την άλλη πλευρά [...] τρεις σκηνές από το Πάθος [...] και μετά η Ανάσταση, η Ανάληψη, η Επιφοίτηση του Αγίου Πνεύματος, η Στέψη της Θεοτόκου, η Ανάληψη της Θεοτόκου, [...]. Εκατέρωθεν της πόρτας της εκκλησίας [...] τα μαρτύρια της Αγίας Λουκίας και της Αγίας Αγάθης με πολλές φιγούρες. Πάνω από την πόρτα, και κάτω από την προαναφερθείσα Στέψη εξ Ακανθών, είναι ζωγραφισμένη η Αγία Καικιλία με τον νυμφίο της [...] από όλες αυτές τις ζωγραφίες οι καλύτερες είναι μερικές από τις δώδεκα ιστορίες που ήδη αναφέραμε, όπου βρίσκονται όμορφες και καλές μορφές. Αλλά όλες οι μεγάλες μορφές, και κυρίως εκείνες εκατέρωθεν της εκκλησίας είναι πάρα πολύ αδύνατες»³⁹¹.

Οι αναφερόμενες στην παραπάνω περιγραφή τρεις σκηνές στο τόξο του θόλου τού αλταριού (*Η Κλήση του Αποστόλου Ανδρέα, Η Μεταστροφή του Αποστόλου Παύλου και Η*

³⁹⁰ όπ π.

³⁹¹ B. De Dominici, *Vite de' pittori, scultori, e architetti Napoletani*, Νάπολη, τόμ. 2, Francesco e Cristoforo Ricciardi, 1743, σελ. 309-310.

Απελευθέρωση του Αποστόλου Πέτρου από τον Άγγελο), σώζονται ακόμα, αλλά εμφανώς αλλοιωμένες από επιζωγράφιση. Από τις έξι σκηνές που ζωγράφησε ο Belisario στον τοίχο της εισόδου, σύμφωνα με τις αντίστοιχες πληρωμές το 1591³⁹², διατηρούνται ακόμα οι τρεις, συντηρημένες το 1981 (**εικ. 1-3**). Σύμφωνα με άλλες πληρωμές, ο Κορένσιος τον Αύγουστο του 1591 ζωγράφησε τις μορφές του αγίου Αυγουστίνου, της αγίας Μόνικας και τρόπαια στο τόξο του κεντρικού βωμού³⁹³, έργα τα οποία δεν σώζονται.

Στο ίδιο διάστημα ο Κορένσιος ζωγραφίζει σε κάθε χώρο του μοναστηριού, όπως δείχνουν τα έγγραφα που αναφέρονται σε διάφορα μικρότερα έργα³⁹⁴. Αν και δεν συναντήσαμε σχετικά τεκμήρια, υποθέτουμε ότι ανήκει επίσης στον Βελισσάριο, ή στο εργαστήριό του, μια *Sacra Conservazione* στο υπέρθυρο του αίθριου (**εικ. 4**) Ο ζωγράφος δουλεύει στο ίδιο μοναστήρι από τον Ιανουάριο μέχρι τον Μάρτιο του 1592, στο κοιμητήριο της μονής και στα τυφλά παράθυρα της εκκλησίας για 25 δουκάτα³⁹⁵, ενώ τον Οκτώβριο του ίδιου έτους φιλοτεχνεί δύο μορφές στα πλαϊνά του αλταριού³⁹⁶, οι οποίες ταυτίζονται με τις ακόμα διακριτές μορφές των Αγίων Πέτρου και Παύλου³⁹⁷.

Τον Οκτώβριο του 1594 ο Κορένσιος εμφανίζεται σε συμβόλαιο μεταξύ της ηγουμένης τού Μοναστηριού και του φλαμανδού ζωγράφου Pietro Mennens: ενόσω ο δεύτερος αναλαμβάνει να διακοσμήσει τη στοά του μοναστηριού με γιρλάντες, τοπία και διάφορα διακοσμητικά στοιχεία, ο Βελισσάριος υποχρεώνεται να ζωγραφίσει τις ανθρώπινες μορφές στις ίδιες σκηνές όπως και αγγελάκια που θα πλαισιώναν τις τοπιογραφικές σκηνές³⁹⁸. Από τα έργα δεν σώζεται παρά το προς έγκριση σχέδιο του φλαμανδού ζωγράφου³⁹⁹. Ξανασυναντούμε τον Βελισσάριο στο ίδιο μοναστήρι τέσσερα χρόνια αργότερα, το 1596, όταν ζωγραφίζει δύο ιστορίες, που κατά πάσα πιθανότητα ταυτίζονται με τις ακόμα διακριτές σκηνές του *Γάμου της Κανά* και του *Μυστικού Δείπνου*⁴⁰⁰ (**εικ. 5-6**) στους πλευρικούς τοίχους του χοροστασίου, και έναν Άγιο Ανδρέα πάνω από την πόρτα του αίθριου⁴⁰¹ (δεν σώζεται).

Τον Αύγουστο του 1599, όταν έχει ολοκληρωθεί η κατασκευή των δύο τραπεζών τού μοναστηριού, ο Corenzio λαμβάνει προκαταβολή για να ζωγραφίσει τέσσερις μεγάλες σκηνές και είκοσι μικρές «κατά το συμφωνητικό που έχει γίνει»⁴⁰², έργα που περατώνει στα τέλη Απριλίου τού 1600⁴⁰³. Σώζεται, εν μέρει και σε κατάσταση ελάχιστα αναγνώσιμη, η διακόσμηση στη μία από τις δύο

³⁹² Πληρωμές στις 31 Απριλίου, 11 και 28 Μαΐου, 20 και 30 Ιουλίου 1591, βλ. στο χρονολόγιο του παρατήματος.

³⁹³ Πληρωμές στις 12 και 24 Αυγούστου 1591.

³⁹⁴ Βλ. τις πληρωμές στις 28 Νοεμβρίου 1591, 25 Μαΐου, 8 και 18 Ιουνίου, 3, 6 και 20 Ιουλίου και 24 Αυγούστου 1591.

³⁹⁵ Πληρωμές στις 25 Ιανουαρίου και στις 27 Μαρτίου 1592.

³⁹⁶ Πληρωμή στις 3 Οκτωβρίου του 1592.

³⁹⁷ ASN, Monasteri Soppressi, vol. 4939, f. 491· vol. 5066, f. 983v, πρβλ. Savarese, όπ. π., 1978, σελ. 128 και 1986, σελ. 40.

³⁹⁸ Leone de Castris, 1991, σελ. 94. Βλ. στο Παράρτημα τα σχετικά χωρία του εγγράφου.

³⁹⁹ Βλ. απεικόνιση στο Leone de Castris, όπ. π.

⁴⁰⁰ Η ταύτιση από Colombo, όπ. π., σελ. 109, πρβλ. Galante, έκδ. 1985, σελ. 69, σημ. 242.

⁴⁰¹ Πληρωμή στα τέλη Φεβρουαρίου του 1596.

⁴⁰² Προκαταβολή στις 12 Αυγούστου 1599.

⁴⁰³ Εξόφληση για το ποσό των 150 δουκάτων στις 29 Απριλίου 1600.

τράπεζες. Απ' όσο μπορούμε να διακρίνουμε, οι σκηνές ταυτίζονται με τον *Μυστικό Δείπνο* (εικ. 10) και την *Παραβολή του Καλού Σπορέως*, συνθέσεις στους στενούς τοίχους της αίθουσας, ενώ στις μικρότερες σκηνές κατά μήκος των μακριών τοίχων αναγνωρίζουμε *Το Δείπνο στους Εμμανουήλ*, την *Επίσκεψη των Τριών Αγγέλων στον Αβραάμ* (εικ. 8), την *Παραβολή του Πλούσιου και του Φτωχού Λάζαρου*(:), την απεικόνιση μιας Μοναχής στον Κήπο (εικ. 9), σκηνές Δείπνων, και Χορό Αγγέλων στο υπέρθυρο. Τέλος, την ίδια εποχή ο Βελισσάριος ζωγραφίζει, πάλι στην εκκλησία, τους *Θεοτόκο και Άγιο Ιωάννη Βαπτιστή*, άγνωστο αν πρόκειται για ελαιογραφία, που είναι και το πιθανότερο, ή για τοιχογραφία⁴⁰⁴.

Στον εικονογραφικό κύκλο της εκκλησίας περιλαμβάνονται, σύμφωνα με την περιγραφή του De Dominicis και τις *in situ* σκηνές, θέματα από τον μαριολογικό κύκλο, την παιδική ηλικία του Ιησού και τον κύκλο των Παθών· στους τοίχους της εισόδου σκηνές από τους μαρτυριολογικούς κύκλους, στο χοροστάσιο οι χαρακτηριστικότερες σκηνές από τη ζωή των Αποστόλων Ανδρέα, Παύλου και Πέτρου, και σκηνές δείπνων, και στις άκρες του θριαμβικού τόξου ολόσωμοι οι δύο κορυφαίοι Απόστολοι. Στην τράπεζα απεικονίζονται σκηνές με θέματα από την Παλαιά Διαθήκη, από τις Παραβολές της Καινής, καθώς και άλλα που σχετίζονται με το μυστήριο της Θείας Ευχαριστίας και σκηνές από τη ζωή των μοναχών. Υποθέτουμε ότι μια παρόμοια, ίσως συμπληρωματική προς αυτή, θεματογραφία θα υπήρχε και στο άλλο εστιατόριο.

Η εικονογραφία συμμορφώνεται στον χαρακτήρα του μοναστηριού, σχεδιαζόμενου ως προτύπου για τη μεταρρύθμιση των γυναικείων μοναστηριών. Δεν είναι τυχαία η αναφορά στα *Annalles Ecclesiastici* του Baronio⁴⁰⁵ –στην επίσημη δηλαδή απάντηση στη λουθηρανική επιχειρηματολογία κατά της Καθολικής Εκκλησίας, με απηχήσεις και στη ζωγραφική θεματογραφία: «ο *Beato Andrea* [Avellino:] *έλεγε ότι το μοναστήρι μας ήταν πολύ καλά καταρτισμένο και κατανοούσε άριστα την Αγία Γραφή, και ο δικός μας Padre Don Marco* [Palescandolo:] *παρήγγειλε και τους δώδεκα τόμους των Annali του Baronio, για μια μεγαλύτερη εξάσκηση*»⁴⁰⁶.

Η θεματική των τοιχογραφιών δηλώνει σαφώς την εμπλοκή των θεατίνων στη διακόσμηση του μοναστηριού, ειδικά με την απεικόνιση σκηνών από τη ζωή και το μαρτύριο των Αποστόλων, που αποτελούσαν τα πρότυπα του τάγματος, στο κεντρικό σημείο του αλταριού. Παρουσιάζει ακόμα επιδράσεις από τη γενικότερη αντιμεταρρυθμιστική εικονογραφία, που τονίζει υποδειγματικά τα κύρια

⁴⁰⁴ ASN, Monasteri soppressi, f. 1062r .

⁴⁰⁵ Ο ορατοριανός καρδινάλιος Cesare Baronio, που στα 1583 είχε καταλύσει στο μοναστήρι των θεατίνων στη Νάπολη, συνεργαζόταν επίσης με τον Marco Palescandolo (Del Tufo, όπ. π., 1616, σελ. 49-50). Για τη σημασία του έργου του για την αντιμεταρρυθμιστική εικονογραφία στη Νάπολη κάνει λόγο ο R. De Maio (*Pittura e Controriforma a Napoli*, Ρώμη - Μπάρι, Laterza, 1983, σελ. 10-11).

⁴⁰⁶ BNN, San Martino 99, f. 6r. Πρέπει να σημειωθεί και η συμβολή του Santoro στη σύνταξη των *Annales* του όσο και στο *Martyrologium Romanum*, επίσης του Baronio, ομοίως κεφαλαιώδους σημασίας για την αντιμεταρρυθμιστική εικονογραφία, (βλ. σχετικές αναφορές και στον Tamburini, όπ. π., σελ. 114), στη συγγραφή του οποίου είχε συνδράμει και ο Marco Palescandolo (Del Tufo, όπ. π., 1616, σελ. 50).

σημεία του καθολικού δόγματος: τον ρόλο της Παναγίας, την ανθρώπινη πλευρά του Χριστού και το Πάθος, συνδεδεμένο με τα μαρτύρια των πρώτων Χριστιανών –η *Στέψη εξ Ακανθών* βρισκόταν ακριβώς πάνω από τις σκηνές των μαρτυρίων– τη θεμελιώδη σημασία του μυστηρίου της Θείας Ευχαριστίας, τον προπαρασκευαστικό λόγο των προφητών, τον διαμεσολαβητικό ρόλο των Αποστόλων και τη συνέχεια του αποστολικού έργου κατά τους πρώτους αιώνες του Χριστιανισμού· εν τέλει, τη δικαίωση και την κατοχύρωση της εκκλησιαστικής παράδοσης, με σαφείς αναφορές στις απαρχές της.

Οι εικονογραφικοί στόχοι των θεατίνων παρουσιάζονται εντελώς εναρμονισμένοι στη γενικότερη, με οικουμενικές επιδιώξεις θεματογραφία, που κατευθυνόταν από το Βατικανό και στηριζόταν στην παράδοση που κατασκευαζόταν στη βάση της αλληλένδετης τριάδας Θεολογία-Φιλολογία-Ιστορία.

Ο μαρτυριολογικός κύκλος που σώζεται στον Sant'Andrea delle Dame, με εύλογη έμφαση στις γυναίκες-μάρτυρες των παλαιοχριστιανικών αιώνων, που θα επαναληφθεί από τον Κορένσιο σε πολλά ναπολιτάνικα σύνολα, αντλεί από τη σχετική διδασκαλία της τριδεντικής καθολικής εκκλησίας και συνάδει με την τρέχουσα εικονογραφία των μαρτυρίων, όπως εκφράζεται από τις επιλογές των Γρηγορίου ΙΓ', Σίστου Ε' και Κλήμεντα Ε' και από την εικονογραφική μεταφορά έργων (*Annalles Ecclesiastici* και *Martyrologium Romanum*), που συναντούμε στις εκκλησίες της Ρώμης την ίδια εποχή⁴⁰⁷.

Ειδικότερα στον Sant'Andrea delle Dame, επιλέγεται η παρουσίαση σε σύνολο των μαρτυρίων των Αγάθης, Λουκίας και Καικιλίας καθώς οι σχετικές αφηγήσεις τοποθετούν τη δράση και των τριών παρθένων στον 3^ο και 4^ο αιώνα στην ιταλική χερσόνησο, τις θέλουν να προέρχονται από αριστοκρατικές οικογένειες και να αφιερώνονται στην χριστιανική πίστη απαρνούμενες τα εγκόσμια και παρά τα βασανιστήρια από τους εθνικούς βασιλείς.

Ο εκτεταμένος ευχαριστιολογικός κύκλος σχετίζεται με τις κατευθύνσεις της θεολογίας της Αντιμεταρρύθμισης, ως προς την τέλεση της Λειτουργίας. Από το Συμβούλιο του Τριδέντου δόθηκε για αυτό τον λόγο ιδιαίτερη ώθηση στη δημιουργία παρεκκλησίων του SS. Sacramento, που επιχωρίαζαν συνήθως στο κεντρικό αλτάρι ή στο διπλανό παρεκκλήσιο και απαιτούσαν την παρουσίαση ανάλογων σκηνών. Μια τέτοια παράδοση εγκαινιάζεται στη Νάπολη, ακριβώς με τις δύο σκηνές του Βελισσάριου *Μυστικός Δείπνος* και *Ο Γάμος στην Κανά*, απηχώντας μια πολύ διαδεδομένη τακτική στα τέλη του 16^{ου} αιώνα, κυρίως στις εκκλησίες της περιοχής της Βόρειας Ιταλίας⁴⁰⁸.

⁴⁰⁷ Βλ. V. Saxer, «Baronio e il Martirologio Romano», στο *Antichità paleocristiane e altomedievali del Sorano, Atti del Convegno di Studi, Sora 1984*, επιμ. L. Giulia / A. Quacquarelli, Sora, Centro di Studi Sorani “V. Patriarca”, 1985, σελ. 115-126· *Baronio e l'arte. Atti del convegno internazionale di studi, Sora 10-13 ottobre 1984*, επιμ. R. De Maio / A. Borromeo / L. Giulia / G. Lutz / A. Mazzacane, Sora, Centro di studi sorani “Vincenzo Patriarca”, 1985.

⁴⁰⁸ Βλ. σχετικά P. Hills, “Piety and Patronage in Cinquecento Venice: Tintoretto and the ‘Scuole del Sacramento’”, *Art History*, 6, 1 (1983), σελ. 30-43· G. Sarti, “‘Figurar nell’imaginatione’: la cappella del Sacramento e il ciclo cristologico”, *Venezia Cinquecento*, 16 (1998), σελ. 81-103.

Πέρα από τα γενικότερα πλαίσια, ίσως υπήρχαν και ειδικότεροι λόγοι για την επιλογή της απεικόνισης αυτών των σκηνών: για παράδειγμα το μαρτύριο της Αγίας Αγάθης μπορεί να συνδέεται με το όνομα της ηγουμένης του μοναστηριού, «πνευματικό τέκνο του Padre Don Innocentio [Palescandolo]»⁴⁰⁹. Η σκηνή με τους μάρτυρες Καικιλία και Βαλεριανό θα μπορούσε επίσης να συνδεθεί με την προσχώρηση των ευγενών Don Carlo Caracciolo και Cesare Sififale μαζί με τις γυναίκες τους στο τάγμα των θεατών⁴¹⁰.

Ο Βελισσάριος ακολουθεί στις σκηνές αυτές τα υποδεικνυμένα κείμενα κατά γράμμα. Η εικονογραφία τους αποτελεί προϊόν των αφηγημάτων τόσο του μεσαιωνικού *Χρυσού Θρόλου* («Leggenda Aurea») του Jacopo da Varazze όσο και του *Ρωμαϊκού Μαρτυρολογίου* του Baronio⁴¹¹ – το οποίο στόχευε στην αποκάθαρση και βαθμηδόν στον εξοβελισμό του πρώτου–, που συνέχιζαν άλλα συγγράμματα, πολλές φορές εικονογραφημένα με χαρακτηριστικά. Η περιγραφή του τρόπου των μαρτυρίων, των βασιλέων και των τοπιογραφικών αναφορών, τα παράλληλα επεισόδια και τα δευτερεύοντα πρόσωπα, οι άγγελοι που φέρουν τον στέφανο του μαρτυρίου και τις ταινίες με τις εξυμνητικές περιγραφές και άλλες λεπτομέρειες αναπαράγουν τις φιλολογικές πηγές, μεταφέροντάς τις όσο το δυνατόν πιστότερα και πληρέστερα.

Οι μαρτυριολογικές σκηνές, ένας από τους κυριότερους άξονες της όλης θεματογραφίας της Αντιμεταρρύθμισης, αντλούν από τα αντίστοιχα ρωμαϊκά σύνολα, με πρώτο αυτό που πραγματοποιήθηκε υπό την άμεση εποπτεία των ιησουϊτών στην εκκλησία του Santo Stefano Rotondo που συνεχίστηκε σε άλλες, κατά κανόνα αναδιαμορφωμένες παλαιοχριστιανικές εκκλησίες (San Vitale, SS. Achille e Nereo κ.α.)⁴¹². Ο μαρτυριολογικός κύκλος, με την κεντρική σημασία που αποκτά για την εικονογραφία, είναι εξάλλου από τις περισσότερο διαδομένες θεματικές σε όλη την ιταλική χερσόνησο, κυρίως στα κέντρα της Φλωρεντίας, της Βενετίας και του Μιλάνου αλλά και έξω από αυτήν, στη Φλάνδρα πρώτα απ' όλα⁴¹³. Το σύνολο του S. Stefano Rotondo στάθηκε καθοριστικής σημασίας για την αλλαγή της εικονογραφίας ώστε θα ήταν χρήσιμη, στην αρχή της εξέτασης του έργου του Βελισσάριου, στη θεματική του οποίου κατέχει ένα μεγάλο μέρος, μια σύντομη σχετική παρέκβαση.

⁴⁰⁹ BNN, San Martino, 99, f. 3v.

⁴¹⁰ Βλ. τον παραλληλισμό του ιστορικού των θεατών Del Tufo παραλληλίζει το γεγονός με την παλαιοχριστιανική ιστορία (Del Tufo, όπ. π., 1609, σελ. 329).

⁴¹¹ Στη σύνταξη του *Μαρτυρολογίου* συνέβαλε και ο Palescandolo (Del Tufo, όπ. π., 1609, σελ. 131).

⁴¹² Για τα σύνολα μαρτυριολογικού περιεχομένου που εκτελέστηκαν στο τελευταίο τέταρτο του 16^{ου} αιώνα στις ρωμαϊκές εκκλησίες βλ. A. Herz, “Imitators of Christ: The Martyr-Cycles of Late Sixteenth Century Rome Seen in Context”, *Storia dell'arte*, 62 (1988), σελ. 53-70· S. Macioce, ‘Undique Splendent’. *Aspetti della pittura sacra nella Roma di Clemente VIII Aldobrandini (1592-1605)*, Ρώμη, De Luca, 1990, σελ. 99-191, όπου και παλαιότερη βιβλιογραφία.

⁴¹³ D. Freedberg, “The Representation of Martyrdoms During the Early Counter-Reformation in Antwerp”, *The Burlington Magazine*, CXVIII, 876 (1976), σελ. 128-138. Οι κυριότερες σχετικές εκδόσεις είναι το *Theatrum Crudelitatum Haereticorum* (α' έκδ. Αμβέρσα 1587), το *Martyrologium* του Baronio (Ρώμη 1588), και η «Βίβλος» της αντιμεταρρυθμιστικής εικονογραφίας, *Evangelicae historiae imagines* (Αμβέρσα 1593).

Η εικονογραφία του Santo Stefano Rotondo ως πρότυπο για διακοσμητικούς κύκλους της Αντιμεταρρύθμισης.

Το εκτεταμένο τοιχογραφικό σύνολο, στην παλαιοχριστιανική εκκλησία τής Ρώμης, έδρα του Ουγγρικού Κολεγίου, πραγματοποιήθηκε στα 1582 από τον Niccolò Circignani, με τη συμμετοχή του Matteo da Siena και, σε περιορισμένη έκταση, του Antonio Tempesta⁴¹⁴ (εικ. 10-11). Το αποκλειστικό θέμα των νωπογραφιών ήταν μαρτύρια αγίων των πρώτων χριστιανικών αιώνων. Έναν χρόνο αργότερα, ο Circignani ζωγράφισε και την εκκλησία του αγγλικού κολεγίου, San Tommaso di Canterbury, απεικονίζοντας επίσης μαρτύρια αγίων, της αγγλικής καθολικής εκκλησίας του μεσαίωνα αυτή τη φορά, έργα γνωστά πια μόνο από χαρακτηριστικά⁴¹⁵.

Δεδομένου ότι ο Γρηγόριος ΙΓ΄, με πρωτοβουλία του οποίου είχαν ιδρυθεί τα κολέγια αυτά, όπως επίσης και το ελληνικό και το αρμένικο, είχε αναθέσει την επιμέλειά τους στους ιησουΐτες, στους οποίους ανήκε και η επεξεργασία της θεματογραφίας της εικονογράφησής τους, νομιμοποιούμαστε να εξετάσουμε σε αυτά την, αρχική τουλάχιστον, ιδεολογία τους για τις εικόνες, εφόσον μάλιστα τα μεγάλα σύνολα στις κεντρικές τους εκκλησίες τους στη Ρώμη (Il Gesù, S. Andrea al Quirinale, S. Ignazio) θα ολοκληρώνονταν πολύ αργότερα. Διακρίνουμε σε αυτό το πρώιμο σύνολο κάποια εκδήλωση βούλησης των ιησουϊτών για ένα ελεγχόμενο είδος ζωγραφικής; Κατά πόσο είναι μόνιμες ή ευκαιριακές οι επιλογές τους που σχετίζονται με τη θεματογραφία, το πρόσωπο των ζωγράφων και το ύφος;

Είναι δύσκολο να δεχθούμε ανεπιφύλακτα την άποψη του Francis Haskell ότι ο κύριος ζωγράφος των ιησουϊτών αυτή την εποχή, Niccolò Circignani, προτιμήθηκε λόγω του χαμηλού κόστους και μόνον, πράγμα που συνεπάγεται έλλειψη πρόθεσης από την πλευρά των ιησουϊτών για ένα

⁴¹⁴ Βλ. H. Röttgen, «Zeitgeschichtliche Bildprogramme der Katholischen Restauration unter Gregor XIII. 1572-1585», *Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst*, XXVI (1975), σελ. 89-122· T. Buser, “Jerome Nadal and Early Jesuit Art in Rome”, *The Art Bulletin*, LVIII, 3 (1976), σελ. 424-433· L. H. Monnsen, “Rex Glorioso Martyrum: A Contribution to Jesuit Iconography”, *The Art Bulletin*, LXIII (1981), σελ. 130-137· του ίδιου, “The Martyrdom Cycle in Santo Stefano Rotondo”, *Acta ad Archaeologiam et Artium Historiam Pertinentia*, II (1982), σελ. 175-317 και III (1983), σελ. 11-106· A. Vannugli, “Gli affreschi di Antonio Tempesta a S. Stefano Rotondo e l’emblematica nella cultura del martirio presso la Compagnia di Gesù”, *Storia dell’arte*, 48 (1983), σελ. 101-116· M. Nimmo, “Alcune precisazioni su Santo Stefano Rotondo”, *Ricerche di storia dell’arte*, 25 (1985), σελ. 91-102· *Santo Stefano Rotondo in Roma, Atti del Convegno internazionale, Roma 1996*, επιμ. H. Brandenburg / J. Pál, Βισμπάντεν, Reichert, 2000 (ιδιαίτερα τη μελέτη τής L. Salviucci Insolera, «Gli affreschi del ciclo dei martiri commissionati al Pomarancio in rapporto alla situazione religiosa ed artistica della seconda metà del Cinquecento», σελ. 129-137).

⁴¹⁵ Τα χαρακτηριστικά, έργο του Giovanni Battista Cavaleriis, τυπώθηκαν στον τόμο *Ecclesiae Anglicanae Tropaea*, που κυκλοφόρησε στη Ρώμη το 1584, βλ. Buser, όπ. π. Ο Circignani θα ζωγράφιζε πολλούς τέτοιους κύκλους στις εκκλησίες τής Ρώμης, π.χ. στον San Giovanni dei Fiorentini κ.α.

ιδιαίτερο στυλ⁴¹⁶. Το τάγμα δείχνει μια ιδιαίτερη, σχεδόν έμμονη, προτίμηση στον Circignani –που όχι μόνο θα τοιχογραφήσει σχεδόν εξολοκλήρου και τα δύο προαναφερόμενα σύνολα αλλά θα διακοσμήσει επίσης τα πρώτα παρεκκλήσια του Gesù– και σε ζωγράφους συγγενούς λεξιλογίου, που δεν μπορεί να δικαιολογηθεί παρά ως ένδειξη ικανοποίησης των απαιτήσεών τους.

Στις τοιχογραφίες του ουγγρικού κολεγίου, όπου η σύνθεση στα επιμέρους διάχωρα διασπάται σε πολλαπλά επίπεδα, υπηρετώντας τον σκοπό της αφηγηματικότητας, με εικονογραφικά δάνεια μεμονωμένων και απλοποιημένων αναγεννησιακών, κυρίως ραφαελικών, μοτίβων, ολόσωμες μορφές πλαισιωμένες από ένα εντελώς υποδηλωτικό φυσικό τοπίο, καθαρό αν και όχι ιδιαίτερα επιμελημένο σχέδιο, την προσήλωση στη γραμμή, την απουσία γεωμετρικής προοπτικής και με μια περιορισμένης έκτασης χρωματική κλίμακα, δίνεται η γενική εντύπωση μιας προσπάθειας για μείωση της εξεζητημένης περιπλοκότητας του μανιερισμού, του οποίου σε γενικές γραμμές μετέρχεται εκλαϊκευόντάς το, το λεξιλόγιο, και των ανάλογων εννοιών της «χάρης» και της «δυσκολίας»⁴¹⁷. Οι σκηνές συνοδεύονται από επεξηγηματικές εκτεταμένες περιγραφές και χαρακτηρίζονται από μια εμβληματική διάθεση, χαρακτηριστικό ιησουϊτικό αυτό από τα πιο γνώριμα⁴¹⁸, προκειμένου η εικόνα να λειτουργήσει υποδηλωτικά, ως απαραίτητο επίμετρο του κηρύγματος. Είναι στα σύνολα αυτά, που αποτελούν τους πρώτους εκτενείς εικονογραφικούς κύκλους μετά τη δημοσίευση των διαταγμάτων του Τριδέντου⁴¹⁹, που πρωτοπαρουσιάζεται ως κυρίαρχη ιδέα αυτή της “buona morte”, την οποία οι ιησουίτες επρόκειτο να επεξεργαστούν και να εκλεπτύνουν αισθητικά στη συνέχεια⁴²⁰. Το ότι αυτές οι πρώτες εικαστικές διατυπώσεις ήταν οτέλεσμα μιας συγκεκριμένης πολιτικής και προορίζονταν να διαδοθούν με στόχο να διαρκέσουν το δείχνει εύγλωττα η άμεση αναπαραγωγή τους σε χαρακτικά⁴²¹, τα οποία, σε συνδυασμό και με άλλα που εικονογραφούν βιβλία, όπως το *Martyrologium Romanum* και οι *Evangeliae Historiae* του Nadal με τα χαρακτηριστικά των Wierix⁴²², «ταξιδεύουν» μέσα στα σύνορα

⁴¹⁶ Βλ. F. Haskell, “Painting and the Counter-Reformation”, *The Burlington Magazine*, 668 (1958), σελ. 396-399 και «Il ruolo dei mecenati: mutamenti nel barocco», στο R. Wittkower / I. B. Jaffè (επιμ.), *Baroque Art. The Jesuit Contribution*. Νέα Υόρκη, Fordham University Press, 1972, ιτ. μτφρ.: *Architettura e arte dei Gesuiti*, Μιλάνο, Electa, 1992, σελ. 44-49.

⁴¹⁷ Σύμφωνα με τον Röttgen, στις νομογραφίες του Santo Stefano Rotondo «χρησιμοποιείται η πτώση του επιπέδου συγκίνησης όχι από αφέλεια, αλλά από ψυχολογικό υπολογισμό και για πολιτικούς σκοπούς» (όπ. π., σελ. 116).

⁴¹⁸ Βλ. σχετικά Vannugli, όπ. π.

⁴¹⁹ Η χρονική απόσταση περίπου μιας εικοσαετίας από τη δημοσίευση των διαταγμάτων του Τριδέντου (1564) είναι ενδεικτική των αντιστάσεων, των συζητήσεων και τελικά του χρόνου που απαιτήθηκε για να υλοποιηθεί ένα τέτοιο σύνολο.

⁴²⁰ Βλ. σχετικά I. Lavin, *Bernini e il Salvatore. La “buona morte” nella Roma del Seicento*, ιτ. μτφρ., Ρώμη, Donzelli, 1998, σελ. 25-29.

⁴²¹ Οι σκηνές τού Santo Stefano αναπαράχθηκαν σε χαλκογραφίες στο βιβλίο τού G. B. Cavalieris, *Ecclesiae Militantis Triumphus* που εκδόθηκε στη Ρώμη το 1583 (ανατυπώσεις στα 1585, 1587 και 1589) και στα 1591 από τον ορατοριανό καρδινάλιο Antonio Gallonio (*SS. Martyrum certamina in templo S. Stephani in caeli monte visuntur expressa*). Βλ. Macioce, όπ. π., σελ. 91-92.

⁴²² Αν και η δημοσίευση του έργου έγινε στα 1593, σχεδιάζονταν να πραγματοποιηθεί πολύ νωρίτερα, γύρω στα τέλη της δεκαετίας του 1570, όταν ήταν έτοιμο το σύνολο των χαρακτηριστικών που θα το εικονογραφούσε, βλ. σχετικά Buser (όπ. π.). Διεξοδική ιστόρηση της δημιουργίας του βιβλίου στο P. Rheinbay, *Biblische Bilder für inneren Weg. Das Betrachtungsbuch*

του υπάρχοντος και του υπό προσηλυτισμό καθολικού κόσμου. Προσφέροντας μια συνοπτική εικονογραφική επαναδιαπραγμάτευση των καθολικών δογμάτων, οι ιησούιτες προτείνουν και, στις περισσότερες περιπτώσεις, επιβάλλουν την αποτύπωσή τους στους τοίχους πολλών καθολικών εκκλησιών.

Η εμπλοκή των ιησουϊτών στην καλλιτεχνική παραγωγή είναι συστηματική και πολύπλευρη και, μονολότι δεν μπορεί ακόμα να γίνει λόγος για *ιησουϊτική τέχνη* με την έννοια ενός ξεχωριστού ύφους, αποτελεί την πρώτη προσπάθεια για διαμόρφωση μιας εικαστικής και εικονογραφικής γλώσσας στα πλαίσια της αντιμεταρρυθμιστικής πολιτικής. Στην πρόιμη εποχή των εικονογραφικών διατυπώσεων, τις ίδιες λύσεις θα ασπαστούν, δίχως ουσιαστικές διαφοροποιήσεις και τα υπόλοιπα θρησκευτικά τάγματα αλλά και οι κοσμικοί παραγγελιοδότες, εφόσον και οι δύο, σε γενικές γραμμές, αναγνωρίζουν δίχως αντιρρήσεις τον κεντρικό ρόλο του πάπα⁴²³.

Δεν είναι δίχως νόημα οι αναφορές στην επίσκεψη του καρδινάλιου Paleotti στον Santo Stefano Rotondo⁴²⁴, και στη συγκίνηση μέχρι δακρύων του πάπα μπροστά στις τοιχογραφίες⁴²⁵. Εδώ, η *φιλολογία* του Baronio και η (ακόμα εν γενέσει) *ιστορία* του Bellarmino⁴²⁶, συμπλέουν με τον «εικονογραφικό οδηγό» του Paleotti, και άλλων καθολικών θεωρητικών.

Οι μαρτυριολογικοί κύκλοι θα συνεχιστούν μεν καθ' όλη τη διάρκεια της Αντιμεταρρύθμισης αλλά ούτε η εικονογραφία ούτε το στυλ θα παραμείνουν ίδια. Ήδη στα πλαίσια τού ποντιφικάτου του Γρηγορίου ΙΓ' υπάρχουν και άλλες, διαφορετικές, θεματογραφικές και στυλιστικές διατυπώσεις, όπως στην Αίθουσα των Γεωγραφικών Χαρτών, στις στοές του τρίτου ορόφου, στη Sala dei Focconi και στη Sala Regia στο Βατικανό, και ακόμα στο Βαπτιστήριο του Λατερανού, για να μείνουμε στους πιο σημαντικούς νωπογραφικούς κύκλους⁴²⁷. Η ιδεολογία που εκφράζουν, μέσα από

des Ignatius-Gefährten Hieronymus Nadal (1507-1580), Egelsbach - Φρανκφούρτη, St. Peter Port, 1995. Από τα άλλα έργα που την ίδια εποχή κυκλοφορούσαν ευρύτατα εικονογραφημένα με χαρακτηριστικά σημειώνουμε επίσης την παρόμοιο, μαρτυριολογικού χαρακτήρα, συγγραφή του ορατοριανού Antonio Gallonio, *Trattato de gli instrumenti di martirio e delle varie maniere di martoriare usate da' gentili contro christiani, descritte et intagliate in Rame*, Ρώμη, Asanio e Girolamo Donageli, 1591.

⁴²³ Καθώς βαθμihδόν αυτή η αναγνώριση θα μετριαστεί, η εικονογραφία των μαρτυριολογικών κύκλων όπως και άλλων θα προτιμάται περισσότερο από παραγγελιοδότες του παπικού περιβάλλοντος που θα προβάλλουν και την πρωτοκαθεδρία του ποντιφικά. Βλ. σχετικές επισημάνσεις στο M. Scala, "Aspetti teorici della committenza negli *Annales Ecclesiastici* di Cesare Baronio", στο *Baronio e l'arte...*, όπ. π., σελ. 261-287.

⁴²⁴ Σύμφωνα με χρονικό της εποχής, «στις 31 Ιανουαρίου 1583 [...] ο καρδινάλιος Paleotti πήγε να τελέσει τη λειτουργία στον S. Stefano· μετά είδε τη ζωγραφική και, πολύ ευαρεστούμενος, παρήγγειλε να την αναπαράγουν» (αντλώ από Nimmo, όπ. π., σελ. 92).

⁴²⁵ Buser, όπ. π., σελ. 428.

⁴²⁶ Βλ. Macioce, όπ. π., σελ. 18-24.

⁴²⁷ Βλ. σχετικά R. Almagià, *Le pitture geografiche murali della terza loggia e di altre sale vaticane*, Βατικανό, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1955· N. M. Courtright, *The Gregory's Tower of the Wind in the Vatican*, διδακτορική διατριβή, New York University, 1990· «Il palazzo di Gregorio XIII», στο *Il Palazzo Apostolico Vaticano*, επιμ. C. Pietrangeli, Φλωρεντία, Nardini, 1992· M. Schütte, *Die Galleria delle Carte Geografiche in Vatikan*, Χλντελσχάιμ - Ζυρίχη - Νέα Υόρκη, 1993· *La*

παράλληλα δρόμους –π.χ. τα ιστορικά θέματα στο Λατερανό και στη Sala Regia, το θέμα τού μυστηρίου της Θείας Ευχαριστίας και της σημασίας της Θείας Λειτουργίας στη Sala dei Focconi, το μυστήριο της Βάπτισης πάλι στο Λατερανό κ.ά., πέρα από την απεικόνιση των μαρτυριών– είναι η κοσμοκρατορική ιδεολογία του Γρηγόριου ΙΓ΄, που ξανασχεδιάζε τον καθολικό κόσμο⁴²⁸.

Ο ρόλος που παίζουν οι απεικονίσεις των μαρτυριών σε όλα τα τάγματα της Αντιμεταρρύθμισης και η προσπάθεια επιβολής ενός κοινού λεξιλογίου είναι ο λόγος που βρίσκουμε τα μαρτύρια σε εκκλησίες όπως αυτή του S. Andrea delle Dame. Η εικονογραφική μεταφορά από τη Ρώμη στη Νάπολη ήταν εύκολη. Μία από τις πολλές διόδους θα ήταν στη συγκεκριμένη περίπτωση η δραστηριότητα των θεατών και του Marco Palescanodolo ειδικότερα.

Ο Βελισσάριος κατέχει καλά την εικαστική κουλτούρα που βλέπουμε στα ρωμαϊκά σύνολα. Στα έργα που ζωγραφίζει στην εκκλησία του S. Andrea delle Dame φτάνει ακόμα δυνατή η απήχηση των πρώτων ρωμαϊκών κύκλων των ιησουϊτών. Προσθήκες, επινοήσεις και παραλλαγές είναι επίσης αναμενόμενες, δεδομένης της πληθώρας χαρακτηριστικών που εικονογραφούσαν παρόμοια θέματα και που πιθανότατα αποτελούσαν επίσης πρότυπα και πηγές του ζωγράφου. Οι αντιστοιχίες των σκηνών που ζωγραφίζει ο Βελισσάριος βρίσκονται σε άφθονα έργα, εκτελεσμένα την ίδια εποχή στις εκκλησίες της Ρώμης και της ευρύτερης περιοχής⁴²⁹. Πολύ κοντά στις ναπολιτάνικες αυτές σκηνές είναι το έργο του Francesco da Castello, *To Μαρτύριο του Αγίου Λαυρεντίου*, τώρα στην Πινακοθήκη της Abbazia di Casamari στο νότιο Λάτιο, εκτελεσμένο μεταξύ 1580-1590(εικ. 12)⁴³⁰. Η σκηνή της Καικιλίας και του Βαλεριανού αντλεί τη σύνθεση της από τη νωπογραφία του Circignani, *To Μαρτύριο του Αγίου Στεφάνου*, στον Santo Stefano Rotondo (εικ. 10α) και συνδυάζει με επιμέρους μοτίβα από άλλες πηγές. Για παράδειγμα, το μοτίβο των δύο γονατισμένων αγίων Καικιλίας και Βαλεριανού προέρχεται από τη νωπογραφία του Antonio Tempesta, *Οι άγιοι Πρίμος και Φελισιανός* (εικ. 13), αυτό της στέψης των δύο αγίων από τον άγγελο πιθανόν να προέρχεται από ένα σύγχρονο χαρακτηριστικό του Bernardino Passari (εικ. 14). Πηγές αποτελούν επίσης τα χαρακτηριστικά των Wierix, όπως φαίνεται για

Galleria delle Carte Geografiche in Vaticano, επιμ. L. Gambi / A. Pinelli, Μόδενα, Franco Cosimo Panini, 1994, αναδημ.: “Geografia della fede: l’Italia della Controriforma unificata sulla carta”, στο *Cartographiques. Actes du colloque de l’Académie de France à Rome, 19-20 mai 1995*, επιμ. M.-A. Bruger, Παρίσι, Réunion des Musées nationaux, 1996, σελ. 63-94· του ίδιου, «Il ‘bellissimo spasseggio’ di Gregorio XIII”, στο *La Galleria delle Carte Geografiche in Vaticano. Storia e iconografia*, επιμ. L. Gambi / M. Milanesi / A. Pinelli, Μόντενα, Franco Cosimo Panini, 1996, σελ. 18-61.

⁴²⁸ Για το έργο του Γρηγόριου ΙΓ΄ βλ. L. von Pastor, *Storia dei papi*, τόμ. X: *Gregorio XIII (1572-1585)*, ιτ. μτφρ., Ρώμη, ανατύπ., Desclée, 1955.

⁴²⁹ Στη Νάπολη είναι λιγότερες την ίδια εποχή οι σκηνές μαρτυριών. Σημειώνουμε από τις σημαντικότερες τον πίνακα τού Scipione Pulzone, *To Μαρτύριο του Αγίου Ιωάννη του Ευαγγελιστή*, στην εκκλησία του S. Domenico Maggiore που ακολουθεί τα ίδια πρότυπα.

⁴³⁰ Βλ. σχετικά R. Cannatà, «Altri documenti su Girolamo Siciolante», *Bollettino d’arte*, 70 (1991), σελ. 120-121· F. Tomassi, “Arte e controriforma in alcuni centri di Lazio Meridionale”, στο *Baronio e l’arte...*, όπ. π., σελ. 101 (με την, παλαιότερη, απόδοση στον Girolamo da Sermonetta).

παράδειγμα στη σκηνή του μαρτυρίου της Αγίας Αγάθης⁴³¹. Τα τοπία του βάθους παραπέμπουν στην εκτεταμένη ζωγραφική φυσικού τοπίου σε ρωμαϊκές εκκλησίες προς τα τέλη του 16^{ου} αιώνα, όπως στον San Vitale, όπου η θέση τους στις παρόμοιες μαρτυριολογικές σκηνές απέχει πολύ από τον παραπληρωματικό χαρακτήρα που έχουν στον S. Stefano⁴³².

Ο ευχαριστιακός κύκλος, στον οποίο παραπέμπουν οι σωζόμενες στο χοροστάσιο σκηνές αλλά και οι ανάλογες σκηνές στην τράπεζα του μοναστηριού, ανάγονται στην περίοδο της εποχής του Γρηγορίου ΙΓ', κυρίως στη Sala dei Focconi στο Βατικανό⁴³³. Στις σκηνές των μαρτυρίων, η κλειστή ισοκεφαλική και χωρισμένη σε δύο ζώνες σύνθεση με τη σκηνή της δράσης στο πρώτο επίπεδο και με παράλληλους άξονες κάθετους που ορίζονται από τα βάθρα των βασιλέων και τους στρατιώτες στα άκρα των σκηνών που ενώνονται στο επάνω μέρος από τα τοπία του βάθους. Επιμηκύνοντας το ύψος των συνθέσεων με το τοπίο, τους αγγέλους και τους υπερυψωμένους θρόνους των βασιλέων, ο ζωγράφος λύνει το πρόβλημα του χώρου που προκαλεί η σκηνή πάνω από την είσοδο, δημιουργώντας ένα συμμετρικό αποτέλεσμα.

Γενικότερα, όπως και σε όλα τα έργα αυτά της ίδιας δεκαετίας, η ζωγραφική του Βελισσάριου χαρακτηρίζεται από μια προσήλωση στη γραμμή, από μια προσπάθεια να αποδοθεί η ανατομία μέσω του τονισμού της μυκότητας με έμφαση σε ορισμένες μορφές, κυρίως δευτερεύουσες. Η πτυχολογία είναι χαλαρή και χαρακτηρίζεται από τσακίσματα που δεν ανταποκρίνονται πάντα στην ανατομική απόδοση, ενώ το χρώμα είναι το χαρακτηριστικό *canjiantismo*, σε μια θερμών τόνων κλίμακα. Δεν αποκλείεται η ζωγραφική των τοπίων του βάθους να ανήκουν στον Βελισσάριο, επεξεργασμένα υπό την επίδραση κυρίως των Φλαμανδών που την ίδια εποχή δρούσαν στη Ρώμη και στη Νάπολη.

Διαφορετικό ύφος έχουν οι τοιχογραφίες του Βελισσάριου στο χοροστάσιο της εκκλησίας, χρονολογημένες στα 1596. Το προπαρασκευαστικό σχέδιο για τον *Γάμο στην Κανά* εντοπίζουμε σε ένα φύλλο στο Rijksmuseum του Άμστερνταμ (εικ. 15), το οποίο έχει αποδώσει ο Gere από το 1968 στον Avanzino Nucci⁴³⁴, όταν η σχεδιαστική παραγωγή του ζωγράφου ήταν ελάχιστα γνωστή.

⁴³¹ Απεικόνιση στο M. Mauquoy – Hendrickx, *Les estampes des Wierix, conservées au cabinet des estampes de la Bibliothèque Royale Albert Ier*, Bibliothèque Royale Albert Ier, 1983, σελ. 143, αρ. 1051.

⁴³² Η παλαιοχριστιανική εκκλησία του San Vitale ελεγχόταν επίσης από τους ιησουΐτες. Η διακόσμησή της, που χρονολογείται στα τέλη του αιώνα και πραγματοποιήθηκε υπό την επίβλεψη του Στρατηγού του τάγματος Claudio Aquaviva, περιλαμβάνει σκηνές μαρτυρίων που διαφοροποιούνται στυλιστικά από αυτές του S. Stefano, ειδικά στη ζωγραφική τοπίων, όπου δουλεύει ο Φλαμανδός Paul Bril. Βλ. Vannugli, όπ. π. και Macioce, όπ. π., σελ. 122-126.

⁴³³ Βλ. S. Battisti, "Gregorio XIII e la Galleria delle Carte Geografiche in Vaticano: nuovi spunti", *Ricerche di Storia dell'arte*, 67 (1999), σελ. 70-80.

⁴³⁴ Το σχέδιο φέρει την επιγραφή "lucha del canjajo" (Luca Cambiaso). Παλαιότερα είχε αποδοθεί στον «pseudo-Bernardo Castello» και αργότερα στον Avanzino Nucci από τον Pouncey, απόδοση που αποδέχτηκε ο Gere. Βλ. K. Andrews, *National Gallery of Scotland. Catalogue of Italian Drawings*, Κέιμπριτζ, Cambridge University Press, 1968, σελ. 81 και J. Gere, *Il manierismo a Roma*, Μιλάνο, Fratelli Fabbri, 1970, σελ. 29, εικ. 42.

Η σύνθεση στους δύο αυτούς πίνακες είναι παρόμοια: χωρίζεται σε δύο ζώνες σε κυκλική, διάταξη, με ανοίγματα αριστερά και δεξιά. Στον *Μυστικό Δείπνο* διακρίνεται μια μεγαλύτερη συνεκτικότητα των αξόνων ενώ στο *Γάμο της Κανά* η σύνθεση είναι περισσότερο οργανικά δεμένη με την αρχιτεκτονική. Η πτυχολογία είναι πιο βαριά ενώ τα χρώματα εναλλάσσουν το κόκκινο με το μπλε σε μια σκοτεινή κλίμακα στο *Μυστικό Δείπνο*, μια φωτεινότερη στο *Γάμο της Κανά*, ώστε η πρώτη σκηνή δίνει την εντύπωση της ελαιογραφίας ενώ η δεύτερη της τοιχογραφίας.

Τα σωζόμενα έργα στη μία από τις δύο τράπεζες του μοναστηριού, που ο Corenzio ζωγράφησε μεταξύ του τέλους του 1599 και των αρχών του 1600, και ειδικά οι δύο μεγάλες συνθέσεις είναι ενδιαφέρουσες στο βαθμό που δείχνουν αρκετά από τις «μαθητείες» του Βελισσάριου. Πρέπει να λάβουμε επίσης υπόψη ότι από τις νωπογραφίες της εισόδου της εκκλησίας στο ίδιο μοναστήρι έχουν μεσολαβήσει περίπου 10 χρόνια και ο ζωγράφος είχε ήδη ζωγραφίσει άλλα σύνολα, τα σημαντικότερα από τα οποία ήταν ένα παρεκκλήσιο στην Certosa και ένας εκτεταμένος κύκλος στον San Paolo Maggiore.

Η νωπογραφία με την *Παραβολή του Καλού Σπορέα*, σπάνιο εικονογραφικό θέμα, θυμίζει ένα πιάτο από μαγιόλικά του βενετού «maestro Domenico», τώρα στο Museo Correr της Βενετίας⁴³⁵. Οι ανθρώπινες μορφές και η όλη σύνθεση είναι στοιχεία κοινά, ώστε δείχνουν ότι έγιναν με βάσης ένα πρότυπο. Συναντούμε τυποποιημένα στοιχεία της ζωγραφικής του Corenzio, κυρίως στην απόπειρα ρεαλιστικής προσωπογραφίας. Διαφορετική από στυλιστικής άποψης εμφανίζεται η σκηνή του *Μυστικού Δείπνου*. Η παράσταση αναλύεται σε περισσότερα επίπεδα, προοπτικά επάλληλα, από τα σκεύη και το πόδι του Αποστόλου, κοντά στον θεατή, μέχρι τα τοιχώματα και τον ουρανό. Στην προοπτική αυτή απόδοση συντελούν και η διαγώνιος του πάγκου με τα σκεύη, η φατνωματική οροφή στο πάνω μέρος του πρώτου επιπέδου, η σκάλα, οι κίονες, και κάποιες ελαφρές φωτοσκιάσεις, πράγμα που έλειπε σχεδόν παντελώς από τις προηγούμενες τοιχογραφίες του Βελισσάριου. Η γενικότερη σύνθεση αλλά και επιμέρους μοτίβα, η σκάλα-μπαλκόνι, οι υπηρέτες, τα σκεύη, η οροφή με λοξή προοπτική που μόλις διακρίνεται, και που θα μπορούσε να αντιγράψει το τόξο του Castel Nuovo της Νάπολης, μαρτυρούν μια έμμεση βενετική επίδραση: θυμίζει συνθέσεις των συνεχιστών του Veronese και γνωρίζουμε ότι στα τέλη του 16^{ου} αιώνα ένα ομόθεμο έργο του εργαστηρίου του Βενετού ζωγράφου υπήρχε στη Certosa di San Martino, στη Νάπολη (**εικ. 16**)⁴³⁶. Η σύνθεση της τράπεζας του Sant'Andrea delle Dame θα επαναληφθεί, προφανώς ζωγραφισμένη πάνω στο ίδιο σχέδιο, λίγα χρόνια

⁴³⁵ Για τον «maestro Domenico» βλ. A. Alverà, “Due pittori maiolicari nella Venezia del Cinquecento”, *Arte veneta*, XXXIV (1980), σελ. 154-158.

⁴³⁶ Βλ. V. Spinazzola, “La certosa di San Martino”, *Napoli Nobilissima*, XI (1902), σελ. 136. Παραλληλισμοί μπορούν να εντοπιστούν και με το έργο του Luca Longhi, *Ο Γάμος στην Κανά*. Το μεγάλων διαστάσεων (8 x 4,5 μ.) ύστερο έργο του Longhi (1507-1580) (**εικ.17**), φιλοτεχνημένο σαφώς υπό την επίδραση του Veronese, είχε προταθεί ως πρότυπο, στα 1586 από τον Giovanni Battista Armenini, στην πραγματεία του *De' veri precetti della pittura* (βλ. στη νεότερη έκδ., επιμ. M. Gorregeri, Τορίνο, Einaudi, 1988, σελ. 218). Το έργο του Longhi βρίσκεται, αποτοιχισμένο, στην Biblioteca Classense της Ραβέννας, βλ. *Luca Longhi e la pittura su tavola in Romagna nel '500*, κατάλογος έκθεσης (Ραβέννα, Loggetta Lombardesca), επιμ. J. Bentini, Μπλόνια, Alfa, 1982, σελ. 73-74.

αργότερα από τον Κορένσιο, με τη συμμετοχή του εργαστηρίου του, στο θριαμβικό τόξο μιας μικρής εκκλησίας στο μοναστηριακό συγκρότημα του San Gregorio Armeno⁴³⁷.

Στις υπόλοιπες σκηνές του εστιατορίου συναντούμε συνθέσεις πολύ περισσότερο απλές και χαλαρές σε σχέση με τα έργα του Βελισσάριου που εξετάσαμε σε αυτό το σύνολο. Μάλλον πρέπει να υποθέσουμε ότι στις περισσότερες από αυτές τις σκηνές δούλεψε το εργαστήριο του Κορένσιου προφανώς πάνω σε δικά του σχέδια.

Γενικότερα, στο μοναστήρι του Sant'Andrea delle Dame, στον βαθμό που μάς επιτρέπουν μια άποψη οι σωζόμενες σκηνές, βλέπουμε μια διάθεση δραματικής αφήγησης που συντείνει και συγκεντρώνεται στο κύριο θέμα. Κάποιες ρεαλιστικές απόπειρες υποχωρούν αριθμητικά μπροστά στις τυποποιημένες αποδόσεις ενώ είναι εμφανής η ικανότητά του ζωγράφου στην απόδοση της αφήγησης και στον πληθωρισμό των εκφράσεων.

Ο Βελισσάριος ήδη σε αυτό το πρώτο χρονολογικά σύνολο εμφανίζεται να δουλεύει με βοηθούς⁴³⁸ –την ίδια εποχή εξάλλου, όπως είδαμε, συνάπτει συμφωνητικά μαθητείας⁴³⁹–, όπως είναι φυσικό για την εκτέλεση παραγγελιών σε νοπογραφία και φέρεται να συνεργάζεται με άλλους ζωγράφους. Σημαινόμενα για την κατανόηση της δουλειάς του Βελισσάριου είναι η προαναφερθείσα συνεργασία του με τον Φλαμανδό ζωγράφο Pietro Mennens στα 1594⁴⁴⁰. Ο τελευταίος, μέλος της «παροικίας» των Φλαμανδών ζωγράφων, ειδικευόταν στη ζωγραφική τοπίων και διακοσμητικών θεμάτων. Ούτε όμως τα έργα του στο μοναστήρι του Sant'Andrea delle Dame σώζονται ούτε όσα μαρτυρούνται από τις άλλες πηγές είναι γνωστά⁴⁴¹.

Το μεγαλύτερο μέρος της διακόσμησης του Κορένσιου στον Sant'Andrea delle Dame ήταν έτοιμο μέχρι το 1600. Τότε θα αποτελούσε ίσως το πρωϊμότερο τοιχογραφικό σύνολο των θεατίνων, και ένα από τα πρώτα, γνωστά σε εμάς, τοιχογραφικά σύνολα της Αντιμεταρρύθμισης στη Νάπολη. Από την εντελώς αποσπασματικά σωζόμενη διακόσμηση, διαπιστώνουμε ότι ο «διεκπεραιωτής» και «μεταφορέας» των ρωμαϊκών προτύπων, Βελισσάριος δίνει τα πρώτα δείγματα της τέχνης και της τεχνικής του, των ικανοτήτων και των περιορισμών του, αντικατοπτρίζοντας την ιδεολογία των παραγγελιοδοτών του. Ακολουθεί τους ρωμαϊκούς κύκλους και τις σχετιζόμενες χαρακτηριστικές αναπαραγωγές, χρησιμοποιώντας άλλοτε μεμονωμένα μοτίβα από

⁴³⁷ Οι υπόλοιπες νοπογραφίες στο χοροστάσιο της μικρής αυτής εκκλησίας τεκμηριώνονται στα 1610, βλ. εδώ πιο κάτω, σελ. 219.

⁴³⁸ «per beneragio al suo discepolo», σε πληρωμή της 28^{ης} Νοεμβρίου του 1591 (ASN, Monasteri Soppressi, f. 985r).

⁴³⁹ Βλ. εδώ στο τρίτο κεφάλαιο και στο χρονολόγιο του ζωγράφου.

⁴⁴⁰ Τα έργα του Mennens πρέπει να συνεχίστηκαν και αργότερα: το 1596 πληρώνεται για ζωγραφική στην Μεγάλη Αίθουσα του μοναστηριού, βλ. μια πληρωμή στη γυναίκα του, Giulia Satuele στις 12 Ιουνίου 1596 και μια στον ίδιο, στις 31 Ιουλίου 1596 (ASN, Monasteri Soppressi, f. 1059r), και το 1597 και 1599 για μια εικόνα της Παναγίας (πληρωμή στις 2 Σεπτεμβρίου 1597, ASN, Monasteri Soppressi, f. 1045r και 1059r).

⁴⁴¹ Το 1593 πληρώνεται για πίνακες με απεικόνιση του κόλπου της Νάπολης και για πορτραίτα, ενώ το 1595 συνεργάζεται με τον συντοπίτη του Aert Mijntens, βλ. D'Addosio, όπ. π., 1913, σελ. 580-581.

άλλα ιταλικά κέντρα και άλλοτε εμπλουτίζοντας τις συνθέσεις χάρη στην αφηγηματική ικανότητά του.

Το ύφος του με τις υστερομανιεριστικού τύπου επιμηκυμένες μορφές, χρωματικά και σχεδιαστικά επεξεργασμένες αδρά και συνοπτικά, την άμεση προβολή του κυρίως θέματος, τη δειλή παρεμβολή του τοπίου, μετέχει μιας κοινής διαλέκτου που «μιλούσαν» την ίδια εποχή οι Ciriignani, Nebbia, Guerra και άλλοι ρωμαίοι ζωγράφοι. Στον Βελισσάριο έχουμε έναν τυπικό αντιπρόσωπο των ζωγράφων των «cantieri sistini»: Η οργανωτικότητα που απαιτεί τη συνεργασία με άλλους ζωγράφους –που εργάζονται παράλληλα ή *τριγύρω*– και με άλλους καλλιτέχνες και τεχνίτες, αρχιτέκτονες, γλύπτες, γυψοτεχνίτες, μαρμαροθέτες, μαρμαρογλύπτες κ.ά.⁴⁴², την κατάρτιση σχεδίων που εκτελούνται και από το εργαστήριο, και, κυρίως, τη γρήγορη και πιστή εκτέλεση της παραγγελίας εντός των συμφωνηθέντων χρονικών ορίων. Η ποιότητα της ζωγραφικής, όπως και στα εργαστήρια επί Γρηγορίου ΙΓ΄ και Σίξτου Ε΄ ερχόταν σε δεύτερη μοίρα. Αυτή η τακτική θα συναντάται στο εξής σε πλήθος σύνολα με εργολήπτη τον Βελισσάριο Κορένσιο και, με τη συμβολή και άλλων, όπως τής πυκνής φλαμανδικής παροικίας ζωγράφων στη Νάπολη, θα σηματοδοτήσει την κυρίαρχη πορεία τής διακόσμησης των εκκλησιών της Αντιμεταρρύθμισης στην ευρύτερη περιοχή.

⁴⁴² Μαζί με τον Βελισσάριο, στις αρχές της δεκαετίας του 1590, στη διακόσμηση του Sant' Andrea delle Dame, δουλεύει το «συνεργείο» που θα συνδεθεί στο εξής με τον Βελισσάριο και το εργαστήριό του: ο λομβαρδός γυψοτεχνίτης Pietro Bigonio κατεξοχήν, οι Bartolomeo Piamonte, Fabio Sapio κ.ά. (βλ. Savarese, όπ. π., 1986, σελ. 39).

Certosa di San Martino: Cappella di San Nicola

Στις αρχές του 1592 ο Βελισσάριος Κορένσιος ανέλαβε μιαν άλλη παραγγελία στη Νάπολη, αυτή τη φορά στην Certosa του San Martino, το μοναστήρι των μοναχών του τάγματος του Αγίου Βρούνου (καρθουσιανών). Στον ίδιο χώρο θα δουλέψει και αργότερα, στη δεκαετία του 1620 στην Αίθουσα του Κανόνα και στα τέλη της δεκαετίας του 1630 στον νάρθηκα της εκκλησίας και στην cappella SS. Ugo e Anselmo. Η αρχιτεκτονική και διακοσμητική αναδιάρθρωση της Certosa, στα τέλη του 16^{ου} αιώνα, οφείλεται στη δραστηριότητα του ηγούμενου Don Saverio Turboli (1581-1597 και 1606-1607)⁴⁴³. Η διακόσμηση του μοναστηριού είναι κεφαλαιώδους σημασίας για την ανέλιξη της ζωγραφικής της Αντιμεταρρύθμισης στη Νάπολη και την ευρύτερη περιοχή, καθώς με αυτήν εγκαινιάζεται μια τακτική παραγγελιών μεγάλης έκτασης σε διάσημους ιταλούς καλλιτέχνες της εποχής που φτάνουν για τον σκοπό αυτό στη Νάπολη, επιδρώντας παράλληλα στο λεξιλόγιο των τοπικών ζωγράφων⁴⁴⁴. Η σημασία ειδικότερα των τοιχογραφιών του τέλους του 16^{ου} αιώνα, εκτελεσμένα κυρίως από ζωγράφους προερχόμενους από τη Ρώμη, έχει υπογραμμιστεί από τη σχετική βιβλιογραφία, κυρίως από τους Causa, Previtali, Leone de Castris⁴⁴⁵, και πρόσφατα, ιδωμένη σε ευρύτερα πλαίσια, από τη Maria Calí⁴⁴⁶.

Για την αναδιάρθρωση του μοναστηριού ο Saverio Turboli, «homo di gran governo, & autorità» κατά τον Giulio Cesare Caraccio⁴⁴⁷, συνεργάστηκε με τον φλωρεντινό αρχιτέκτονα Giovanni

⁴⁴³ Για την Certosa (από το 1866 Museo Nazionale di San Martino) βλ. κυρίως V. Spinazzola, “La Certosa di San Martino”, *Napoli Nobilissima*, XI (1902), σελ. 97-103, 116-121, 133-139, 161-170· G. Doria, *Il museo e la Certosa di san Martino. Arte, storia, poesia*, Cava dei Tirreni - Νάπολη, Di Mauro, 1964· M. Tafuri / R. Causa, *Guida della Certosa di San Martino*, Νάπολη, Di Mauro, 1973· R. Causa, *L'arte nella Certosa di San Martino a Napoli*, Cava dei Tirreni - Νάπολη, Di Mauro editrice, 1973· *La Certosa di San Martino. Il Seicento*, συλλογικός τόμος, Νάπολη, Electa, 1984.

⁴⁴⁴ Οι παραγγελίες επί της επιστασίας του Turboli όσο και επί των διαδόχων του αφορούν ορισμένα από τα σημαντικότερα καλλιτεχνικά έργα στη Νάπολη από τα τέλη του 16^{ου} ως τα μέσα του 17^{ου} αιώνα, π.χ. των Cavalier d'Arpino, Jusepe de Ribera, Guido Reni, Battistello, Domenichino, Giovanni Lanfranco κ.ά.

⁴⁴⁵ Causa, όπ. π.· G. Previtali, *La pittura del Cinquecento a Napoli e nel vicereame*, Τορίνο, Einaudi, 1978, σελ.115-116· Leone de Castris, όπ. π., 1991, σελ. 179-192.

⁴⁴⁶ Γράφει σχετικά η M. Calí (*La pittura del Cinquecento*, Τορίνο, UTET, 2000, σελ. 621): «η διακόσμηση της Certosa di San Martino, μεταξύ των ετών 1581 και 1597 μόνον ως προς την τοποθεσία είναι ναπολιτάνικη, εφόσον δεσπόζει η ρωμαϊκή κουλτούρα όχι μόνο γιατί δούλεψαν ζωγράφοι από τα ρωμαϊκά εργαστήρια αλλά και εξαιτίας τού ίδιου αέρα με αυτόν της σιζτινείας Ρώμης. Μια ζωγραφική στην οποία τα θρησκευτικά θέματα εκτυλίσσονται, με ανοιχτά φώτα και με τρυφερά χρώματα, σε ένα αφηγηματικό λεξιλόγιο που είχε γίνει πια του συρμού, όπως το συναντούμε στις ρωμαϊκές νοπογραφίες ενός Cristoforo Roncalli, ενός Cesare Nebbia, ή στα ζωογονημένα από τους έντονους φωτισμούς ενός Giovanni de' Vecchi, και που στο San Martino λαμβάνει τότε τούς περισσότερο πομπώδεις τόνους τού Cesari, τότε τους πιο αυστηρούς τού Flaminio Torelli, ενώ αυτοί που επικρατούν είναι εκείνοι της ζωηρότερης αφηγηματικότητας και του πιο απλοϊκού λεξιλογίου, πυκνού επίσης σε ανακολουθίες, αποσπασματικότητα και τονισμένη, μέχρι το γκροτέσκο, εκφραστικότητα, του Βελισσάριου Κορένσιου».

⁴⁴⁷ G. C. Caraccio, *Il forastiero*, Νάπολη, 1630, νεώτερη έκδ.: Νάπολη, Luca Torre, 1989, τόμ. Β', σελ. 564. Ελάχιστα στοιχεία είναι γνωστά για τον Turboli. Ο Spinazzola μάς πληροφορεί ότι ήταν μέλος οικογένειας εμπόρων από τη Μάσσαλουμπρένσε, και ότι επιχορήγησε ο ίδιος την καλλιτεχνική ανανέωση της εκκλησίας της Certosa (όπ. π., 1902, σελ. 101).

Antonio Dosio και παρήγγειλε έργα που αφορούσαν στη διακόσμηση κυρίως του εσωτερικού της εκκλησίας⁴⁴⁸. Στον ηγούμενο ανήκε επίσης η επεξεργασία και του εικονογραφικού προγράμματος, όπως εξάγεται από όλα σχεδόν τα γνωστά συμφωνητικά των παραγγελιών. Στον ίδιο όπως επίσης και στον Dosio θα πρέπει να οφείλεται και η πρόσκληση ξένων καλλιτεχνών στη Νάπολη, κατά κύριο λόγο φλωρεντινών που είχαν εγκατασταθεί στη Ρώμη και γενικότερα ζωγράφων και γλυπτών της εμπιστοσύνης των παπικών και φιλοϊσπανικών κύκλων. Τον Ιούνιο του 1589, ο Turboli υπογράφει συμφωνητικό με τον Cavalier d'Arpino, προκειμένου ο νεαρός ζωγράφος να έρθει από τη Ρώμη για την τοιχογράφηση της οροφής του χοροστασίου, που αποτελεί και την εκτενέστερη παραγγελία της εποχής σε φρέσκο στη Νάπολη⁴⁴⁹. Άλλοι καλλιτέχνες που εργάζονται στο μοναστήρι στα τέλη του 16^{ου} αι., ανάλογα με την πρόοδο των εργασιών στην εκκλησία⁴⁵⁰, προέρχονται επίσης από τη Ρώμη (Bernardino Cesari, Avanzino Nucci, Giovanni Baglione, Flaminio Torelli, Pietro Bernini, Giovan Caccini, Michelangelo Naccherino κ.ά)⁴⁵¹.

Η συστηματική προτίμηση σε ρωμαιοτραφείς καλλιτέχνες πρέπει να εκληφθεί περισσότερο ως έκφραση μιας θέλησης για εξασφάλιση των ικανοποιητικών, ως προς την παιδαγωγική της εικόνας, αποτελεσμάτων παρά ως δείγμα περιφρόνησης των τοπικών ζωγράφων, όπως μας δείχνει το γεγονός ότι ο πρώτος ναπολιτάνος που θα δουλέψει στην certosa θα είναι ο Battistello Caracciolo στην τρίτη δεκαετία του 17^{ου} αιώνα, όταν η δουλειά του ήταν πλέον γνωστή και η φήμη του εδραιωμένη⁴⁵². Μόνη εξαίρεση στην παραπάνω τακτική αποτελεί η παραγγελία εκτεταμένων τοιχογραφιών στον Βελισσάριο Κορένσιο. Ο τελευταίος και ο Cavalier d'Arpino είναι οι πρώτοι που θα υπογράψουν συμβόλαιο για ζωγραφική διακόσμηση ενιαίων χώρων (παρεκκλήσιο και χοροστάσιο).

⁴⁴⁸ Causa, όπ. π., σελ. 33-35. Οι όροι στα σχετικά συμβόλαια δείχνουν τη συνεργασία Turboli – Dosio, όπως για παράδειγμα σε αυτό που οι μαρμαρογλύπτες υπογράφουν στα 1591 με τον πληρεξούσιο μοναχό Don Justino de Urso: δεσμεύονται να δουλέψουν «προς ικανοποίηση του ηγούμενου και [...] του Gio. Antonio Dosio, αρχιτέκτονα του μοναστηριού» (Spinazzola, όπ. π., 1902, σελ. 168). Η Daniela Del Pesco (όπ. π., σελ. 231) βλέπει στη συνεργασία μεταξύ ηγούμενου και αρχιτέκτονα την υλοποίηση των σχετικών οδηγιών του Carlo Borromeo στο *Instructiones fabricae et suppellectilis ecclesiasticae*, δημοσιευμένο στα 1577. Για τον Dosio στη Νάπολη βλ. M. I. Catalano, “Per Giovanni Antonio Dosio a Napoli: il puteale del chiostro di San Martino”, *Storia dell'arte*, 50 (1984), σελ. 35-41.

⁴⁴⁹ N. F. Faraglia, “Notizie di alcuni artisti che lavorarono nella chiesa di S. Martino e nel Tesoro di S. Gennaro”, *Archivio Storico per le Province Napoletane*, X (1885), σελ. 455-456. Ο Cavalier d'Arpino δεσμεύεται να ζωγραφίσει τις διάφορες σκηνές «σύμφωνα με υποδείξεις» και «κατ' εκλογή του ηγούμενου» (όπ. π., σελ. 455).

⁴⁵⁰ Η εκκλησία της Certosa δεν ήταν ακόμα ολοκληρωμένη στα τέλη του 1592, καθώς ο πληρεξούσιος του μοναστηριού D. Justino de Urso υπογράφει τον Οκτώβριο του 1592 συμφωνητικό με τον «Fabio de Buna fabricatore» για την κατασκευή τεσσάρων παρεκκλησίων στα δεξιά της εκκλησίας και το τόξο απέναντι από τη σακρεστία, ASN, N 5, S. 212 (Aniello Rosanova), protocollo 21, f. 36r.

⁴⁵¹ Leone de Castris, όπ. π.

⁴⁵² Την ίδια επιφυλακτικότητα συναντούμε και στην περίπτωση του Massimo Stanzione στα 1631, όταν οι μοναχοί θα ζητήσουν να πληροφορηθούν την ποιότητα της δουλειάς του ζωγράφου πριν του αναθέσουν την παραγγελία για τη διακόσμηση ενός παρεκκλησίου, βλ. S. Schütze / T. Willette, *Massimo Stanzione. L'opera completa*, Νάπολη, Electa, 1992, σελ. 130.

Όταν ο Belisario αναλαμβάνει την εκτέλεση της σχετικής διακόσμησης, στις αρχές του 1592, είχε ήδη περατώσει το μεγαλύτερο μέρος της δουλειάς του (σκηνές στην οροφή και στην ανώτερη ζώνη των τοίχων) στην εκκλησία του S. Andrea delle Dame. Να υποθέσουμε ότι είχε αποκτήσει ήδη μια σχετική φήμη με τα έργα του στο γυναικείο μοναστήρι, που θα του επέτρεπε να ζωγραφίσει και για τους, εξίσου απαιτητικούς, καρθουσιανούς; Ή, πράγμα που είναι και πιθανότερο, ότι η ρωμαϊκή εικαστική του κουλτούρα τού χορηγούσε τα διαπιστευτήρια εισόδου στο εργοτάξιο της Certosa; Σε κάθε περίπτωση, η εργασία του Corenzio κάθε άλλο παρά ευκαιριακή θα είναι, εφόσον θα διαρκέσει μέχρι σχεδόν τα μέσα του επόμενου αιώνα και θα περιλαμβάνει τοιχογραφίες ακόμα ενός παρεκκλησίου (SS.Ugo e Anselmo), της Αίθουσας του Κανόνα (Sala del Capitolo) και του πρόναου όπως και ελαιογραφίες για διάφορους χώρους του μοναστηριού⁴⁵³.

Στις 21 Ιανουαρίου 1592, ο «Belisarius Corensis grecus pictor» ανέλαβε να εκτελέσει στην cappella San Nicola⁴⁵⁴ «εκείνη τη ζωγραφική και τις ιστορίες που θα του ζητηθούν από τον ηγούμενο τού μοναστηριού, με χρώματα καλά και με καλή σύνθεση, προς έπαινο των ειδικών σε αυτά». Δεσμεύεται ακόμα να ολοκληρώσει το έργο μέσα σε έξι μήνες από την ημέρα του συμβολαίου και μέχρι τότε να μη «σηκώσει κεφάλι»⁴⁵⁵, και «να κάνει τα σχέδια σε σκίτσα πρώτα και μετά σε χαρτόνια, κατά την ευχαρίστηση του ηγούμενου».

Αν και δεν κατονομάζονται τα θέματα των σκηνών, σύμφωνα με τις υπάρχουσες, πρόσφατα συντηρημένες σκηνές⁴⁵⁶, ο Βελισσάριος ζωγράφησε στα τέσσερα μεγάλα διάχωρα των πλευρικών τοίχων *Το Μαρτύριο* και τον *Αποκεφαλισμό της Αγίας Αικατερίνης της Αλεξάνδρειας*, και το *Μαρτύριο* και την *Ταφή της Αγίας Αγάθης*· στην οροφή τέσσερις σκηνές από την Παλαιά Διαθήκη (*Κάιν και Άβελ*, *Η ήττα των Αμαληκιτών*, *Ο Αβραάμ διώχνει τα πουλιά από τα σφάγια του Βωμού*, *Ο Βασιλέας Εζεκίας Γονυκλινής μπροστά στον Άγγελο*· στο κέντρο, σε στρογγυλό διάχωρο, ο *Παλαιός των Ημερών*, έργο που δεν αναφέρεται στο συμβόλαιο. Εκατέρωθεν του παραθύρου οι άγιοι Βρούνος και Αυγουστίνος(;)· ανάμεσα στις παραστάσεις του θόλου και των σφαιρικών τριγώνων όπως και στο εσωτερικό του τόξου

⁴⁵³ Βλ. στη συνέχεια του τέταρτου κεφαλαίου, στις αντίστοιχες ενότητες.

⁴⁵⁴ ASN, N 5, S. 212 (Aniello Rosanova), protocollo 20, ff. 411r-412r. Μνεία του εγγράφου στο G. Filangieri, *Documenti per la storia, le arti e le industrie delle provincie napoletane*, τόμ. V, Νάπολη, Accademia Reale delle Scienze, 1891, σελ. 141. βλ. την έκδοση ολόκληρου του εγγράφου στο παράρτημα.

⁴⁵⁵ Παρότι οι χρονικές δεσμεύσεις επαναλαμβάνονται δύο φορές στο ίδιο συμβόλαιο, ο Βελισσάριος τις αθέτησε τουλάχιστον τον Μάρτιο του 1592, όταν τον βρίσκουμε να ζωγραφίζει και στον Sant' Andrea delle Dame, βλ. παραπάνω, σελ. 116.

⁴⁵⁶ Από τον τρόπο της πληρωμής των έργων, μαθαίνουμε για τη διάταξη των σκηνών: «μόλις τελειώσουν οι τέσσερις πίνακες της οροφής [θα πληρωθεί] 40 δουκάτα· μόλις τελειώσουν τα τέσσερα τρίγωνα της οροφής 20 δουκάτα· οι δύο χώροι δεξιά και αριστερά του φωταγωγού για 15 δουκάτα· οι δύο μεγάλες ιστορίες στην πάνω ζώνη για 60 δουκάτα· οι άλλες δύο από κάτω από τις μεγάλες για 40 δουκάτα· οι δύο πίνακες του τόξου μαζί με τα άλλα διάχωρα για 25 δουκάτα».

του τυφλού παραθύρου 11 αλληγορικές μορφές αναφερόμενες σε μοναστικές αρετές (*Υπακοή, Σταθερότητα, Ταπεινοφροσύνη, κ.ά.*)⁴⁵⁷. (εικ. 18-22)

Οι σκηνές παλαιохριστιανικών μαρτύρων γυναικών, παρόμοιες με εκείνες που λίγους μήνες πριν ο Corenzio είχε εκτελέσει στο γυναικείο μοναστήρι του Sant'Andrea delle Dame, εντάσσονται στο ίδιο εικονογραφικό πρόγραμμα των μαρτυριολογικών κύκλων. Εδώ εμπλουτίζεται με την, υποδηλωτική αυτών των μαρτυριών, θεματική παλαιοδιαθηκικών θυσιών (Αβελ, Αβραάμ) και νικηφόρων μαχών εναντίον εχθρών των ισραηλιτών (Ασσύριοι, Αμαληκίτες) και με τις άμεσα αναφερόμενες στο μοναστήρι μορφές του αγίου Βρούνου, ιδρυτή του τάγματος των καρθουσιανών, και του αγίου Αυγουστίνου, όπως και αλληγορικές μορφές.

Για το *Μαρτύριο της Αγίας Αγάθης* την κυριότερη εικονογραφική πηγή εντοπίζουμε σε ομώνυμο χαρακτηριστικό του Cornelis Cort, που αναπαράγει σύνθεση του Giulio Clovio του 1567⁴⁵⁸ ενώ αναφορές υπάρχουν και στο αποδιδόμενο στον Antonio Pomarancio έργο, στην ρωμαϊκή εκκλησία Santa Cecilia in Trastevere, που αν και μεταγενέστερο απηχεί παλαιότερα πρότυπα⁴⁵⁹. Η αμεσότερη πηγή για το *Μαρτύριο της Αγίας Αικατερίνης* είναι η ομώνυμη σκηνή του Nicolò Circignani στον Santo Stefano Rotondo (εικ. 23), έργο με ευρεία απήχηση στη σύγχρονη ζωγραφική της Ρώμης, όπως μάς δείχνουν τοιχογραφίες σαν αυτή του A. Ciampelli, στον Gesù της Ρώμης⁴⁶⁰. Η σύνθεση της σκηνής με τον Μωυσή να ευλογεί τους Εβραίους είναι πολύ κοντά σε έργο που αποδίδεται στον Orazio Samacchini *Καθιέρωση της εορτής του Πάσχα*, στην Αίθουσα του Μωυσή στο Βατικανό (τώρα Museo Gregoriano Etrusco), και σε αυτό του Federico Zuccaro *Η πληγή των Μυγών* στον ίδιο χώρο, έργα και τα δύο της δεκαετίας του 1580⁴⁶¹.

Οι τοιχογραφίες του Βελισσάριου στην cappella San Nicola συνεχίζουν, πέρα από εικονογραφικά, και υφολογικά αυτά της εκκλησίας του S. Andrea delle Dame. Η διαπραγμάτευση δείχνει πιο άνετη στον χώρο αλλά και με περισσότερες ανακολουθίες στην απόπειρα συγκερασμού

⁴⁵⁷ Αναλυτικές περιγραφές των τοιχογραφιών σε: R. Tufari, *La certosa di S. Martino in Napoli. Descrizione storica ed artistica*, Νάπολη, Ranucci, 1854, σελ. 250-269· C. Celano, *Notizie del bello dell'antico e del curioso della città di Napoli ...*, νεότερη έκδ., επιμ. - προσθήκες G. B. Chiarini, Νάπολη, Agostino De Pascale, (στο εξής: Celano-Chiarini), τόμ. 4, 1859, σελ. 712. Οι σκηνές του Μαρτυρίου και του Αποκεφαλισμού της Αγίας Αικατερίνης, καλυμμένες παλαιότερα από ξύλινα έπιπλα, ήρθαν στο φως στη δεκαετία του 1970 (R. Causa, "Musei napoletani: restauri a San Martino", *Arte illustrata*, 39-40 (1971), σελ. 18-20· επίσης βλ. F. Capobianco, "La Certosa di San Martino: problemi di conservazione ed un progetto di restauro nel XIX secolo", *Storia dell'arte*, 67 (1989), σελ. 300). Είναι μάλλον απίθανος ο ισχυρισμός του Raffaello Causa ότι οι καρθουσιανοί κάλυψαν τα έργα ήδη γύρω στο 1636 ως ένδειξη μιας δήθεν περιφρόνησης της ζωγραφικής του Κορένσιου, αφού την ίδια εποχή ο τελευταίος κλήθηκε όχι μόνο να διακοσμήσει ένα ακόμα ολόκληρο παρεκκλήσιο αλλά και να εκτελέσει μέρος των τοιχογραφιών του πρόναου, βλ. εδώ παρακάτω, σελ. 255-257.

⁴⁵⁸ Απεικόνιση στο *La regola e la fama. San Filippo Neri e l'arte*, κατάλογος έκθεσης (Ρώμη, Palazzo Venezia, 1995), Μιλάνο, Electa, 1995, σελ. 516.

⁴⁵⁹ Βλ. L. Barroero, "Antonio Pomarancio tra due giubilei: 1600-1625", *Bollettino d'arte*, 19 (1983), σελ. 2.

⁴⁶⁰ Βλ. απεικόνιση στο *Architettura e arte dei gesuiti ...*, όπ. π., σελ. 114, πίν. 21a.

⁴⁶¹ C. Acidini Luchinat, *Taddeo e Federico Zuccari, fratelli pittore del Cinquecento*, Ρώμη-Μιλάνο, Jandi, τόμ.1, 1999, σελ. 58.

διαφορετικών πηγών εικονογραφίας και σύνθεσης. Οι σκηνές δίνονται με δραματικά αφηγηματικό τρόπο, με έντονη κίνηση, εκφραστικές και βίαιες χειρονομίες, συνέχιση της ιστορίας σε άλλο σημείο της εικαστικής επιφάνειας. Διακρίνουμε μια μεγαλύτερη οργανικότητα στην σύνθεση των επιφανειών του παρεκκλησίου όσο και στις επιμέρους συνθέσεις που προσαρμόζονται, με κλειστές συνθέσεις, στα διαθέσιμα διάχωρα, με φορείς της σύνθεσης τους άξονες των παρατηρητών-στρατιωτών. Ο ρόλος της γραμμής είναι επίσης κυρίαρχος, ενώ στην απόδοση της πτυχολογίας υιοθετείται μια τακτική τσακίσματος των υφασμάτων που δημιουργεί σχηματικές μάζες και μια βαριά εντύπωση, σε συνδυασμό με αδρή επεξεργασία των, ψυχρής κλίμακας ως επί το πλείστον, χρωμάτων. Παρατηρούμε επίσης κάποια «τεχνάσματα» απόδοσης της πλαστικότητας των γυμνών μερών των σωμάτων, όπως στη φιγούρα που αναδιπλώνεται (**εικ. 19**, πρβλ. αντίστοιχες μορφές του Cavalier d'Arpino Palazzo dei Conservatori, αρχές της δεκαετίας του 1590, **εικ. 24**), που απηχεί μακρινά μιχαηλαγγελικά πρότυπα. Είναι ακριβώς σε αυτά τα δευτερεύοντα πρόσωπα που υπάρχει μια διάθεση ρεαλιστικότερης απόδοσης, σε αντίθεση με τα περισσότερο τυποποιημένα κεντρικά πρόσωπα εμβληματικού κάποτε χαρακτήρα, όπου συναντούμε μια εξιδανίκευση των αλληγορικών μορφών και των αγίων, που βαθμηδόν γίνονται τυπικές στο έργο του Βελισσάριου. Κάποιες απόπειρες προοπτικής απόδοσης διακρίνουμε σε μερικές σκηνές, όπως η ομάδα των προοπτικά βραχυμένων τριών Αγγέλων στο μαρτύριο της Αγίας Αικατερίνης και στην υποδήλωση του τοπίου, όπως στη σκηνή του αποκεφαλισμού της ίδια αγίας, δουλεμένο σε μονοχρωμία. Στα έργα της οροφής, τα οποία σύμφωνα με το συμβόλαιο, πρέπει να εκτελέστηκαν πρώτα, οι συνθέσεις είναι πιο απλές, με εξαίρεση την σκηνή της Μάχης –πρώτο δείγμα μιας μακράς θεματογραφικής σειράς στη ζωγραφική του Βελισσάριου.

Κύρια επίδραση στα έργα της cappella di San Nicola είναι αυτή τού λεγόμενου «διεθνούς μανιερισμού», κατά τις διατυπώσεις των Φλαμανδών που εγκαταστάθηκαν στη Ρώμη από τα μέσα του 16^{ου} αιώνα και δούλεψαν σε τοιχογραφίες που συνδυάζουν μια ρεαλιστικότερη επεξεργασία με την μανιεριστική πλαστικότητα του Domenico Beccafumi και του Marco Pino. Στο ναπολιτάνικο παρεκκλήσιο μάς έρχονται στο νου, περισσότερο από τα έργα στην εκκλησία του Sant'Andrea delle Dame, σκηνές όπως αυτή της *Ανάστασης του Χριστού* του Hendrick van der Broeck στην Cappella Sistina (**εικ. 25**)⁴⁶² και τού Hans Speckaert, *Η Μεταστροφή του Αποστόλου Παύλου*⁴⁶³. Είναι επίσης εμφανές ότι υπάρχει μια κοινή αντίληψη με τον Cavalier d'Arpino, που δούλεψε στον διπλανό της cappella di San Nicola, χώρο του σκευοφυλακίου, αλλά περιορίζεται κυρίως σε μεμονωμένα σημεία: για παράδειγμα, στη σκηνή του αποκεφαλισμού της Αγίας Αικατερίνης, η φιγούρα του στρατιώτη, παρόμοια με αυτή του ρωμαίου ζωγράφου στο ακριβώς διπλανό χοροστάσιο της εκκλησίας (**εικ. 26**). Γενικότερα, όμως, πρόκειται για μια σύμπλευση που δεν σημαίνει ότι ακολουθεί απαραίτητα ο ένας τον

⁴⁶² *Fiamminghi a Roma 1508-1608. Artisti dei Paesi Bassi e del Principato di Liegi a Roma durante il Rinascimento*, κατάλογος έκθεσης (Βρυξέλλες, Palais des Beaux-Arts – Ρώμη, Palazzo delle Esposizioni, 1995), επιμ. N. Dacos / B. W. Meijer, Μιλάνο, Skira, 1995, σελ. 40.

⁴⁶³ *Fiamminghi a Roma ...* όπ. π., σελ. 261-263, εικ. 186.

άλλο, αλλά ότι βγαίνουν και οι δύο από κοινή καλλιτεχνική διαμόρφωση και στοχεύουν στην εκπλήρωση των ίδιων λίγο-πολύ παραγγελιοδοτών.

San Paolo Maggiore

Για την κεντρική εκκλησία των θεατίνων, San Paolo Maggiore, ο Βελισσάριος δούλευε τουλάχιστον από το 1595 καθώς τον βρίσκουμε στις αρχές του επόμενου έτους να πληρώνεται «για φρέσκα που εκτελεί στο χοροστάσιο»⁴⁶⁴. Σύμφωνα με παλαιότερους οδηγούς της πόλης και τουλάχιστον ένα προπαρασκευαστικό σχέδιο, στον ίδιο ανήκαν επίσης τα έργα του εγκάρσιου κλίτους. Εργασίες του Corenzio στην ίδια εκκλησία τεκμηριώνονται και αργότερα –τουλάχιστον το 1609 και το 1615⁴⁶⁵.

Οι τοιχογραφίες στο χοροστάσιο και το εγκάρσιο κλίτος ήταν, κατά τις σύγχρονες και μεταγενέστερες πηγές, από τα πιο φημισμένα έργα του Βελισσάριου, εγκωμιασμένα ακόμα και από τον, κατά κανόνα εχθρικό προς τη ζωγραφική του πελοποννήσιου ζωγράφου, De Dominici⁴⁶⁶. Μετά από τον, ολέθριο για τα σημαντικότερα μνημεία της Νάπολης, βομβαρδισμό στα 1943, κανένα από τα μαρτυρούμενα έργα δεν σώθηκε. Για την ανασύστασή τους διαθέτουμε μόνο λειψές φωτογραφίες του εσωτερικού της εκκλησίας πανοραμικού ή γενικού χαρακτήρα, στη συλλογή Alinari (εικ. 27), και ένα σχέδιο –τόρα στα Uffizi– για την κεντρική σκηνή της οροφής του εγκάρσιου κλίτους, *Η Τελευταία Συνάντηση των Αποστόλων Πέτρου και Παύλου*, που φέρει επιγραφή (πιθανότατα του 17^{ου} αιώνα) αναφερόμενη στον Βελισσάριο (“C.[avaliere] Bellisario Correnzio”) (εικ. 28). Στην ταύτισή του με το προσχέδιο της χαμένης τοιχογραφίας, υπόθεση πρωτοδιατυπωμένη από τον Walter Vitzthum στα 1967⁴⁶⁷, συνηγορεί και το γεγονός ότι το φύλλο είναι τετραγωνισμένο για να μεταφερθεί σε νωπογραφία.

Η εκκλησία τού San Paolo Maggiore, κτισμένη στις βάσεις ενός αρχαίου ναού, αφιερωμένου πρώτα στον Απόλλωνα και αργότερα στους Κάστορα και Πολυδεύκη, οι κίονες του οποίου παραμένουν στην πρόσοψη, με τη διαμονή του Juan Valdés στη Νάπολη, έγινε το κέντρο συνάθροισης των οπαδών του και, γενικότερα, των «αιρετικών» της Νάπολης, αντιπροσωπεύοντας, στα μέσα του

⁴⁶⁴ Πληρωμή της 24^{ης} Φεβρουαρίου 1596 από τον «Pietrantonio [Caracciolo] preposito in S. Paolo», (D’Addosio, όπ. π., 1913, σελ. 49).

⁴⁶⁵ Βλ. εδώ παρακάτω, σελ. 204, 230.

⁴⁶⁶ Βλ. στον De Dominici (όπ. π. σελ. 309), που μεταφέρει τα επίσης επαινετικά λόγια τού Paolo De Matteis: «τα κατάφερε τόσο καλά, ώστε στον καιρό του απέσπασε τη γενική ευπευφημία» (σελ. 316), πρβλ. P. Sarnelli, *Guida de’ forestieri*, Νάπολη, Giuseppe Roselli, 1685, σελ. 100· Celano-Chiarini, όπ. π., τόμ. III, 1858, σελ. 219· C. N. Sasso, *Storia de’ monumenti di Napoli e degli architetti che gli edificavano*, Νάπολη, 1856, τόμ. 1, χ. σ. [στη *Βιογραφία* του Grimaldi]· P. A. Orlandi, *Abecedario pittorico ...*, επανυζημένη έκδ., Νάπολη, Niccolò Parrino, 1763, σελ. 87 («Belisario Correnzio illustre Pittore Napolitano: in S. Paolo Maggiore di Napoli diede alte prove del suo sapere»). Βλ. επίσης τα εγκωμιαστικά σχόλια τού αρχιτέκτονα Pietro de Marino στα 1644 (R. Ruotolo, «Documenti sulla chiesa napoletana di S. Paolo Maggiore», στο *Scritti di Storia dell’arte in onore di Raffaello Causa*, επιμ. P. Leone de Castris, Νάπολη, Electa, 1988, σελ. 297).

⁴⁶⁷ W. Vitzthum, *Disegni napoletani del Sei e del Settecento*, κατάλογος έκθεσης (Νάπολη, Museo di Capodimonte, 1966-1967), Νάπολη, L’arte tipografica, 1967, σελ. 14-15, εικ. 2.

16^{ου} αιώνα, το κέντρο της μεταρρυθμιστικής κίνησης στην πόλη⁴⁶⁸. Την ίδια εποχή, σύμφωνα με σύγχρονη μαρτυρία, οι παλαιότερες «εικόνες» της εκκλησίας, προφανώς τοιχογραφίες, είχαν επιασβεστωθεί⁴⁶⁹. Ο αντιβασιλέας Don Pedro de Toledo που είχε διατάξει την εξολόθρευση των οπαδών του Valdés, κάλεσε στην πόλη τους θεατίνους και τους παραχώρησε την εκκλησία του San Paolo, επιχορηγώντας επίσης την αναδιαμόρφωσή της.

Οι ιδρυτές του τάγματος των θεατίνων, San Gaetano Thiene και Gian Pietro Carafa (μετέπειτα πάπας Παύλος Δ΄) και μερικές από τις ηγετικές μορφές του, όπως ο Sant'Andrea Avellino συνδέονταν απευθείας με τη Νάπολη. Ο San Gaetano έφτασε στη Νάπολη στα μέσα του αιώνα και ασχολήθηκε με την οργάνωση του τάγματος και της εκκλησίας του San Paolo που γρήγορα, χάρη στην ενεργή υποστήριξη του Carafa, γόνου παλαιάς μεγαλοφεουδαρχικής οικογένειας της Νάπολης, αποτέλεσε μια αξιόλογη κοινότητα, με περισσότερες εκκλησίες και συνεχώς αυξανόμενο αριθμό μελών από την τάξη των ευγενών. Στα τέλη του 16^{ου} αιώνα ήταν, μαζί με τους ιησουΐτες, το σημαντικότερο τάγμα της Αντιμεταρρύθμισης στη Νάπολη⁴⁷⁰.

Ποια θέση πήραν οι θεατίνοι απέναντι στις τέχνες και ποια η αντίστοιχη πολιτική τους φαίνεται στον κύριο ναό του τάγματος στη Ρώμη, Sant'Andrea della Valle, με μια επιδεικτική και μεγαλόπρεπη διακόσμηση, όπως και στο γεγονός της ύπαρξης καλλιτεχνών-μελών του τάγματος⁴⁷¹. Μιας και η

⁴⁶⁸ Βλ. P. Lopez, *Il movimento valdesiano a Napoli. Mario Galeota e le sue vicende col Sant'Uffizio*, Νάπολη, Fiorentino Editrice, 1976· R. Canosa, *Storia dell'Inquisizione in Italia dalla metà del Cinquecento alla fine del settecento*, τόμ. V: *Napoli e Bologna. La procedura inquisitoriale*, Ρώμη, sapere 2000, 1990, σελ. 29-39.

⁴⁶⁹ «[...] in Sancto Paulo hanno inbianchita la ecclesia, dove de primo erano depinte molte figure de sancti et sancte» (παρατίθεται από τον Lopez, όπ. π., σελ. 52). Σύμφωνα με χρονικό του θεατίνου Pagano (το παραθέτει η Savarese [όπ. π., 1986, σελ. 52], μη λαμβάνοντας υπόψη όμως το πέρασμα των οπαδών του Valdés από την εκκλησία), ήταν οι θεατίνοι αυτοί που επιασβέστωσαν τις παλαιότερες παραστάσεις (“ne imbiacarono le pareti, cancellando gli antichi dipinti, rificero il soffitto”).

⁴⁷⁰ Για τους θεατίνους στη Νάπολη βλ. εκτός από τα προαναφερόμενα έργα των Del Tufo, 1609 και 1615, και Campanelli, J. Silos, *Historiarum Clericorum Regularium a Congregatione condita*, τόμ. I-II, Ρώμη 1650, τόμ. III, Παλέρμο 1666· P. Paschini, *S. Gaetano Thiene, Gian Pietro Carafa e le origini dei Chierici regolari teatini*, Ρώμη, Scuola Tipografica Pio X, 1926· P. Chiminelli, *San Gaetano Thiene. Cuore della riforma cattolica*, Ρώμη, Società Anonima Tipografica fra cattolici Vicentini, 1948· F. Andreu, “I Teatini dal 1524 al 1974”, *Regnum Dei*, 1974, ανάτυπο· *I Teatini*, επιμ. M. Campanelli, Ρώμη, Edizioni di Storia e Letteratura, 1987, σελ. 37-56, passim· R. De Maio, “Come si crea un mito agiografico: S. Gaetano patrono di Napoli”, στο, του ίδιου, *Riforme e miti nella chiesa del Cinquecento*, β΄ έκδ., Νάπολη, Guida, 1993, σελ. 275-282. Για τη θεολογικές θέσεις των θεατίνων βλ. A. Aubert, “Alle origini della Controriforma. Studi e problemi su Paolo IV”, *Rivista di storia e letteratura religiosa*, XXII, 2 (1986), σελ. 303-355· W. V. Hudon, *Theatine Spirituality. Selected Writings*, Νέα Υόρκη - Mahwah, Paulist Press, 1996. Η ιστορία των θεατίνων, που στην πρώτη φάση της Αντιμεταρρύθμισης ήταν και το πιο δυναμικό τόσο ώστε να ονοματίσει σχεδόν μιαν ολόκληρη κίνηση (βλ. R. De Maio, *Riforme e miti...*, όπ. π., σελ. 95-139), δεν έχει μελετηθεί στην έκταση που έχει συμβεί με άλλα. Σημειώνει σχετικά ο A. Aubert: «Δυστυχώς, η ιστορία αυτού του τάγματος, ύστερα από τις παλαιωμένες πια, έρευνες του Paschini, δεν μελετήθηκε περαιτέρω, ενώ θα μπορούσε να έχει εκληφθεί ως θετικής προσφοράς λυδία λίθος για την έρευνα πολλών πλευρών της Αντιμεταρρύθμισης. (Aubert, όπ. π., σελ. 311).

⁴⁷¹ Βλ. σχετικά H. Hibbard, “The Early History of Sant'Andrea della Valle”, *The Art Bulletin*, XLIII, 4 (1961), σελ. 289-318· Haskell, *Patrons and Painters*, όπ. π., σελ. 69-76.

διακόσμηση της ρωμαϊκής εκκλησίας επρόκειτο να ολοκληρωθεί αρκετά αργότερα, ο San Paolo της Νάπολης μπορεί να θεωρηθεί η πρώτη χρονολογικά, τουλάχιστον όσον αφορά στην αρχή των παραγγελιών, μεγάλη εκκλησία του τάγματος στην ιταλική χερσόνησο⁴⁷².

Η κίνηση της προσαρμογής ενός ειδωλολατρικού ναού που από τον 9^ο αιώνα είχε μεταβληθεί σε χριστιανικό και, ακολούθως, είχε αποτελέσει κέντρο «αιρετικών» σε έδρα ενός από τα πιο δραστήρια τάγματα της Αντιμεταρρύθμισης, ενέχει έναν σαφώς συμβολικό χαρακτήρα. Η αφιέρωση του ναού στον Απόστολο Παύλο και η όλη εικονογραφία, όπως θα δούμε στη συνέχεια, παρέπεμπε στην αποστολική εκκλησία, των παλαιών και των «νέων μισσιονάριων» (όπως αυτοαποκαλούνταν οι θεατίνοι). Οι ίδιοι θεωρούσαν το έργο τους κυρίως αποστολικό και έδιναν στο κήρυγμα και τη γενικότερη δράση των πρώτων Αποστόλων την κύρια θέση στο θεολογικό τους σύστημα⁴⁷³.

Το γεγονός ότι οι κίονες της πρόσοψης και άλλα αρχιτεκτονικά μέλη του αρχαίου ναού παρέμειναν, μετά τη ριζική αναδιάρθρωση της εκκλησίας από τον αρχιτέκτονα του τάγματος Francesco Grimaldi⁴⁷⁴, πέρα από τη στατική ανάγκη του οικοδομήματος⁴⁷⁵, προσέφερε ταυτόχρονα στην όλη συμβολική, καθώς παρέπεμπε απευθείας στην αρχαία αποστολική εκκλησία, στην εποχή των διωγμών, των μαρτυριών και ταυτόχρονα της εδραίωσης του χριστιανισμού: στη μεταστροφή του Σαύλου σε Παύλο. Το περιεχόμενο της επιγραφής που αναρτήθηκε πάνω από την είσοδο, μεταξύ δύο αγαλμάτων των αποστόλων Πέτρου και Παύλου, είναι εύγλωττο: EX DIRUTIS MARMORIBUS / CASTORI ET PULLUCI / FALSIS DIIS DICATIS / NUNC PETRO ET PAULO VERIS DIVIS / AD FACILIOREM ASCENSUM / OPUS FACIUNDUM CURANT / CLERICI REGULARIS.

Ο Βελισσάριος εισέρχεται στο εργοτάξιο της εκκλησίας αφού έχει ολοκληρώσει το σύνολο της εκκλησίας του «γυναικείου παραρτήματος» των θεατινών, Sant'Andrea delle Dame. Διευθύνων των εργασιών στην εκκλησία ήταν ο εφημέριος Pietro Caracciolo («in quel tempo giovane, ma molto

⁴⁷² Χρήσιμες είναι οι ακόλουθες επισημάνσεις του Pier Marco Sole: «κατεξοχήν στη Νάπολη, το μεταρρυθμιστικό πνεύμα των θεατινών γνώρισε μια πλατιά και εύκολη εξάπλωση. Το δείχνει το γεγονός ότι ακριβώς σε αυτή την πόλη το τάγμα κατάφερε να αποκτήσει την πρώτη σημαντική έδρα του, στην οποία ήταν δυνατό να εκτελέσει τη λατρεία και να οικοδομήσει έναν ιδιόκτητο μνημειώδη ναό [...] η εγκατάσταση στον S. Paolo Maggiore δεν ήταν για τους θεατινούς ένα τυχαίο γεγονός, αποτέλεσμα των περιστάσεων. Ήταν, αντίθετα, μια υπολογισμένη επιλογή, υπαγορευμένη από ένα προϋπάρχον σχέδιο για τη διάδοση της λατρείας τους στη Νάπολη και με κίνητρο την αύξηση του κύρους που μόνο η εικόνα μιας αρχαίας και φημισμένης εκκλησίας μπορούσε να παρέχει στα μάτια της πόλης». («Il progetto di San Francesco Grimaldi per San Paolo Maggiore. Architettura e memoria dell'antico tra Rinascimento e Barocco», *Regnum Dei*, (1990), σελ. 28 και 33).

⁴⁷³ Aubert, όπ. π. Οι θεατίνοι θα έκτιζαν, στις αρχές του 17^{ου} αιώνα, στη Νάπολη την άλλη μεγάλη εκκλησία τους αφιερώνοντάς την ακριβώς στους Δώδεκα Αποστόλους, βλ. πιο κάτω, σελ. 269-270.

⁴⁷⁴ Το έργο της αρχιτεκτονικής αναδιαμόρφωσης ξεκίνησε στα 1584, ταυτόχρονα δηλαδή με την αρχή της οικοδόμησης του S. Andrea delle Dame όταν ο υπεύθυνος του εργοταξίου του δεύτερου, Marco Palescandolo, ήταν επίσης εφημέριος του S. Paolo, βλ. παραπάνω, σελ. 110.

⁴⁷⁵ Για την αναδιαμόρφωση του San Paolo από τον Grimaldi βλ. Sole, όπ. π. Γενικότερα για την αρχιτεκτονική της εκκλησίας: G. Chierici, όπ. π. S. Savarese, «S. Paolo Maggiore: un tempio e una chiesa», *Napoli Nobilissima*, XVI (1977): της ίδιας, όπ. π., 1986, σελ. 48-69.

accorto, e prudente il quale teneva la cura di tutta la detta fabbrica⁴⁷⁶). Από το 1589 είχαν εκτελεστεί έργα στην οροφή του μεσαίου κλίτους από τους Fabio Sario⁴⁷⁷, Giovanni Battista Cavagna, που εργάζεται και ως αρχιτέκτονας⁴⁷⁸ και Tommaso Maurizio⁴⁷⁹, ο οποίος πληρώνεται και για «τους πίνακες [νωπογραφίες] και γκροττέσκα που εκτέλεσε στην όσμωση του κεντρικού παρεκκλησίου»⁴⁸⁰.

Ούτε τα έργα στην οροφή, που αντικαταστάθηκαν αργότερα από τοιχογραφίες τού Massimo Stanzione, ούτε όσα ζωγράφισε ο Βελισσάριος στο εγκάρσιο κλίτος και στο χοροστάσιο, έχουν σωθεί. Οι πηγές μάς προσφέρουν ωστόσο μια κατατοπιστική ως προς τη θεματική, περιγραφή των σκηνών του Κορένσιου⁴⁸¹. Στην κατώτερη ζώνη του θόλου του χοροστασίου απεικόνισε ο Belisario, σε ημικυκλικά διάχωρα ανά δύο και μεταξύ επίχρυσων γυψοτεχνημάτων, τους δώδεκα αποστόλους μεταξύ αγίων, επισκόπων και προστατών της Νάπολης, στο κέντρο την Αγία Τριάδα με αγγέλους να υμνούν και να ηχούν μουσικά όργανα. Το εικονογραφικό σχήμα, όπως διαπιστώνει ήδη ο De Dominicis, και όπως διακρίνουμε και στη φωτογραφία Alinari, ήταν ανάλογο με αυτό που βλέπουμε ακόμα στην εκκλησία της S. Maria di Costantinopoli, έργο επίσης του Κορένσιου που εκτέλεσε στα 1615⁴⁸². Τα έργα μάλλον υπέστησαν ζημιές ήδη στα τέλη του 16^{ου} αιώνα⁴⁸³ ενώ, κατά τη μαρτυρία του Galante, συντηρήθηκαν (διάβαζε επιζωγραφίστηκαν) στον 19^ο αιώνα από τον Michele Cammarano⁴⁸⁴.

Στην οροφή του εγκάρσιου κλίτους ο Κορένσιος ζωγράφισε στον κεντρικό χώρο την *Τελευταία Συνάντηση των Αγίων Πέτρου και Παύλου* και, εκατέρωθεν, τα Μαρτύριά τους, αριστερά τη *Σταύρωση του Αποστόλου Πέτρου*, δεξιά τον *Αποκεφαλισμό του Παύλου*, ενώ σε μικρότερα διάχωρα, σκηνές από τη ζωή τους, «με φιγούρες μικρές, ενός τετάρτου του φυσικού»⁴⁸⁵: *Ο Άγιος Παύλος στη Φυλακή*

⁴⁷⁶ Savarese, όπ. π., 1986, σελ. 57.

⁴⁷⁷ ASN, Monasteri Soppressi, vol. 1131, ff. 114v, 164r, passim.

⁴⁷⁸ ASN, Monasteri Soppressi, vol. 1131, 115r, 148r, passim. Μαζί με τον Maurizio δεσμεύονται, στις 21 Ιουλίου 1590 (f. 162r) να ζωγραφίσουν «il soffitto della chiesa dalli quatru in fuori per ducati cento cinquanta», έργο στο οποίο δουλεύουν τουλάχιστον μέχρι τον Δεκέμβριο του 1591.

⁴⁷⁹ Ο Maurizio μαζί με τον Cavagna πληρώνονται στα 1590-1591 ως ζωγράφοι της οροφής (ASN, Monasteri Soppressi, vol. 1131, f. 114v). Στις 12 Σεπτεμβρίου 1590, ένας «Rodomonte» εμφανίζεται ως μαθητής του «ms Thomaso».

⁴⁸⁰ ASN, Monasteri Soppressi, vol. 1131, f. 162r, πρβλ. Colombo, όπ. π., σελ. 108.

⁴⁸¹ De Dominicis, όπ. π. σελ. 309· Sarnelli, όπ. π., 1685, σελ. 100· Celano-Chiarini, τόμ. III, σελ. 219· V. Corsi, *Storia dei monumenti del reame delle due Sicilie*, τόμ. II, μέρος II: *Principali edifici della città di Napoli*, Νάπολη, Stamperia e Carterie del Fibreno, 1850, σελ. 245· Sasso, όπ. π., τόμ. 1, χ. σ· *Disegni de' dipinti e de' rilievi eseguiti nella chiesa di S. Paolo Maggiore l'anno 1856 per la centenaria di S. Gaetano Tiene*, χ. τ. [Νάπολη;], χ. χ. [1856;], χ. σ. [1]· Galante, όπ. π., 1872, σελ. 173 (αντιγραφή στον S. Scotti, *La chiesa di S. Paolo Maggiore in Napoli. Cenni storici ed artistici*, Νάπολη, D'Auria, 1922, σελ. 35-36).

⁴⁸² Βλ. παρακάτω, σελ. 231-233.

⁴⁸³ Σύμφωνα με τον T. Costo, τον Νοέμβριο του 1599 «μεγάλη καταιγίδα χτύπησε το κωδωνοστάσιο του San Paolo, και μέρος του βήματος και του χοροστασίου», (*Memoriale delle cose più notabili accadute nel Regno di Napoli dall'incarnazione di Cristo per tutto l'anno MDCXII, con la giunta di Don Gioseffo Mormile*, Νάπολη, Scipione Bonino, 1618, ανατύπ. Νάπολη, Caffaro, 1639, σελ. 76).

⁴⁸⁴ Galante, όπ. π.

⁴⁸⁵ De Dominicis, όπ. π.

Εμποδίζει τον Φύλακα να Αυτοκτονήσει, Ο Άγιος Πέτρος Ελευθερώνεται από τον Άγγελο, Η Μεταστροφή του Αποστόλου Παύλου, Ο Άγιος Πέτρος Ρίχνει τα Δίχτυα στη Θάλασσα και Το Ναυάγιο του Αποστόλου Παύλου, Ο Άγιος Πέτρος Βαδίζει πάνω στα Νερά. Οι σκηνές συμπληρώνονταν με την απεικόνιση τεσσάρων προφητών, των Πατέρων της Ορθόδοξης (Αθανάσιος, Βασίλειος, Χρυσόστομος και Γρηγόριος ο Ναζιανζηνός) και της Λατινικής Εκκλησίας ((Ιερώνυμος, Γρηγόριος ο Μέγας, Αμβρόσιος και Αυγουστίνος), και, τέλος, των αλληγορικών μορφών της *Πίστης*, της *Ελπίδας*, της *Φιλανθρωπίας* και της *Θρησκείας*.

Η θεματογραφία της διακόσμησης του εγκάρσιου κλίτους σχετίζεται με τον βίο και την πολιτεία των δύο κορυφαίων αποστόλων πλασιωμένων από τις απεικονίσεις της Αγίας Τριάδας, αγίων και πατέρων της Εκκλησίας, και συμπυκνώνεται στο κεντρικό διάχωρο. Αν και δεν σώζεται παρά μόνο το προαναφερόμενο σχέδιο στα Uffizi, οι περιγραφές των θεμάτων των τοιχογραφιών αρκούν για την κατανόηση τού εικονογραφικού προγράμματος στην εκκλησία των θεατών. Η σκηνή του εναγκαλισμού των δύο αποστόλων απηχεί μια παλαιοχριστιανική παράδοση, σύμφωνα με την οποία ο Πέτρος και ο Παύλος μαρτύρησαν στη Ρώμη την ίδια μέρα. Η απεικόνιση αυτής της συνάντησης, με τη δραματική κορύφωση στο κέντρο, συνοψίζει την προηγούμενη δράση τών, γέρων και καταβεβλημένων, πρωτεργατών του αποστολικού έργου και ταυτόχρονα προσιωνίζει τον θρίαμβο της εκκλησίας επί των εθνικών.

Στο εικονογραφικό σύνολο, που αντικατοπτρίζει τη γενικότερη θεολογία των θεατών, λαμβάνεται επίσης υπόψη η επιθυμία του ιδρυτή-αγίου του τάγματος, San Gaetano, για ένα παρεκκλήσιο στα δεξιά του κεντρικού αλταριού αφιερωμένο στον Άγιο Πέτρο⁴⁸⁶. Παραπέμπει ίσως ακόμα σε μια τοπική παράδοση κοινής λατρείας των δύο αγίων που συνέδεε την αφετηρία του έργου τους στην ιταλική χερσόνησο με τη Νάπολη: ο Απόστολος Πέτρος, σύμφωνα με την παράδοση αυτή, εκτέλεσε στην πόλη την πρώτη λειτουργία –στο μέρος όπου βρίσκεται η εκκλησία San Pietro ad Aram– γεγονός με βάση το οποίο οι ναπολιτάνοι διεκδικούσαν το προνόμιο τοπικού εορτασμού του Ιωβηλαίου ένα έτος μετά το ρωμαϊκό⁴⁸⁷, ενώ ο Απόστολος Παύλος αποβιβάστηκε στο γειτονικό Ποτσουνόλι (Ποτίολοι, *Πράξεις*, ΚΗ', 13-14), επίνειο της Ρώμης.

Διαφαίνεται και σε αυτό το σύνολο η σημασία που έχει για τους θεατίνους και την καθολική εκκλησία στα τέλη του 16^{ου} αιώνα, η εικονογραφία των παλαιοχριστιανικών χρόνων. Το θέμα της κοινής πορείας και του ταυτόχρονου μαρτυρίου των δύο αποστόλων προέρχεται από πρωτοχριστιανικές πηγές, πιθανότατα το κείμενο του Διονυσίου του Αρεοπαγίτη *Epistula de morte apostolorum Petri et Pauli ad Thumoteum*, το απόκρυφο ελληνικό κείμενο *Πράξεις των Αγίων Αποστόλων Πέτρου και Παύλου*, ίσως και άλλα, μη κανονικά, βιβλία. Τα παραπάνω, στα οποία

⁴⁸⁶ Chiminelli, όπ. π., σελ. 603.

⁴⁸⁷ Βλ. σχετικά *Giubileo a Napoli: un affare di stato (1725-1825)*, κατάλογος έκθεσης (Νάπολη, Archivio di Stato, 2000-2001), επιμ. Μ. P. Iovino, Νάπολη, Marigliano, 2001, σελ. 19-25.

αντανακλάται ένα χωρίο από την *B' Επιστολή Προς Γαλάτες*⁴⁸⁸, εκφράζουν την ιδέα της *concordia apostolorum*⁴⁸⁹, θέμα που επανέρχεται σε εκκλησιαστικά κείμενα του τέλους του 16^{ου} αιώνα⁴⁹⁰, και απηχούν, μέσω του εικονογραφικού τύπου *Concordia fratrum*, τη θέση ότι ο Πέτρος και Παύλος ήταν πνευματικοί αδελφοί⁴⁹¹ –σύμφωνα με τον παλαιοχριστιανικό παραλληλισμό του Κάστορα και του Πολυδεύκη με τους δύο Αποστόλους, που προσονομάστηκαν «νέοι Διοσκουρίδες»⁴⁹².

Η πρώτη γνωστή απεικόνιση του εναγκαλισμού των δύο αποστόλων βρισκόταν στην παλαιοχριστιανική βασιλική San Paolo fuori le Mura στη Ρώμη, γύρω στο 400 μ. Χ., απόληξη μιας σειράς σκηνών από τη ζωή των δύο Αποστόλων. Παράλληλες απεικονίσεις συναντούμε στη Vigna Chiaraviglio στη Ρώμη κ.α. (εικ. 29-30)⁴⁹³, και, ειδικότερα για την περιοχή της Νάπολης, σε ένα ελεφαντόδοντο στο Καστελλαμάρε ντι Στάμπια, πιθανόν του 5^{ου} αιώνα⁴⁹⁴ (εικ. 31), που φαίνεται να αναφέρεται στην τοπική λατρεία των δύο Αποστόλων. Το ενδιαφέρον για τη συγκεκριμένη παλαιοχριστιανική αυτή εικονογραφία εκδηλώνεται εκ νέου στην εποχή της Αντιμεταρρύθμισης, όπως δείχνουν οι αντιγραφές του παλαιοχριστιανικού μοτίβου σε ακουαρέλες της εποχής που σώζονται στη Βιβλιοθήκη του Βατικανού (εικ. 32-33)⁴⁹⁵. Η διατύπωση του Βελισσάριου είναι μια από τις πρώτες νεώτερες εικονογραφήσεις του θέματος που συναντούμε, πριν από το γύρισμα του 17^{ου} αιώνα, όταν θα γνωρίσει μεγαλύτερη διάδοση⁴⁹⁶, επεξεργασμένο είτε σε ένα ύφος μεγαλοπρεπές και θριαμβευτικό, που θυμίζει θεατρικές σκηνές του Tintoretto και του Veronese (βλ. σχέδιο για την *Αποθέωση της Βενετίας*

⁴⁸⁸ «[...] ότι πεπίστευμαι το ευαγγέλιον της ακροβυστίας καθώς ο Πέτρος της περιτομής· ο γαρ ενεργήσας Πέτρω εις αποστολήν της περιτομής ενήργησε και εμοί εις τα έθνη» (*Προς Γαλάτες*, Β', 7-8). Βλ. σχετικά Α. Rimoldi, "L'apostolo S. Pietro nella letteratura apocriфа dei primi secoli", *La Scuola Cattolica*, 83 (1955), σελ. 196-200· Η. L. Kessler, "The Meeting of Peter and Paul in Rome: An Emblematic Narrative of Spiritual Brotherhood", *Dumbarton Oaks Papers*, 41 (1987), σελ. 265-275· F. Bisconti, "Pietro e Paolo: L'invenzione delle immagini, la rievocazione delle storie, la genesi delle teofanie", στο *Pietro e Paolo. La storia, il culto, la memoria nei primi secoli*, κατάλογος έκθεσης (Ρώμη, Palazzo della Cancelleria 2000), επιμ. Α. Donati, Μιλάνο, Electa, 2000, σελ. 53.

⁴⁸⁹ Βλ. το αναλυτικό άρθρο του Kessler, όπ. π..

⁴⁹⁰ Όπως στο έργο του ορατοριανού Antonio Gallonio, όπ. π., σελ. 2. Επίσης ο Paolo Emilio Santoro, ανηψιός του ομώνυμου καρδινάλιου και συνδεδεμένος με τους θεατίνους, έγραψε στα τέλη του 16^{ου} αιώνα τις *Vite BB. Apostolorum Petri et Pauli* (βλ. T. Pedio, *Storia della storiografia del regno di Napoli nei secoli XVI e XVII (note ed appunti)*, Νάπολη, Framma's Chiaravalle, 1973, σελ. 241).

⁴⁹¹ Kessler, όπ. π., σελ. 268.

⁴⁹² Η εικονογράφηση των δύο Αποστόλων θα συνεχιστεί και αργότερα σε όλη τη διακόσμηση της εκκλησίας του San Paolo. (βλ. G. Wiedmann, "Francesco Solimena e gli affreschi della sacrestia di S. Paolo Maggiore a Napoli", στο *Angelo e Francesco Solimena. Due culture a confronto*, επιμ. V. de Martini / Α. Braca, Νάπολη, Fausto Fiorentino, 1994, σελ. 175-200).

⁴⁹³ Kessler, όπ. π., σελ. 266· Bisconti, όπ. π., σελ. 52-53.

⁴⁹⁴ *Pietro e Paolo: L'invenzione delle immagini*, όπ. π., σελ. 163, 211.

⁴⁹⁵ Kessler, όπ. π., εικ. 6.

⁴⁹⁶ *Για θεματογραφικά ευρητήρια της σκηνής βλ. L. Reau, Iconographie de l'art chrétien, τόμ. Γ': Iconographie des Saints, Παρίσι, PUF, 1959, σελ. 1096· A. Pigler, Barockthemen. Eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts, Βουδαπέστη, Akadémiai Kiadó, 1974, τόμ. 1, σελ. 399-401.*

στο Palazzo Ducale, **εικ. 34**), είτε περιορισμένο στο απόλυτα σημαντικό στο θέμα υπό την επίδραση του Caravaggio⁴⁹⁷.

Η όλη διαπραγμάτευση αυτής της νωπογραφίας, προσφερόμενης στον πιστό με την είσοδό του στην εκκλησία, με τη συμμετρική σύνθεση, τα διακοσμητικά παραπληρωματικά στοιχεία, το άνοιγμα σε βάθος των αρχιτεκτονημάτων και την έντονη κίνηση θα θύμιζε μανιεριστικές συνθέσεις των βενετσιάνων και ανάλογες σύγχρονες διατυπώσεις σε ρωμαϊκά σύνολα στα οποία βλέπουμε πως οι σύγχρονοι ζωγράφοι αντιλαμβάνονταν και διασκεύαζαν τον Raffaello. Τέτοιες συνθέσεις συναντούμε σε ζωγράφους που ξεκινούν από τον Ούμβριο, για παράδειγμα στον Tommaso Laureti, ειδικά στις μεγάλων διαστάσεων τοιχογραφίες ιστορικού περιεχομένου που εκτέλεσε στη Sala dei Capitani στο Palazzo dei Conservatori της Ρώμης, γύρω στα 1587⁴⁹⁸ ή ακόμα στις πολεμικού χαρακτήρα σκηνές του Antonio Tempesta, όπως τις γνωρίζουμε ως επί το πλείστον από τα σχετικά χαρακτηριστικά. Στα παραπάνω συμφοραζόμενα, μπορούμε να κατανοήσουμε την παρατήρηση του Tommaso Puccini, που όταν στα 1783 επισκέφθηκε τον ναό των θεατών, στα φρέσκα του εγκάρσιου κλίτους και του χοροστασίου δεν διέκρινε παρά το σύνηθες στυλ του Tempesta («simili a quelle di Tempesta al solito»)⁴⁹⁹.

Τα έργα στον San Paolo Maggiore αποτελούν ουσιαστικά μέρος και συνέχεια της παραγγελίας των θεατών, που θα χρησιμοποιήσουν τον Βελισσάριο και στα υπόλοιπα οικοδομήματά τους. Η διακόσμηση του κεντρικού τους ναού υλοποιείται ταυτόχρονα με αυτή στο μοναστήρι του Sant' Andrea delle Dame και παρουσιάζει θεματογραφικές αντιστοιχίες αναφορικά με τις σκηνές των Αποστόλων, των οποίων στον San Paolo εδώ τονίζονται περισσότερο από το μαρτύριο, η διδαχή και ο βίος τους.

Αν κρίνουμε από το μόνο σωζόμενο σχέδιο, εγκαταλείπεται η λιτή και περιορισμένη στο αναγκαίο της ιστορίας αφήγηση, που χαρακτήριζε ένα μέρος των πρώτων σκηνών στην εκκλησία του γυναικείου μοναστηριού, για χάρη μιας θριαμβευτικής ατμόσφαιρας, αναφορά στην εδραίωση του χριστιανισμού μέσω ακριβώς των προηγηθέντων Μαρτυρίων. Κρίνοντας πάντα με βάση αυτό το σχέδιο, εδώ μας φανερώνεται ένα άλλο καλλιτεχνικό πρόσωπο του Βελισσάριου. Δεδομένου ότι τα

⁴⁹⁷ Βλ. για παράδειγμα τα έργα του Alonso Rodriguez στο Museo Nazionale της Μεσσήνης (E. Mauceri, "Il caravaggismo in Sicilia ed Alonso Rodriguez pittore messinese", *Bollettino d'arte*, XII (1924), σελ. 567, εικ. 6), και ανώνυμου ακόλουθου του Caravaggio στη Συλλογή Catalano της Νάπολης (*L'ultimo Caravaggio e la cultura artistica a Napoli, in Sicilia e a Malta*, επιμ. M. Calvesi, Συρακούσες, Centro Internazionale di studi sul Barocco in Sicilia, 1987, σελ. 72, εικ. 14). Ο Corenzio θα χρησιμοποιήσει το μοτίβο της δραματικής συνάντησης και σε άλλα έργα του, π.χ. στο βάθος της σκηνής της *Βάπτισης του Κεντρύωνα Κορνηλίου*, στην εκκλησία του Gesù Nuovo, βλ. σελ. 157.

⁴⁹⁸ Βλ. *Scritti scelti di Carlo Pietrangeli*, επιμ. A. Cipriani / D. Gavalotti Cavallero / P. Liverani / G. Scano, Ρώμη, Quasar, 1995, σελ. 326-331.

⁴⁹⁹ Η παρατήρηση του διευθυντή της Antica Galleria degli Uffizi περιέχεται στο, αποσπασματικά δημοσιευμένο, χειρόγραφο *Relazioni epistolare*, βλ. M. C. Mazzi, "Paesi, figure e gallerie d'arte: il soggiorno napoletano di Tommaso Puccini", στο *Libri per vedere. Le guide storico-artistiche della città di Napoli: fonti testimonianze del gusto immagini di una città*, κατάλογος έκθεσης – πρακτικά συνεδρίου (Νάπολη, Palazzo Serra di Cassano, 1992), επιμ. F. Amirante / F. Angelillo / P. D'Alconzo / P. Fardella / O. Sognamiglio / E. Stendardo, Νάπολη, Edizioni Scientifiche Italiane, 1995, σελ. 276. Για τον Puccini στη Νάπολη βλ. ακόμα A. Ferri Missano, "Alcune collezioni d'arte nella Napoli del XVIII secolo nelle note di Tommaso Puccini", *Atti dell'Accademia Pontaniana*, XXXIX (1990), σελ. 413-433.

περισσότερα από τα προγενέστερα και σύγχρονα τεκμηριωμένα έργα του έχουν περιέλθει σε εμάς εν πολλοίς αλλοιωμένα και δίχως να γνωρίζουμε τα προπαρασκευαστικά τους σχέδια, το φύλλο των Uffizi, έτσι όπως εκφράζει την πρώτη ιδέα του ζωγράφου, αποκτά ιδιαίτερη σημασία. Στυλιστικά, μπορούμε να το συνδέσουμε με ελάχιστα από τα σύγχρονα έργα του, π.χ. τον προαναφερόμενο *Μυστικό Δείπνο* στο εστιατόριο του S. Andrea delle Dame. Η διαπραγμάτευση σε αυτά τα έργα είναι περισσότερο άνετη: οι μορφές εμφανίζονται ελεύθερες, διατηρώντας πάντα το μανιεριστικό «λεξιλόγιο» αλλά με μια μεγαλύτερη ανάπτυξη στον χώρο και ξεφεύγοντας από την προσκόλληση στο πρώτο επίπεδο της εικόνας.

Ο Corenzio, με τα έργα στο εγκάρσιο κλίτος του San Paolo Maggiore, ικανοποίησε τα αιτήματα των παραγγελιοδοτών, όπως φαίνεται από την ύπαρξη τουλάχιστον ενός ακόμα ομόθεμου έργου⁵⁰⁰ και από τα ίδια τα λόγια του Κορένσιου που χρησιμοποιεί την εργασία του στην εκκλησία των θεατίνων ως μέτρο κρίσης σε άλλες παραγγελίες. Προσκεκλημένος για να εκτιμήσει τις τοιχογραφίες που επρόκειτο να πραγματοποιηθούν στην cappella Orsini της εκκλησίας Gesù e Maria, ο ζωγράφος δηλώνει: «έχοντας δει το σχέδιο και θεωρώντας το κατά την κρίση μου, λέγω για την ιδιόχειρη ζωγραφική μου σε φρέσκο και σε ξηρό, σύμφωνα με εκείνη που εκτέλεσα στον S. Paulo, ότι δεν μπορεί να κοστίζει λιγότερο από διακόσια είκοσι δουκάτα»⁵⁰¹.

⁵⁰⁰ Σύμφωνα με τον Giulio Cesare Capaccio, ένα ομόθεμο έργο του Κορένσιου, προφανώς ελαιογραφία, βρισκόταν γύρω στα 1630 στη συλλογή του Santi Francucci (Capaccio, *όπ. π.*, σελ. 862. Μνεία γύρω από τις σχέσεις του Francucci και του πελοποννήσιου ζωγράφου στο E. Ricciardi, "Collezionisti del XVII secolo in Napoli: Santi Francucci e Camillo Colonna", στο *Ricerche sul '600 napoletano. Saggi e documenti 2000*, Νάπολη, Electa, 2001, σελ. 53, 58, σημ. 11). Και στη μετέπειτα ζωγραφική φαίνεται ότι επέδρασαν οι τοιχογραφίες του Κορένσιου στον San Paolo Maggiore, βλ. για παράδειγμα το έργο του Giovanni Andrea Coppola, που μαθήτευσε στη Νάπολη και τη Ρώμη, στον καθεδρικό ναό της Callipoli, *Ο Άγιος Ανδρέας οδηγείται στο μαρτύριο*, βλ. *Barocco leccese. Arte e ambiente nel Salento da Lepanto a Masaniello*, κατάλογος έκθεσης, χ. τ. [Μιλάνο], Electa, 1979, σελ. 248, 269, 272-273, 295, σημ. 67. Αναμνήσεις από το έργο του Κορένσιου φέρεται να έχει και η ομόθυμη ελαιογραφία του Luca Giordano, στην εκκλησία του S. Pietro ad Aram στη Νάπολη, χρονολογημένο στα 1654 (βλ. O. Ferrari / G. Scavizzi, *Luca Giordano*, Νάπολη, Electa, 1992, τόμ. Α', σελ. 257-258, τόμ. Β', σελ. 484, εικ. 114, πρβλ. G. De Vito, "Della contestualità di alcune opere di Luca Giordano", στο *Ricerche sul '600 napoletano. Saggi e documenti 2000*, Νάπολη, Electa, 2001, σελ. 108, εικ. 11).

⁵⁰¹ Don Fastidio, "La cappella degli Orsini nella chiesa di Gesù e Maria", *Napoli Nobilissima*, XII (1903), σελ. 30-31. Από τα λόγια του αποσαφηνίζεται ότι ο Κορένσιος είχε ολοκληρώσει τα έργα στην εκκλησία των θεατίνων μέχρι αυτή την εποχή (1601). Βλ. και παρακάτω, όπου γίνεται λόγος για το παρεκκλήσιο Orsini, σελ. 183-184.

SS. Annunziata: Λειψανοφυλάκιο

Στο μοναστηριακό συγκρότημα της SS. Annunziata ο Βελισσάριος Κορένσιος ζωγράφισε στην εκκλησία, το λειψανοφυλάκιο (Cappella del Tesoro), το σκευοφυλάκιο (sacrestia) και σε άλλους χώρους, από το 1598 μέχρι το 1612. Από τα παραπάνω έργα, σώζονται μόνον οι τοιχογραφίες στο σκευοφυλάκιο και σε ένα παρεκκλήσιο (cappella Carafa), αυτές στο λειψανοφυλάκιο σχεδόν δεν διακρίνονται, ενώ είναι εντελώς κατεστραμμένες όλες οι υπόλοιπες⁵⁰².

Το μοναστήρι της SS. Annunziata, ένα από τα πλουσιότερα στο βασίλειο της Νάπολης⁵⁰³, ήταν συνδεδεμένο με τον χώρο των πολιτικών διεκδικήσεων καθώς η διαχείρισή του ανήκε σε μια επιτροπή παλαιών αριστοκρατών και νεοφανών πλουσίων, αλλά και με τη συμμετοχή των μεσαίων στρωμάτων του Seggio del Popolo⁵⁰⁴.

Στη χρονολογική αρχή της διακόσμησης της εκκλησίας συναντούμε και εδώ (όπως στον S. Andrea delle Dame και στον San Paolo Maggiore) τον Tommaso Maurizio, αυτή τη φορά μαζί με τον, γνωστότερο, Paolo Guidotti, δραστήριο στα ρωμαϊκά σύνολα⁵⁰⁵. Οι δυο ζωγράφοι, τον Νοέμβριο του 1591, ανέλαβαν να τοιχογραφήσουν το παρεκκλήσιο του Pirro Antonio de Somma⁵⁰⁶, διακόσμηση που δεν έχει σωθεί. Στη διάρκεια της ίδιας δεκαετίας σε ένθετους πίνακες της, επίσης κατεστραμμένης οροφής δούλεψαν οι Aert Mytens, Giovan Vincenzo Forli, Angelo d'Amato, Fabrizio Santafede,

⁵⁰² Οι τοιχογραφίες, που είχαν υποστεί ζημιές από την υγρασία, με την αναδιάρθρωση της εκκλησίας τον 18^ο αιώνα από τον Vanvitelli καταστράφηκαν εντελώς. Για τα έργα του Βελισσάριου στην εκκλησία, κυρίως τα, καλά διατηρημένα και πρόσφατα (2000-2001) συντηρημένα, έργα του σκευοφυλακίου διαθέτουμε τη μελέτη της Elena Persico Rolando, "Affreschi di Belisario Corenzio nella SS. Annunziata di Napoli", *Napoli Nobilissima*, XXXIII (1993), σελ. 89-104.

⁵⁰³ Ο ναπολιτάνος ιστορικός Tomaso Costo, με μια δόση υπερβολής, έγραφε στις αρχές του 17^{ου} αιώνα ότι «ξεπερνά σε πλούτο κάθε άλλο μοναστήρι της Ιταλίας και ίσως της Ευρώπης» (*Lettere di Tomaso Costo*, Νάπολη, Costantino Vitale, 1604, σελ. 557). Η SS. Annunziata συγκέντρωνε, πάντως, σημαντικά ποσά από προσφορές, όπως για παράδειγμα αυτή του ποσού των 100 χιλιάδων δουκάτων από τον Giulio Gesualdo, αδελφό του επισκόπου της Νάπολης, στα 1596 (BNM, ms. It. VI, 74: *Notizie del mondo (di Parigi, Lion, Anversa, Roma, Napoli, Costantinopoli)*, f. 196v). Το ιστορικό του μοναστηριού, βασιζόμενος σε πλήθος εγγράφων, έγραψε ο Giambattista D'Addosio, *Origine, vicende storiche e progressi della Reale S. Casa dell'Annunziata di Napoli*, Νάπολη, Antonio Cons, 1883· από τις νεότερες μελέτες βλ. R. De Maio, «L'ospedale dell'Annunziata 'il migliore e più segnalato di tutta Italia'», στο *Riforme e miti nella chiesa del Cinquecento*, β' έκδ., Νάπολη, Guida, 1993, σελ. 241-249· I. Maietta / A. Vanacore, *L'Annunziata. Chiesa e Santa Casa*, Castellamare di Stabia, Eidos, 1997· *Napoli Sacra, 9^ο itinerario*, Νάπολη, Elio De Rosa, 1994, σελ. 514-523.

⁵⁰⁴ F. Imperato, *Discorsi intorno all'origine, Regimento e Stato della gran' Casa della Santissima Annunziata di Napoli*, Νάπολη, Egidio Longo, 1629.

⁵⁰⁵ Για τον Guidotti βλ. G. Mancini, *Considerazioni sulla pittura*, επιμ. A. Marucchi, σχόλια L. Salerno, παρουσίαση L. Venturi, Ρώμη, Accademia Nazionale dei Lincei, τόμ. 1, 1956, σελ. 256· I. Faldi, "Paolo Guidotti e gli affreschi della 'Sala del Cavaliere' nel palazzo di Bassano di Sutri", *Bollettino d'Arte*, XLII (1957), σελ. 278-295· του ίδιου, "Il Cavalier Bernini, il Cavalier Baglione e il Cavalier Guidotti Borghese", *Arte Antica e Moderna*, 13-16 (1961), σελ. 297-299· F. D'Amico, "Su Paolo Guidotti Borghese e su una congiuntura di tardo manierismo romano", *Ricerche di Storia dell'arte*, 22 (1984), σελ. 71-102· A. Zuccari, *I pittori di Sisto V*, Ρώμη, Fratelli Palombi editori, 1992, σελ. 98-99, 130-131· G. Papi, "Nuove proposte sull'intervento di Paolo Guidotti nel Palazzo Lateranense", *Bollettino d'arte*, 82 (1997), σελ. 107-112.

⁵⁰⁶ D'Addosio, όπ. π., 1883, σελ. 112· Filangieri, όπ. π., σελ. 354.

Geronimo Imparato κ.ά.⁵⁰⁷ Ο Βελισσάριος και εδώ εμφανίζεται ως ο πρώτος που αναλαμβάνει να εκτελέσει ευρείς νωπογραφικούς κύκλους.

Η δουλειά του ζωγράφου στο χώρο του Λειψανοφυλακίου τεκμηριώνεται από έγγραφα πληρωμών που καλύπτουν την περίοδο τουλάχιστον από τις αρχές Σεπτεμβρίου του 1598 μέχρι τον Μάιο του 1599 οπότε και εξοφλείται⁵⁰⁸. Μαζί με τον Κορένσιο δουλεύει, υπό την ιδιότητα του συνεργάτη ή του βοηθού του, ο Avanzino Nucci, ένας από τους γνωστούς ζωγράφους στη Ρώμη επί Σίξτου Ε΄ και Κλήμεντα Η΄, –σε ένα έγγραφο ο Βελισσάριος τον αποκαλεί «mio compagno»⁵⁰⁹–, και ο Vincenzo (de) Pino, μαθητής του Κορένσιου⁵¹⁰.

Τα θέματα των τοιχογραφιών είναι γνωστά μόνο από τις παλαιότερες περιγραφές και από ελάχιστα δυσανάγνωστα σπαράγματα. Σύμφωνα με τον De Dominici⁵¹¹, στην οροφή παριστανόταν η Αγία Τριάδα με αγίους και αγγέλους με τα σύμβολα του Πάθους, ο *Αποκεφαλισμός του Αγίου Ιωάννη του Βαπτιστή*, το *Μαρτύριο της Αγίας Βαρβάρας*, η *Γέννηση της Θεοτόκου*, τα *Εισόδια*, η *Επίσκεψη στην Ελισάβετ* και η *Σφαγή των Νηπίων*, ενώ πρόσφατα ανακαλύφθηκε και μια σκηνή *Ευαγγελισμού*⁵¹². Σε τέσσερις σκηνές κατά μήκος των τοίχων απεικονίζονται, μεταξύ προφητών και αγγέλων, σε φυσικό μέγεθος: *Τα Μαρτύρια των Αγίων Πασκάζιο, Σαβίνο, Ούρσουλας, Αλεξάνδρου, Ο Αποκεφαλισμός του Αγίου Τελλούριου, Τρεις Παρθένες σε ρωμαϊκό αμφιθέατρο, Οι Άγιοι Φιρμιανός και Πριμιανός ενώπιον του Δικαστή*⁵¹³, *Ο Άγιος Ευνόμιος στον Θρόνο*. (εικ. 35)

⁵⁰⁷ G. Toscano, “La bottega di Benvenuto Tortelli e l’arte del legno a Napoli nella seconda metà del Cinquecento”, *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell’Università di Napoli*, XXVI (1983-1984), σελ. 229-269.

⁵⁰⁸ Για τα σχετικά έγγραφα βλ. D’Addosio, όπ. π., 1913, σελ. 45, 49 και Leone de Castris, 1991, σελ. 324. Στις πληρωμές της 1^{ης} Σεπτεμβρίου 1598 και της 8^{ης} Φεβρουαρίου 1599, ο Κορένσιος εμφανίζεται μαζί με τον Avanzino Nucci, σε αυτές της 31^{ης} Οκτωβρίου 1598 με τον Vincenzo de Pino (D’Addosio, όπ. π., 1913, σελ. 49).

⁵⁰⁹ D’Addosio, όπ. π., 1913, σελ. 45. Η πληροφορία του D’Addosio, ότι ο Nucci ήταν ένας από τους μαθητές του Corenzio παραμένει αστήριχτη (G. B. D’Addosio, «Documenti inediti di artisti napoletani dei secoli XVI e XVII», *Archivio Storico per le Province Napoletane*, XLIV (1920), ανάτυπο σε φωτομικρ. ανάτυπ, Μπολόνια, Arnaldo Forni, 1991, σελ. 89).

⁵¹⁰ Τον Pino τον συναντούμε επίσης, στα έργα για την κρύπτη του Καθεδρικού στο Σαλέρνο (A. Capone, *Il duomo di Salerno*, Σαλέρνο, F.lli Di Giacomo di Giov., τόμ. 1, 1927, σελ. 175), στην cappella Orsini της εκκλησίας Gesù e Maria στη Νάπολη το 1601 (E. Nappi, “Notizie su architetti ed ingegneri contemporanei di Giovan Giacomo Conforto”, *Ricerche sul ’600 napoletano*, Μιλάνο, L & T, 1990, σελ. 171) και σε διάφορα έγγραφα που αφορούν προσωπικές υποθέσεις του Βελισσάριου, π.χ. ASN, N 5, S. 369 (Cesare Rosanova), protocollo 21, f. 6r.

⁵¹¹ De Dominici, όπ. π. σελ. 311· περιγραφές των τοιχογραφιών διασώζουν επίσης οι Celano-Chiarini, τόμ. III, 1858, σελ. 862, και D’Addosio, όπ. π., 1883, σελ. 167-168.

⁵¹² Maietta / Vanacore, όπ. π., 1997, σελ. 65 και εικ. 51.

⁵¹³ Νομίζω ότι είναι δυνατό να συσχετίσουμε αυτή τη σκηνή με ένα σχέδιο στο Capodimonte, που φέρει την αυτόγραφη υπογραφή του Κορένσιου («bilisario»), με στυλιστικές αντιστοιχίες στα φρέσκα της cappella San Nicola και γενικότερες επιδράσεις από τα σχέδια του Giovanni Baglione. Το σχέδιο εκδόθηκε από την R. Muzii Cavallo, η οποία, όμως το χρονολογεί μετά την πρώτη δεκαετία του 17^{ου} αιώνα, στο *Il disegno barocco a Napoli*, κατάλογος έκθεσης, Γαέτα, Palazzo De Vio, 1985, επιμ. R. Muzii Cavallo, Γαέτα, Centro Storico Culturale “Gaeta”, 1985, σελ. 36-37, αρ. 7. (εικ. 36)

Η προέλευση της εικονογραφίας και αυτών των σκηνών παραλληλίζεται με τις σύγχρονες εξελίξεις στη Ρώμη: Στα χρονικά της εποχής συναντούμε την είδηση ότι στο φέουδο των Margherita di Durazzo στη Lesena, περιοχή στην επαρχία της Καπιτανάτα, που είχε περιέλθει ως δωρεά στο Μοναστήρι της SS. Annunziata, βρέθηκαν λείψανα των οκτώ προαναφερόμενων αγίων, γεγονός το οποίο προβλήθηκε ως εκδήλωση θεϊκής εύνοιας προς την πόλη. Τον Απρίλιο του 1598 μεταφέρθηκαν πανηγυρικά στη Νάπολη και τοποθετήθηκαν «σε ευρύχωρο και καλοστολισμένο παρεκκλήσιο»⁵¹⁴, πάνω σε σχέδια του αρχιτέκτονα Giovan Antonio Dosio, όπου φυλάσσονταν ήδη λείψανα της Αγίας Βαρβάρας, του Αγίου Ιωάννη του Βαπτιστή και των Αθώων Νηπίων. Η Νάπολη διέθετε, έτσι, το δικό της, «πρωτότυπο», σύνολο λειψάνων και ο ήδη περιζήτητος Κορένσιος ανέλαβε να ιστορήσει τα μαρτύρια και αυτών των αγίων στο πρότυπο των τοιχογραφιών του Santo Stefano Rotondo.

Ο Corenzio φέρεται να είχε και ειδικότερες σχέσεις με το μοναστηριακό αυτό συγκρότημα, καθώς αρκετοί από τους διαχειριστές της Santa Casa, περιλαμβάνονται στους παραγγελιοδότες του: είναι ο Gabriele de Martino, που την ίδια σχεδόν εποχή εμπιστεύεται στον Βελισσάριο τη διακόσμηση του σπιτιού του, και οι Pompeo Calvanico και Giovanni Tommaso Vespolo, στα οικογενειακά παρεκκλήσια των οποίων στη Santa Maria La Nova θα δουλέψει επίσης ο ζωγράφος λίγο αργότερα⁵¹⁵.

Μετά τα έργα για την εκκλησία των καρθουσιανών και των θεατίνων, η παραγγελία από έναν εκκλησιαστικό οργανισμό της πόλης, εξίσου ισχυρό με τους προηγούμενους, δείχνει την άνοδο τού Κορένσιου στο πεδίο των παραγγελιών. Ένα κάποιο αποκτημένο κύρος προδίδει ίσως και η επιγραφή που ακόμα σώζεται “BELLISARIUS CORENTIUS FECIT ANN. MDIC”, πιθανόν αυτόγραφη αν και δεν αποκλείεται να τοποθετήθηκε από τον Lorenzo de Caro –που το 1750 επιζωγράφησε τα έργα–, αναπαράγοντας προγενέστερη υπογραφή του Κορένσιου⁵¹⁶.

Ο Βελισσάριος στο λειψανοφυλάκιο δημιούργησε μια κατά κύριο λόγο νέα εικονογραφία δεδομένης της σπανιότητας των απεικονίσεων των συγκεκριμένων αγίων, πάντα πάνω στο παράδειγμα των παραστάσεων τού Santo Stefano Rotondo και ενδεχομένως με πηγές του το *Martyrologium*

⁵¹⁴ Imperato, όπ. π., 1629, σελ. 33· *Compendio dell’Istoria del Regno di Napoli diviso in tre parti con le annotazioni del [Tommaso] Costo*, Βενετία, Giunti, 1613, μέρος Γ’, σελ. 143· *Compendio dell’istoria del regno di Napoli di Pandolfo Collenuccio da Pesaro, di Mambrino Roseo da Fabriano, e di Tommaso Costo Napolitano*, τόμ. Γ’, Νάπολη, Giovanni Gravier, 1771, σελ. 450-451· βλ. επίσης A. Borricelli, Il tesoro della Real S. Casa dell’Annunziata in Napoli, *Kalòs*, 18 (1972)· De Maio, όπ. π., 1983, σελ. 217-219.

⁵¹⁵ Ο Gabriele de Martino ήταν επικεφαλής της διοίκησης του μοναστηριού κατά τα έτη 1589, 1591, 1600 και 1606 (D’Addosio, όπ. π., 1883, σελ. 586, 587) και ο Calvanico τουλάχιστον το 1594 και το 1598 (βλ. Imperato, *Discorsi*, όπ. π., σελ. 37 και D’Addosio, 1883, σελ. 586). Για αυτούς δούλεψε ο Βελισσάριος τουλάχιστον το 1603 (βλ. στο χρονολόγιο του ζωγράφου). Ο Vespolo ήταν επίσης βασιλικός σύμβουλος από το 1592, βλ. BNN, San Martino, 4 (*Notizie di alcune famiglie popolari della città e regno di Napoli, anno 1693*), ff. 18-19. Ο ίδιος γνωμοδοτεί για τις τοιχογραφίες του Βελισσάριου στο παρεκκλήσιο Orsini (βλ. παρακάτω, σελ. 183). Ο Vespolo ήταν στη διοίκηση του μοναστηριού κατά τα έτη 1586, 1589 και 1600, σύμφωνα με D’Addosio, όπ. π., 1883, σελ. 585, 586.

⁵¹⁶ Στις ελάχιστες φορές που ο ζωγράφος υπέγραψε έργα του, απαντούμε την ίδια μορφή, για παράδειγμα στα σχέδια από τη ζωή του Δον Χουάν του Αυστριακού και στις τοιχογραφίες πάνω από την είσοδο του Gesù Nuovo, σελ. 261 και 325-326.

Romanum και τη *Leggenda Aurea*. Μέχρις τίνος σημείου τα έργα είναι αποτέλεσμα των τριών ζωγράφων (Κορένσιου, Nucci και de Pino) και ποιος ο ρόλος του καθενός δεν το γνωρίζουμε. Το γεγονός ότι οι πληρωμές πραγματοποιούνται στο όνομα του Βελισσάριου και το ότι η σχετική επιγραφή αναφέρεται μόνο σε αυτόν, συνηγορούν στην υπόθεση της γενικής εποπτείας του έργου από τον Κορένσιο.

Η εικαστική κουλτούρα των τοιχογραφιών του Circignani εμφανίζεται εδώ αφομοιωμένη, προσιδιάζοντας επίσης άλλοτε στη ζωγραφική του Giovanni Baglione που την ίδια εποχή δούλευε στο πρόναο της Certosa. Η τοιχογραφία του τελευταίου *Ο Κάρολος της Καλαβρίας Αφιερώνει την Εκκλησία στον Άγιο Μαρτίνο*⁵¹⁷ έχει πολλές ομοιότητες με τη σκηνή *Ο Άγιος Ευνόμιος στον Θρόνο* στο Λειψανοφυλάκιο της Annunziata.

Έχει τονιστεί επανειλημμένα η επίδραση του Nucci επί του πελοποννήσιου ζωγράφου, ως παράγοντα ανανέωσης της ζωγραφικής γλώσσας του τελευταίου⁵¹⁸. Ο Avanzino Nucci, από τους μαθητές του Circignani στη Ρώμη, εκτός από το διάστημα 1598-1599 που τον συναντούμε σε αυτό εδώ το Λειψανοφυλάκιο, βρισκόταν στη Νάπολη τουλάχιστον και στα 1595-1596⁵¹⁹, όταν διακόσμησε την cappella San Bartolomeo στην εκκλησία της S. Maria di Costantinopoli και τη μικρή «αίθουσα τού Colloquio» στην εκκλησία της Certosa di San Martino⁵²⁰. Η Persico Rolando αναγνωρίζει, χωρίς

⁵¹⁷ Απεικόνιση στο Leone de Castris, όπ. π., 1991, σελ. 184.

⁵¹⁸ Βλ. κυρίως Leone de Castris, όπ. π., 1991, σελ. 188, 195 και Persico Rolando, όπ. π.

⁵¹⁹ Ο σύμβριος Avanzino Nucci (1552-1629), σύμφωνα με τον Baglione, πήγε από μικρός στη Ρώμη και έμαθε τη ζωγραφική κοντά στον Niccolò Circignani (il Pomarancio), βοηθώντας τον σε όλα του τα έργα «ώστε δεν υπάρχει έργο καλό στη Ρώμη που να μην έχει εκτελέσει, και έτσι έγινε έμπειρος και καλός ζωγράφος (G. Baglione, *Le Vite de' pittori, scultori, architetti, ed intagliatori, dal pontificato di Gregorio XIII del 1572 fino a' tempi di Papa Urbano VIII nel 1642*, νεότερη έκδ., Νάπολη, 1733, σελ. 300-301). Για τα έργα του Nucci βλ. J. Katalan, "Avanzino Nucci and the Polidoro Album", *Master Drawings*, XXVIII, 2 (1990), σελ. 173-180· *Dallo Spagna a Burri. Dipinti dei secoli XV-XX acquistati dalle Banche umbre*, κατάλογος έκθεσης (Acquasparta, Palazzo Cesi), επιμ. B. Toscano κ.ά., Todi 1986, σελ. 62-63· *Philip Pouncey per gli Uffizi. Disegni italiani di tre secoli*, Φλωρεντία, Leo S. Olschki, 1993, σελ. 84-86· N. Turner, *The Study of Italian Drawings. The contribution of Philip Pouncey*, εισαγ. J. A. Gere, Λονδίνο, British Museum Press, 1994, σελ. 113-115· R. Contini, "Avanzino Nucci tra Francoforte e Baceno", *Paragone*, 535-537 (1994), σελ. 95-98· M. Pupillo, "Un'ipotesi per Avanzino Nucci nell'Ospedale della SS. Trinità dei Pellegrini a Roma", και O. Melasecchi, "Avanzino Nucci ritrattista di San Filippo Neri", *Storia dell'arte*, 85 (1995), σελ. 395-411 και 412-415 αντίστοιχα. Ειδικότερα για τα έργα του στη Νάπολη βλ. Leone de Castris, όπ. π., 1991, σελ. 218-222 και C. Restaino, «Gli affreschi della cappella Galluccio nel Duomo di Lucera e i soggiorni romani e regnicoli di Avanzino Nucci», στο *Giornate di Studio in ricordo di Giovanni Previtali, Siena, Università degli studi, dicembre 1998, Napoli, Università degli Studi "Federico II", febbraio 1999, Pisa, Scuola Normale Superiore, maggio 1999*, επιμ. F. Caglioti, [= *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Quaderni*, 1-2 (2000)], Πίζα 2002, σελ. 201-212.

⁵²⁰ Για τα πρώτα έργα είναι γνωστή μια πληρωμή της 30^{ης} Αυγούστου 1595 από τον Bartolomeo di Liguoro για ήδη έτοιμη ζωγραφική στο παρεκκλήσιό του, βλ. D'Addosio, όπ. π., 1920, σελ. 182, πρβλ. Galante, έκδ. 1985, σελ. 70, σημ. 269. Για τα έργα στην Certosa είναι γνωστή μια πληρωμή στις 17 Απριλίου 1596, στο D'Addosio, όπ. π., 1920, σελ. 182. Ο Leone de Castris αποδίδει στον Nucci τις τοιχογραφίες του παρεκκλησίου Medici στο SS. Severino e Sossio (1991, σελ. 188) και τον θέλει συνεργάτη του Βελισσάριου Κορένσιου στα φρέσκα του καθεδρικού ναού της Λουτσέρα. («Italia meridionale», στο

ωστόσο κανένα ιδιαίτερο τεκμήριο, σε τρεις (τις μόνες κάπως ευδιάκριτες) σκηνές το χέρι του Avanzino⁵²¹. Πέρα από το γεγονός ότι τα έγγραφα δείχνουν ότι ο δεύτερος δούλευε μάλλον βοηθώντας τον Βελισσάριο, το στυλ του τελευταίου, όσο είναι γνωστό από έργα της ίδιας περιόδου, δεν πλησιάζει τόσο στο ιδίωμα των τοιχογραφιών του Nucci στη Νάπολη, όσα σε αυτό του Baglione και του Balducci, επίσης δραστηριοποιημένων εκτεταμένα στα ρωμαϊκά εργαστήρια

Pittura Murale in Italia, επιμ. M. Gregori, τόμ. 2, μέρος 2^ο: *Il Cinquecento*, Μπέργκαμο, Bolis, 1997, σελ. 241). Βλ. και παρακάτω, στην ενότητα για τα αποδιδόμενα αλλά μη αποδεκτά έργα του Βελισσάριου, σελ. 281.

⁵²¹ Persico Rolando, *όπ. π.*, σελ. 92.

SS. Annunziata: Cappella Carafa

Μετά τη διακόσμηση του λειψανοφυλακίου στη SS. Annunziata, ο Βελισσάριος ανέλαβε να ζωγραφίσει ιδιοχείρως –«di sua propria mano», όπως δεσμευόταν στο σχετικό συμβόλαιο– το παρακείμενο μικρών διαστάσεων παρεκκλήσιο Carafa, έργο για το οποίο εισέπραξε μια προκαταβολή τον Φεβρουάριο του 1600⁵²² και εξοφλήθηκε τον Νοέμβριο του ίδιου έτους⁵²³. Ο Κορένσιος ζωγράφισε στην οροφή «μικρές ιστορίες από τη ζωή της Παναγίας»⁵²⁴, έργα αφανή μέχρι την αποκάλυψή τους ύστερα από πρόσφατη συντήρηση (1999).

Το παρεκκλήσιο παραχωρήθηκε στον Giovan Francesco De Ponte, conte di Morcone κατά τη διάρκεια των εργασιών διακόσμησης, τον Μάιο του 1600⁵²⁵. Ο De Ponte ήταν από τους σημαντικότερους πολιτικούς παράγοντες στη Νάπολη στο γύρισμα του αιώνα. Επιφανής νομομαθής, «εγκωμιασμένος σε όλη την Ευρώπη»⁵²⁶, έφτασε στην ανάληψη υψηλών αξιωμάτων μέχρι αυτό του επικεφαλής των δικαστικών υπηρεσιών της πόλης («Decano del Regio Collaterale») και αργότερα τού κυβερνήτη του αντιβασιλείου («reggente»). Από το 1594 έως το 1597 βρισκόταν στην ισπανική πρωτεύουσα ως μέλος του «Συμβουλίου της Ιταλίας», θέση από την οποία υπέβαλε προτάσεις στον βασιλέα για οικονομικές μεταρρυθμίσεις στην επικράτεια της Νάπολης, που στρέφονταν εναντίον της παραδοσιακής ναπολιτάνικης αριστοκρατίας, ένας από τους αντιπροσώπους της οποίας έγραψε στα 1597 για αυτόν: «ο reggente έχει μεταβληθεί σε τύραννο των πραγμάτων του βασιλείου και, εξ όσων γνωρίζω, τα ρυθμίζει όλα κατά πως θέλει»⁵²⁷. Ήταν κυρίως οι εχθρότητές του αυτές που του στοίχισαν λίγο αργότερα, όταν ο αντιβασιλέας τού είχε εμπιστευθεί τη διαχείριση των λεπτών σχέσεων μεταξύ ισπανικής αυλής και παπικού κράτους⁵²⁸, τον αφορισμό του από την Αγία Έδρα, στα 1605, παρότι μάλιστα χαρακτηριζόταν από τον καρδινάλιο Aldobrandini «άνθρωπος μεγάλης αξίας και αρετής και ευνοϊκά διατεθειμένος στις υποθέσεις της εκκλησίας»⁵²⁹. Οι επίπονοι αγώνες ενός έτους του de Ponte κατάφεραν να άρουν τον αφορισμό αλλά όχι και να του αποδώσουν τη χαμένη του εξουσία. Από το

⁵²² Leone de Castris, *όπ. π.*, 1991, σελ. 324.

⁵²³ D'Addosio, *όπ. π.*, 1883, σελ. 158-161, *πρβλ.* D'Addosio, *όπ. π.*, 1913, σελ. 49-50.

⁵²⁴ De Dominici, *όπ. π.*, σελ. 311-312.

⁵²⁵ Σύμφωνα με έγγραφο που υπέγραψε η κόρη του, το 1636, το παρεκκλήσιο όταν αγοράστηκε από τον πατέρα της ήταν μια «cappella δίχως διακόσμηση» (D'Addosio, *όπ. π.*, 1883, σελ. 159). Συνεπώς, η διακόσμηση από τον Κορένσιο πρέπει να έγινε το πιθανότερο μεταξύ Ιουνίου και Νοεμβρίου του 1600.

⁵²⁶ G. Coniglio, *I vicerè spagnoli di Napoli*, Νάπολη, Fiorentino, 1967, σελ. 168. Για τον conte di Morcone βλ. S. Zotta, *G. Francesco de Ponte. Il giurista politico*, Νάπολη, Jovene, 1987· B. J. Garcia Garcia, *Una relazione vicereale sul governo del Regno di Napoli agli inizi del '600*, εισαγ. A. Musi, Νάπολη, Bibliopolis, 1993, σελ. 91· P. L. Rovito, *Respubblica dei togati. Giuristi e società nella Napoli del Seicento*, Νάπολη, Jovene, 1981, *passim*.

⁵²⁷ Zotta, *όπ. π.*, σελ. 123. Για τις πραγματείες τού de Ponte βλ. επίσης G. de Miranda, *Una quiete operosa. Forma e pratiche dell'Accademia napoletana degli Oziosi 1611-1645, Napoli, Fridericiana editrice universitaria, 2000, σελ. 434.*

⁵²⁸ Zotta, *όπ. π.*, σελ. 133.

⁵²⁹ Zotta, *όπ. π.*, σελ. 134.

1614 ασχολήθηκε αποκλειστικά με τα νομικά συγγράμματα του στο μοναστήρι των Αγίων Αποστόλων των θεατίνων, τάγμα με το οποίο ήταν στενά συνδεδεμένος⁵³⁰, όπου και πέθανε στα 1616⁵³¹.

Ο De Ponte ήταν ένας από τους πλέον αντιπροσωπευτικούς τύπους τηβεννοφόρων της αυλής. Με την εξαγορά ενός τίτλου (conte di Morcone, στα 1598), απόκτηση ενός παρεκκλησίου σε κεντρική εκκλησία της πόλης, προσέγγιση των ισχυρών ταγμάτων της Αντιμεταρρύθμισης (θεατίνοι), οικοδόμηση ενός ανακτόρου με την αντίστοιχη πινακοθήκη⁵³², υιοθέτηση αριστοκρατικών συμπεριφορών⁵³³, συγγένεια με παραδοσιακές αριστοκρατικές οικογένειες (πάντρεψε τον γιο του με μέλος της οικογένειας των Medici), πέτυχε τελικά την αποδοχή του από τη λέσχη των ευγενών της Capuana⁵³⁴.

Η παραγγελία για τη διακόσμηση του παρεκκλησίου στον Βελισσάριο θα μπορούσε να προέρχεται τόσο από την εκκλησία της Annunziata όσο και από τον ίδιο τον de Ponte, εφόσον ο Κορένσιος δούλευε για όλους σχεδόν τους ανώτερους αξιωματούχους του παλατιού, π.χ. την ίδια εποχή για τον ομόλογο του de Ponte, reggente Fornaro στον Gesù Nuovo, και, λίγο αργότερα, για τον Ascanio και Sergio Muscettola επίσης στην εκκλησία των ιησουϊτών⁵³⁵.

Από τα έργα του Βελισσάριου στην οροφή του παρεκκλησίου τα πιο ευανάγνωστα είναι αυτά στα δυο πλευρικά ημικύκλια όπου απεικονίζονται ο *Ευαγγελισμός* και τα *Εισόδια της Θεοτόκου*, ενώ στο κέντρο της οροφής ανάμεσα σε τέσσερις γυναικείες μορφές παριστάνονται άλλα τέσσερα επεισόδια τού μαριολογικού κύκλου. Τέλος, στα τέσσερα σφαιρικά τρίγωνα απεικονίζονται, σε στρογγυλά διάχωρα, οι προτομές τεσσάρων προφητών. **(εικ. 37)**

Η εικονογραφία είναι η ίδια που ο Βελισσάριος θα επαναλάβει σε πολλούς κύκλους στις ναπολιτάνικες εκκλησίες τις περισσότερες φορές χρησιμοποιώντας, αυτός και το εργαστήριό του, τα ίδια σχέδια. Οι βασικοί, εκτενέστεροι και θεολογικά περισσότερο επεξεργασμένοι κύκλοι στους οποίους εκβάλλουν οι μαριολογικοί κύκλοι είναι αυτοί του παρεκκλησίου της Γέννησης του Gesù

⁵³⁰ «molto affettionato di questa Religione» γράφει ο Del Tufo, όπ. π., 1609, σελ. 285. Στα 1607 ο πάπας έδωσε την επισκοπή της Troia στον θεατίνο γιο του, Pietrantonio d'Aponte, βλ. Del Tufo, όπ. π., 1609, σελ. 285.

⁵³¹ Bulifon, όπ. π., σελ. 101.

⁵³² Η πινακοθήκη και η βιβλιοθήκη του de Ponte δωρήθηκαν από τον ίδιο στο μοναστήρι των θεατίνων, SS. Apostoli, το 1614 (Zotta, όπ. π., σελ. 139). Έχει βρεθεί το ευρετήριο των πινάκων της συλλογής του, όπου καταλογογραφούνται, μεταξύ άλλων, ένα έργο του Caravaggio και αρχαία αγγεία (βλ. G. Labrot, *Collections of Paintings in Naples. 1600-1780*, Λονδίνο - Νέα Υόρκη - Παρίσι, Saur, 1992, σελ. 49-52). Για το ανάκτορό του βλ. A. Avena, «Palazzi Napoletani del Cinquecento: i palazzi d'Aponte e de Curtis», *Napoli Nobilissima*, IX (1900), σελ. 148-152 και G. Labrot, *Palazzi napoletani. Storie di nobili e cortigiani 1520-1750*, Νάπολη, Electa, 1993, σελ. 193, 212.

⁵³³ Βλ. σχετικές μαρτυρίες στον Zotta, όπ. π., σελ. 63.

⁵³⁴ Zotta, όπ. π., σελ. 134. Όλα τα παραπάνω θα επέρωσαν το γόητρο αυτού του υπερβολικά υπερόπτη («superbissimo»), όπως χαρακτηρίζεται σε σχετική έκθεση στα τέλη του 16^{ου} αιώνα για τους ευγενείς της Νάπολης προς τον Μεγάλο Δούκα της Τοσκάνης (G. Ceci, «I feudatari napoletani alla fine del sec. XVI», *Archivio Storico per le Province Napoletane*, 24 (1899), σελ. 134).

⁵³⁵ Βλ. εδώ, παρακάτω, σελ. 163-171 και 223-227.

Nuovo, της σακρηστίας της SS. Annunziata και αυτός στο χοροστάσιο των φραγκισκανών της S. Maria La Nova.

Το στυλ της ζωγραφικής εδώ είναι περισσότερο ισορροπημένο και κλασσικό, προσομοιάζει προς έργα του Monte di Pietà, αν και η χρωματική επένδυση φανερώνει ακόμα το φλαμανδικό *cangiamento* που με τον καιρό θα αποβάλει από τη μανιέρα του ο Βελισάριος.

Gesù Nuovo

Οι ιησουίτες, που είχαν εγκατασταθεί στη Νάπολη στα 1552, αποτελούσαν, στα τέλη του 16^{ου} αιώνα, ένα από τα ισχυρότερα τάγματα της Αντιμεταρρύθμισης στην πόλη. Κατείχαν δύο μεγάλες εκκλησίες (Gesù Nuovo και Gesù Vecchio), μια εκτεταμένη έδρα (Casa Professa), διευθύναν ένα κολλέγιο σπουδών (Collegio Massimo) και ένα σεμινάριο μαθητευόμενων κληρικών (Noviziato) και, παράλληλα, διέθεταν πολυάριθμα παραρτήματα στην ευρύτερη περιοχή της Καμπανίας (στη Νόλα, στην Κάπουα κ.α)⁵³⁶.

Ο ναπολιτάνικης καταγωγής «στρατηγός της Εταιρείας» (Generale della Compagnia) Claudio Acquaviva (από το 1585 έως το 1615)⁵³⁷, ο ιησουίτης καρδινάλιος Roberto Bellarmino –ένας από τους κυριότερους συγγραφείς και ιδεολογικούς μοχλούς της Καθολικής Εκκλησίας της Αντιμεταρρύθμισης– που διέμεινε στη Νάπολη και στην ευρύτερη περιοχή (1594-1597 ως επικεφαλής της επαρχίας της Καμπανίας· 1602-1605 ως επίσκοπος Κάπουας)⁵³⁸, η υποστήριξη από το παλάτι και από φεουδαρχικές οικογένειες ευνόησαν τη γοργή εξάπλωση του τάγματος.

Ένας από τους πρώτους χρονικογράφους του τάγματος, ο Francesco Schinosi γράφει ότι το 1584 «ο αντιβασιλέας από μόνος του έδωσε οδηγία και παραίνεση να συγκεντρωθούν χρήματα, για το εργοτάξιο μας, από τέσσερις προσωπικότητες και φίλους μας: στον Don Francesco Alvarez di Ribera, προϊστάμενο της Camera Regia, στον Reggente Ferdinando Fornari, στη δούκισσα του Montelione, D. Girolama Colonna και στην D. Anna di Mendoza, κοντέσα του Sant'Angiolo»⁵³⁹. Το αναφερόμενο «εργοτάξιο» αφορούσε την αναδιαμόρφωση τού εσωτερικού του σημαντικότερου αναγεννησιακού ανακτόρου της Νάπολης⁵⁴⁰, palazzo dei Sanseverino, αρχόντων του Σαλέρνο, σε κεντρική εκκλησία του τάγματος των ιησουιτών. Για την απόκτησή του είχαν καταβάλει προσπάθειες από κοινού ο

⁵³⁶ Για τους ιησουίτες στη Νάπολη βλ. το χρονικό του F. Schinosi, *Istoria della compagnia di Gesù appartenente al Regno di Napoli*, Νάπολη, Michele Luigi Mutio, μέρος Α', 1706, μέρος Β', 1711, που συνεχίστηκε από τον S. Santagata, με τον ίδιο τίτλο (Νάπολη, Vincenzo Mazzola, μέρος Γ', 1756, μέρος Δ', 1757). Από τις νεότερες μελέτες βλ. M. Rosa, *Religione e Società nel Mezzogiorno*, Μπάρι, Laterza, 1976· J. W. O' Malley, *The First Jesuits*, Κέμπριτζ (Μασσ.) - Λονδίνο, Harvard University Press, 1993· P. Jappelli, *Insedimenti gesuitici in Campania. Analisi storico-critica. Sette complessi esemplari (XVI-XVIII sec.)*. Castellamare di Stabia, Portici, Sorrento, Nola, Benevento, Salerno, Massa Lubrense, διδακτορική διατριβή, Università degli Studi di Napoli "Federico II", 1995, όπου αναλυτική προγενέστερη βιβλιογραφία.

⁵³⁷ Βλ. για αυτόν M. Rosa, "Acquaviva, Claudio", στο *Dizionario Biografico degli Italiani*, τόμ. 1, 1960, σελ. 168-178.

⁵³⁸ Για τον καρδινάλιο βλ. τις μελέτες που συγκεντρώνονται στα πρακτικά των συνεδρίων: *Bellarmino e la Controriforma. Atti del simposio internazionale di studi, Sora, 15-18 ottobre 1986*, επιμ. R. De Maio / A. Borromeo / L. Gulia / G. Lutz / A. Mazzacane, Σόρα, Centro di Studi Sorani "Vincenzo Patriarca", 1990· *Roberto Bellarmino arcivescovo di Capua teologo e pastore della Riforma cattolica, Atti del Convegno Internazionale di studi, Capua 28 ottobre-1 novembre 1988*, επιμ. G. Galeota, 2 τόμοι, Κάπουα, χωρίς εκδ. οίκο, 1990. Ο Bellarmino αποτέλεσε τον δημοφιλέστερο θεωρητικό του Καθολικισμού μέχρι σχεδόν τον 20ό αιώνα, βλ. R. De Maio, «Bellarmino e la Monarchia della Verità», στο *Rinascimento lievemente narrato*, Νάπολη, Guida, 1993, σελ. 275-280.

⁵³⁹ Schinosi, όπ. π., μέρος Α', σελ. 464.

⁵⁴⁰ Βλ. R. Pane, "Architettura e urbanistica del Rinascimento", στο *Storia di Napoli*, τόμ. 4, μέρος Α', Νάπολη, Società Editrice Storia di Napoli, 1974, σελ. 375-381.

Aquavina και ο Φίλιππος Β΄. Ο πρώτος επεδίωκε την ανέγερση μιας επιβλητικής εκκλησίας στον αριστοκρατικό δρόμο της πόλης, τη «strada di Nido»: ο δεύτερος, με την αναδιαμόρφωση τού ανακτόρου Sanseverino σε φρούριο των ιησουϊτών, κατόρθωσε στην πράξη να το αποσυνδέσει από την ισχυρότερη αντίδραση των βαρόνων κατά της ισπανικής κατοχής και της συγκεντρωτικής πολιτικής του αντιβασιλέα Pedro de Toledo, που πήρε πιο συγκεκριμένη μορφή κατά τη διάρκεια των αντιδράσεων εναντίον της εισαγωγής της ισπανικής Ιεράς Εξέτασης στη Νάπολη το 1547. Το ανάκτορο είχε συνδεθεί εξάλλου με την απήχηση της Μεταρρύθμισης στους κύκλους των ευγενών της πόλης, καθώς ο ιδιοκτήτης του, Ferrante Sanseverino, είχε ασπαστεί τις ιδέες του Καλβίνου⁵⁴¹. Η βαθμιαία μετατροπή των βαρόνων από αντιπάλους σε αυλικούς των Ισπανών και η βίαιη εξολόθρευση των «αιρετικών» στα μέσα του αιώνα επέτρεψαν την προσαρμογή του παλατιού σε εκκλησία των ιησουϊτών: μια *condanatio memoriae*.

Η εκκλησία θεμελιώθηκε το 1584⁵⁴² –ταυτόχρονα με τον Gesù της Ρώμης– και οικοδομήθηκε με τη χορηγία και επίβλεψη του αντιβασιλέα Pedro Girón Duca di Osuna, στου οποίου την προστάτιδα, την Παναγία της Άμωμης Σύλληψης, αφιερώθηκε⁵⁴³. Η ολοκλήρωση της οικοδόμησης⁵⁴⁴ καθυστέρησε λόγω προστριβών με το γειτονικό μοναστήρι του San Sebastiano, ώστε, σε αντίθεση με τη ρωμαϊκή, η ναπολιτάνικη εκκλησία δεν λειτούργησε πριν από το 1597 ενώ τα επίσημα εγκαίνια έγιναν στην επέτειο της Ναυμαχίας της Ναυπάκτου, στις 7 Οκτωβρίου 1601⁵⁴⁵.

Η εκκλησία διαμορφώθηκε σύμφωνα με τις αρχές της αντιμεταρρύθμισης στην αρχιτεκτονική που ζητούσε ένα μεγάλο ευρύχωρο κεντρικό κλίτος με άνετη και απρόσκοπτη πρόσβαση στο κεντρικό

⁵⁴¹ R. De Maio, *Pittura e controriforma a Napoli*, Ρώμη - Μπάρι, Laterza, 1983, σελ. 106.

⁵⁴² Η μαρτυρία στο *Compendio dell'istoria del Regno di Napoli diviso in tre parti con le annotazioni del [Tomaso] Costo*, Βενετία, Giunti, 1613, μέρος Γ΄, σελ. 107. Για την εκκλησία βλ. R. Montini, *La chiesa del Gesù Nuovo*, Νάπολη, 1951· A. De Biase, “Il Gesù Nuovo di Napoli”, *Civiltà Cattolica*, 103 (1952), 279-292· V. Palumbo / E. Albino / E. Colombo, *Chiesa del Gesù Nuovo*, β΄ έκδ., Νάπολη 1970· M. Erricchetti, “La chiesa del Gesù Nuovo in Napoli. Note storiche”, *Campania Sacra*, 5 (1974), σελ. 34-75· E. Nappi, “Le chiese dei Gesuiti a Napoli”, στο *Seicento napoletano. Arte, costume e ambiente*, επιμ. R. Pane, Μιλάνο, Edizioni di comunità, 1984, σελ. 318-331· R. Bösel, *Jesuitenarchitektur in Italien 1540-1773. Die Baudenkmäler der römischen und der neapolitanischen Ordensprovinz*, 2 τόμοι, Βιέννη, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1985, σελ. 405-421· M. A. Conelli, *The Gesù Nuovo in Naples*, διδακτορική διατριβή, Columbia University, 1987· G. Cantone, “Le chiese dei Gesuiti a Napoli”, στο *L'architettura della Compagnia di Gesù in Italia, XVI-XVII secolo*, επιμ. L. Patetta / S. Della Torre, Γένοβα, Marietti, 1992· της ίδιας, *Napoli Barocca*, Ρώμη - Μπάρι, Laterza, 1993, σελ. 115-121· A. Schiattarella / F. Iappelli S. I., *Gesù Nuovo*, Castellammare di Stabia, Eidos, 1997.

⁵⁴³ Schiattarella / Iappelli, *όπ. π.*, σελ. 27.

⁵⁴⁴ Σύμφωνα με τον Schinosi, «για να επιβλέψει την οικοδόμηση» ήρθε στη Νάπολη, ύστερα από διαταγή του Acquavina, ο αρχιτέκτονας Vincenzo Maggio (Schinosi, *όπ. π.*, μέρος Α΄, σελ. 465, πρβλ. Erricchetti, *όπ. π.*, σελ. 45). Στην αρχιτεκτονική διαμόρφωση του ναού, συνέβαλε ωστόσο, κυρίως ο Giuseppe Valeriani, που συνεργάστηκε με τον Στρατηγό τής Εταιρείας (Schinosi, *όπ. π.*, μέρος Β΄, σελ. 296-298).

⁵⁴⁵ Santagata, *όπ. π.*, τόμ. 3, σελ. 36-37.

αλτάρι και μεγάλα πλαϊνά παρεκκλήσια, σε αναλογία, αν και όχι πολύ στενή, με τον ρωμαϊκό Gesù⁵⁴⁶, και αντλώντας από το πρότυπο του San Lorenzo τού Escorial⁵⁴⁷. Σε κάθε περίπτωση η μεγαλοπρεπής εκκλησία του Gesù Nuovo, όπως είναι γνωστός ο ναός –για να διακριθεί από την παλαιότερη εκκλησία των ιησουϊτών, Gesù Vecchio–, κατόπριζε τις ηγεμονικές επιδιώξεις της Εταιρείας.

Οι χορηγίες από τα υψηλότερα διοικητικά στελέχη του αντιβασιλείου και από τις πλούσιες αριστοκρατικές οικογένειες, στις οποίες παραχωρήθηκαν τα παρεκκλήσια του Gesù Nuovo, επέτρεψαν όχι μόνο την πλούσια διακόσμηση, αλλά και την οικοδόμηση και άλλων κτηρίων δίπλα στην εκκλησία. Οι ιησουϊτες, κατεδαφίζοντας παλαιότερα πλαϊνά κτίσματα, κατάφεραν σε σύντομο χρονικό διάστημα να αποκτήσουν την ιδιοκτησία ενός εκτεταμένου οικοδομικού τετραγώνου στο κέντρο της πόλης («*insula dei gesuiti*»)⁵⁴⁸.

Στα 1601, ταυτόχρονα με τα επίσημα εγκαίνια της εκκλησίας, καθαγιαστήκαν και τρία –τα μόνα κατασκευασμένα έως τότε– παρεκκλήσια: των Αγγέλων, δεξιά του κεντρικού αλταριού, της Γέννησης και του Ευαγγελισμού⁵⁴⁹, κατ’ αναλογία με τα πρώτα παρεκκλήσια της ρωμαϊκής εκκλησίας. Τα δύο πρώτα φέρονται ήδη διακοσμημένα από τον Βελισσάριο, ο οποίος επρόκειτο ακόμα να ζωγραφίσει, στα 1613 το παρεκκλήσιο των Μαρτύρων, στα 1620 τον ανατολικό βραχίονα του κεντρικού κλίτους, στα 1622 το παρεκκλήσιο του San Ignazio de Loyola, στα 1634 το παρεκκλήσιο του San Francesco Saverio, και τέλος στα 1637-1638 τον δυτικό βραχίονα του μεσαίου κλίτους. Έτσι, μέχρι τα μέσα του 17^{ου} αιώνα όλη η τοιχογραφική διακόσμηση του ναού ήταν έργο του Κορένσιου. Ο ίδιος θα διακοσμήσει επίσης μια μεγάλη αίθουσα στο παρακείμενο Oratorio dei Nobili –έδρα μιας ένωσης ευγενών υπό την πνευματική εποπτεία των ιησουϊτών– και ακόμα σε ιησουϊτικές εκκλησίες εκτός Νάπολης, όπως στην Chiesa del Gesù στη Νόλα, κ.ά.⁵⁵⁰

⁵⁴⁶ Η P. Jappelli έδειξε τις λίγες αρχιτεκτονικές ομοιότητες μεταξύ της ρωμαϊκής και της ναπολιτάνικης εκκλησίας, με απώτερο στόχο να αποδείξει ότι το ρωμαϊκό κτήριο δεν λειτούργησε ως δεσμευτικό πρότυπο για τις υπόλοιπες ιησουϊτικές εκκλησίες (Jappelli, *όπ. π.*, βλ. τα συμπεράσματα της, στη σελ. XVII).

⁵⁴⁷ Σύμφωνα με τον René Taylor, η εκκλησία του Gesù Nuovo, δεν είναι παρά «μια παράφραση της εκκλησίας του Escorial», («*Ermetismo e architettura mistica nella Compagnia di Gesù*», στο R. Wittkower / I. B. Jaffe (επιμ.), *όπ. π.*, σελ. 55, πρβλ. Jappelli, *όπ. π.*, σελ. 17).

⁵⁴⁸ F. Strazzullo, *Edilizia e urbanistica a Napoli dal '500 al '700*, Νάπολη, Arturo Berisio, 1968, β' έκδ.: Νάπολη, Arte tipografica, 1995, σελ. 97-100.

⁵⁴⁹ Santagata, *όπ. π.*, τόμ. III, 1756, σελ. 36-37· Errichetti, *όπ. π.*, σελ. 45.

⁵⁵⁰ Βλ. παρακάτω, 273-277.

Cappella degli Angeli

Η διακόσμηση του παρεκκλησίου των Αγγέλων (cappella degli Angeli) εμφανίζεται ολοκληρωμένη, αν όχι νωρίτερα, τουλάχιστον στα εγκαίνια τού Gesù Nuovo, το 1601⁵⁵¹. Δεν γνωρίζουμε ούτε πότε ακριβώς οι τοιχογραφίες παραγγέλθηκαν στον Κορένσιο ούτε πότε αυτός τις υλοποίησε. Η μόνη γνωστή μέχρι τώρα σχετική πληρωμή ανάγεται στο έτος 1605, δίχως όμως να διευκρινίζεται σε αυτή αν τα έργα είχαν τότε ολοκληρωθεί και, αν ναι, σε ποιο βαθμό⁵⁵². Μια προγενέστερη μαρτυρία, χρονολογημένη τον Φεβρουάριο του 1600, αναφέρεται στις ήδη ζωγραφισμένες ιστορίες των αγγέλων (“*historiis Angelorum depictis undique illustratum visitur*”)⁵⁵³. Από το χρονικό του Tommaso Costo πληροφορούμαστε ότι το 1596 «*εκδηλώθηκε πυρκαγιά στη νέα εκκλησία των ιησουϊτών και έκαψε [...] και μερικούς πίνακες ζωγραφικής, και τα αλτάρια που ήταν πιο κοντά στην πυρκαγιά*»⁵⁵⁴ αλλά, λόγω τής αποσπασματικότητάς της, δεν μπορούμε να υποθέσουμε βέβαια μια ακόμα πρωιμότερη χρονολόγηση των τοιχογραφιών.

Το παρεκκλήσιο των Αγγέλων κατασκευάστηκε χάρη σε δωρεά των αδελφών Marzia και Silvia Carafa, θυγατέρων του Giantomaso Carafa, που στο παρελθόν είχαν επανειλημμένα ευεργετήσει το τάγμα των ιησουϊτών⁵⁵⁵. Η Marzia πέθανε το 1592 αφήνοντας το ποσό των 5000 σκούδων για την κατασκευή τού εν λόγω παρεκκλησίου, έργο που πραγματοποίησε η αδελφή της⁵⁵⁶. Για την κατασκευή και τη διακόσμηση του παρεκκλησίου ενδιαφέρθηκε προσωπικά ο Στρατηγός της Εταιρείας, Aquaviva, ενώ, σύμφωνα με την τακτική των ιησουϊτών, τα σχέδια τόσο για τις τοιχογραφίες όσο και για τους πίνακες θα εγκρίνονταν από την κεντρική διοίκηση της Ρώμης⁵⁵⁷. Σύμφωνα με την υπάρχουσα

⁵⁵¹ Santagata, όπ. π., τόμ. 3, σελ. 36-37· Errichetti, όπ. π., σελ. 45· Bösel, όπ. π., τόμ. 1, σελ. 408 και σημ. 25· F. Iappelli, “La Cappella degli Angeli al Gesù Nuovo”, *Societas*, XXXVII, 6 (1988), σελ. 138.

⁵⁵² Τα στοιχεία που αντλούμε από αυτή την απόδειξη πληρωμής, στις 31 Ιανουαρίου 1605, είναι αόριστα: «*Στον Stefano de Maio [καταβάλλονται] 10 δουκάτα και από αυτόν [δίνονται] στον Bellisario Correnti, ζωγράφο, προς συμπλήρωση των 25 δουκάτων για λογαριασμό της ζωγραφικής σε φρέσκο στο παρεκκλήσιο των Αγγέλων στην εκκλησία των ιησουϊτών*». Εκδόθηκε από τον Nappi, όπ. π., 1984, σελ. 335, έγγρ. 36. Θα μπορούσε να αναφέρεται σε μια καθυστερημένη εξόφληση της δουλειάς τού Κορένσιου, πράγμα που δεν είναι έξω από τις συνήθειες της εποχής; Στο ίδιο έτος (1605), ολοκληρώθηκε η διακόσμηση του παρεκκλησίου με την προσθήκη των μαρμάρων του δαπέδου (Nappi, όπ. π., 1984, σελ. 335, έγγρ. 35).

⁵⁵³ F. Iappelli, “La cappella Fornari o della Natività nel Gesù Nuovo di Napoli”, *Societas*, XLIII, 4-5 (1994), σελ. 111, πρβλ. C. Restaino, “Belisario Corenzio nei grandi cicli pittorici napoletani del primo Seicento”, *Dialoghi di storia dell’arte*, 3 (1996), σελ. 34.

⁵⁵⁴ *Compendio dell’Istoria del Regno di Napoli ...*, όπ. π., σελ. 139-140. Η ίδια πληροφορία και από Schinosi, όπ. π., μέρος Β’, σελ. 275 (δίχως αναφορά σε πίνακες ζωγραφικής). Η οικοδόμηση του παρεκκλησίου των Αγγέλων είχε ολοκληρωθεί ήδη από το 1595 (Restaino, όπ. π., 1996, σελ. 50, σημ. 20).

⁵⁵⁵ Schinosi, όπ. π., μέρος Β’, σελ. 201.

⁵⁵⁶ Schinosi, όπ. π., μέρος Β’, σελ. 200-201 και G. F. Araldo, *Cronica della Compagnia di Gesù di Napoli*, χειρόγραφο τού 1596 στο Βιβλιοθήκη των Ιησουϊτών στη Νάπολη, ff. 265v-266r, (αντλώ από Iappelli, όπ. π., 1988, σελ. 139).

⁵⁵⁷ «*θα σας στείλουμε ένα προσχέδιο για να παραγγείλετε τη ζωγραφική*», έγραφε ο στρατηγός της Εταιρείας απατώντας σε σχετική επιθυμία τής Silvia Carafa για την ελαιογραφία στο αλτάρι του ίδιου παρεκκλησίου τον Ιανουάριο του 1598 και λίγο

επιγραφή, το παρεκκλήσιο καθαγιάστηκε στα 1601 από τον αρχιεπίσκοπο του Τράνι, Andrea de Franchis και αφιερώθηκε στην Παναγία και τους Επτά Αγγέλους⁵⁵⁸.

Τα έργα του Κορένσιου⁵⁵⁹ αποτελούνται από δύο μεγάλες συνθέσεις στους πλευρικούς τοίχους, *Οι Άγγελοι Υπηρετούν τον Χριστό και Η Βάπτιση του Κεντυρίωνα Κορνήλιου*, δύο μικρότερες στα κοίλα διάχωρα, πάνω από τις προηγούμενες, *Η Επιστροφή του Ασώτου Υιού και Ο Αρχάγγελος Μιχαήλ Κατατροπώνει τους Επαναστατημένους Αγγέλους*· η σκηνή που καταλαμβάνει το κέντρο του θόλου είναι δυσανάγνωστη, πιθανότατα παριστάνει την *Προσκύνηση του Αμνού*⁵⁶⁰, με την οποία συνδέονται και οι τρεις μικρές σκηνές στη στενή λωρίδα του υπερκείμενου τόξου⁵⁶¹. Εκατέρωθεν του φωταγωγού βλέπουμε τις σκηνές *Το Όνειρο του Ιακώβ* και *Η Πάλη του Ιακώβ με τον Άγγελο* και στην αντίστοιχη λωρίδα του τόξου σε τρία μικρά δυσανάγνωστα διάχωρα, αταύτιστες σκηνές (προφανώς από την Παλαιά Διαθήκη). Στον Βελισσάριο μάλλον πρέπει να προσγράψουμε και τις επιζωγραφισμένες, τοιχογραφίες που διακοσμούν τον παρακείμενο του παρεκκλησίου χαμηλό θόλο, με παραστάσεις αγγέλων που ηχούν όργανα και ψάλλουν. **(εικ. 38-40)**

Η εξέταση της διακόσμησης τής cappella degli Angeli σε συσχέτισμό με αυτή του ομώνυμου παρεκκλησίου του ρωμαϊκού Gesù επιβάλλεται από τις ομοιότητες και τις αντιστοιχίες τής εικονογραφίας τους, καθώς η γενικότερη θεματική αφετηρία, ο ρόλος και η λατρεία των αγγέλων, είναι κοινή.

αργότερα, για την ίδια υπόθεση, «θα εκτελέσουμε την επιθυμία σας [...] δεν θα στείλουμε άλλον ζωγράφο από τη Ρώμη» (Restaino, όπ. π., 1996, σελ. 50, σημ. 21).

⁵⁵⁸ ANNO DOM. MDCI DIE VII MENSIS OCT. ANDREAS DE FRANCHIS / ARCHIEP. TRANENSIS HOC ALTARE DEI MATRIS SEPTEMQUE / ANGELORUM NUMINI CONSECRAVIT IDEMQUE SS. IO. BAPTISTAE / BARTHOLOMAEI APOST. VINCENTII ANASTASII VIII CHRISTOPHORI / SECUNDINI PANTALEONIS COSMAE AC DAMIANI HIPPOLYTI SOCIORUMQUE / QUADRAGINTA ITEM AC DECEM MILLIUM MARTYRUM FELICIS EPISCOPI / NOL. MACHARII ABB. CECILIAE VIRG. MAR. PETRONILLAE VIRG. RELIQUIAS / IN ARA INCLUSIT VISENTIBUS AUTEM IPSO QUIDEM CONSECRATIONIS DIE / ANNUM ANNIVERSARIO VERO DIES XL INDULGENTIAE CONCESSIT.

⁵⁵⁹ De Dominicis, όπ. π., σελ. 305. Εκτός από τις τοιχογραφίες του Κορένσιου, υπήρχε αρχικά, όπως φαίνεται από πληρωμή του 1601, στο αλτάρι μια ελαιογραφία του Girolamo Imparato, βλ. D'Addosio, όπ. π., 1913, σελ. 237 και 1920, σελ. 66· Leone de Castris, όπ. π., 1991, σελ. 332· Restaino, όπ. π., 1996, σελ. 50, σημ. 21.

⁵⁶⁰ Σύμφωνα με τον Iappelli (όπ. π., 1988, σελ. 148), η σκηνή εικονογραφεί την περιγραφή που γίνεται στο έβδομο κεφάλαιο της Αποκάλυψης. Συνεπώς, οι φράσεις στους κυλίνδρους που κρατούν οι άγγελοι θα ήταν “Vidi turbam magnam...stante ante thronum et in conspectu Agni” και “Omnes angeli stabant in circuitu throni” προερχόμενες από την ίδια περικοπή της Αποκάλυψης: «και ιδού όχλος πολύς, ον αριθμήσαι αυτόν ουδείς εδύνατο, εκ παντός έθνους και φυλών και λαών και γλωσσών, εστώτας ενώπιον του θρόνου και ενώπιον του αρνίου, περιβεβλημένους στολάς λευκάς, και φοίνικες εν ταις χερσίν αυτών· και κρίζουσι φωνή μεγάλη λέγοντες· η σωτηρία τω Θεώ ημών τω καθημένω επί του θρόνου και τω αρνίω. Και πάντες οι άγγελοι ειστήκεσαν κύκλω του θρόνου και των πρεσβυτέρων και των τεσσάρων ζώων, και έπεσαν ενώπιον του θρόνου επί τα πρόσωπα αυτών και προσεκύνησαν τω Θεώ» (Αποκ. 7, 9-11).

⁵⁶¹ Πιθανόν εικονογραφούν το εδάφιο 7, 1-3 της Αποκάλυψης: “είδον τέσσαρας αγγέλους εστώτας επί τας τέσσαρας γωνίας της γης, κρατούντας τους τέσσαρας ανέμους της γης, ίνα μη πνέη άνεμος επί της γης μήτε επί της θαλάσσης μήτε επί παν δένδρον».

Η επιμέλεια της διακόσμησης του ρωμαϊκού παρεκκλησίου είχε ανατεθεί από τον ιδιοκτήτη του, Gaspare Garzonio, στον ιησουΐτη αρχιτέκτονα Giovanni de Rosis⁵⁶². Περιλάμβανε αρχικά έναν πίνακα του Scipione Pulzone, χρονολογημένο γύρω στα 1591, τοιχογραφίες του Federico Zuccari, του 1594, και δύο ανάγλυφα. Στις τοιχογραφίες απεικονίζονται: στην οροφή *Η Παναγία εν Δόξη και η Αγία Τριάδα*, στα σφαιρικά τρίγωνα ιστορίες από την Παλαιά Διαθήκη⁵⁶³, στα ημικυκλικά διάχωρα η *Επιστροφή του Ασώτου* και *Ο Θεός Πατήρ εν μέσω αγγέλων*· τέλος, στις δύο ορθογώνιες μεγάλες σκηνές, πάνω από τα εσωτερικά ανοίγματα του παρεκκλησίου, *Ο Αρχάγγελος Μιχαήλ Κατατροπώνει τους Επαναστατημένους Αγγέλους* και *Οι Άγγελοι απελευθερώνουν τις Ψυχές από το Καθαρτήριο*. Ανάμεσα τους, εικονίζονται σε ανάγλυφα *Ο Άγγελος και η Αγάρ στην Έρημο* και *Ο Άγγελος Παρουσιάζεται στον Κεντυρίωνα Κορνήλιο*.

Η λατρεία των αγγέλων, προβαλλόμενη ήδη από τον ιδρυτή του τάγματος de Loyola, ενσωματώνεται στη γενικότερη άρθρωση του εικονογραφικού προγράμματος ολόκληρης της εκκλησίας, μελετημένου εξαρχής στο σύνολό του, με στόχο την υπογράμμιση των κύριων σημείων της ιησουΐτικης διδασκαλίας και πρακτικής. Κύρια εικονογραφική πηγή αποτέλεσαν τα βιβλία και γενικότερα η, καθοριστική για την ιησουΐτικη κουλτούρα, διδασκαλία του καρδινάλιου Roberto Bellarmino, ιδιαίτερα οι σχετικές διατυπώσεις στο απολογητικού χαρακτήρα σύγγραμμά του, ιδεολογικό στήριγμα ολόκληρης της μετατριδεντινής εκκλησίας, *Disputationes de controversiis christianae fidei. Adversus huius temporis Haereticos* (1586-1593), δουλεμένο κατά την εποχή του σχεδιασμού της διακόσμησης των παρεκκλησίων του Gesù⁵⁶⁴. Αντικείμενο ιδιαίτερης επεξεργασίας ήταν η θεματική των αγγέλων και στο έργο του Luigi Gonzaga⁵⁶⁵, πνευματικό τέκνο του καρδινάλιου Bellarmino⁵⁶⁶, *Meditazione sopra gli Angeli Santi*, γραμμένο γύρω στα 1590 (έκδ. 1603), στο οποίο απηχούνται επίσης τα βιβλία των κατηχήσεων του Pietro Canisio, *Institutiones Doctrinae Christianae*, άλλο ένα από τα βασικά βιβλία των ιησουΐτών και της Αντιμεταρρύθμισης γενικότερα.

Οι κεντρικές ιδέες των παραπάνω μεταφέρονται εικαστικά στο ρωμαϊκό παρεκκλήσιο⁵⁶⁷, όπου η θεματογραφία της διακόσμησης αρθρώνεται, εκτός από τον δοξολογικό και βοηθητικό ρόλο των

⁵⁶² Για το ρωμαϊκό παρεκκλήσιο βλ. H. Hibbard, “Ut picturae sermones: le prime decorazioni dipinte al Gesù”, στο R. Wittkower / I. B. Jaffe (επιμ.), όπ. π., σελ. 35-41 · A. Zuccari, “Bellarmino e la prima iconografia gesuitica: La cappella degli Angeli al Gesù”, στο *Bellarmino e la Controriforma...*, όπ. π., σελ. 609-628.

⁵⁶³ *Ο Αββακούμ Μεταφέρεται από τον Άγγελο στον Δαβίδ στον Λάκκο των Λεόντων, Ο Άγγελος και οι Τρεις Κορασίδες στον Φούρνο, Το Όνειρο του Ιακώβ και Ο Τωβίας και ο Άγγελος*, στο εσωτερικό του τόξου *Ο Λώτ και η Οικογένεια του Φεύγουν από τα Σόδομα, Ο Αβραάμ Προσεύχεται για τη Σωτηρία των Σοδόμων, Ο Τωβίας Αποδίδει το Φως στον Τόβι*.

⁵⁶⁴ Zuccari, όπ. π.

⁵⁶⁵ Ο Luigi Gonzaga βρισκόταν στη Νάπολη μεταξύ 1586-1587 (De Maio, όπ. π., 1983, σελ. 34, σημ. 4).

⁵⁶⁶ Η σχέση του καρδινάλιου με τον ιησουΐτη άγιο αποτυπώθηκαν επίσης στην εικονογραφία, βλ. G. Andrisani, “Contributi allo studio dell’iconografia ballarmiana”, στο *Roberto Bellarmino arcivescovo di Capua...*, όπ. π., σελ. 706-707.

⁵⁶⁷ Βλ. εκτός από Zuccari, όπ. π., K. Hermann Fiore, “Die Fresken Federico Zuccaris in seinem römischen Künstlerhaus”, *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 18 (1979), σελ. 99· της ίδιας, “Gli angeli, nella teoria e nella pittura di Federico

αγγέλων και πάντα σε σχέση με αυτούς, γύρω από τους κύκλους της μετάνοιας και της τιμωρίας της αμαρτίας.

Το ναπολιτάνικο παρεκκλήσιο πιθανότατα είχε επίσης συλληφθεί εξ αρχής ως μέρος του όλου εικονογραφικού προγράμματος της εκκλησίας, το οποίο περιλαμβάνει κατεξοχήν νωπογραφίες –οι ελαιογραφίες της εκκλησίας είναι ελάχιστες– με κύριο σκοπό αυτόν της κατήχησης⁵⁶⁸.

Κατά την παραμονή του στη Νάπολη, ο καρδινάλιος Bellarmino αναπτύσσει μια ιδιαίτερη ενασχόληση με ζητήματα της εκκλησιαστικής τέχνης, συγγράφοντας επίσης το έργο του *Refutatio libelli de cultu Imaginum, qui falso Synodus Parisiensis inscribitur*⁵⁶⁹, που αν και κατ' ουσία δεν διαφοροποιείται από τις βασικές θέσεις του *De Controversiis christianae fidei*, στο οποίο αντιμετωπίζει την εικαστική αναπαράσταση ως αδιαπραγμάτευτο μέσο μετάδοσης των κύριων σημείων των καθολικών δογμάτων⁵⁷⁰, διευρύνεται εξετάζοντας την εικονογραφική ορθοδοξία των παριστανομένων θεμάτων. Δεν είναι εξάλλου δίχως σημασία η παρουσία στη Νάπολη τόσο του προαναφερόμενου Luigi Gonzaga (στη δεκαετία του 1580) όσο και ενός άλλου ιησουΐτη, του Francesco Albertino, που υπηρέτησε στον Gesù Nuovo στις δύο πρώτες δεκαετίες του 17^{ου} αιώνα και δημοσίευσε στα 1612 το βιβλίο του *Trattato dell' Angelo Custode*. Ο υπότιτλος του τελευταίου «*cavato fedelmente da alcune prediche del R. P. Francesco Albertino, Maestro di Teologia, della Compagnia di Gesù, fatte nella Chiesa della Casa Professa di Napoli di detta Compagnia*»⁵⁷¹ μάς πληροφορεί ότι η λατρεία των αγγέλων ήταν ένα από τα πιο συνηθισμένα θέματα ομιλιών και κηρυγμάτων στην ιησουΐτικη εκκλησία⁵⁷².

Η κύρια διαφορά στο ναπολιτάνικο παρεκκλήσιο, του οποίου η διακόσμηση εκτελείται με μικρή χρονική απόκλιση από το ρωμαϊκό, παρά ακριβώς την κοινή θεματική αφετηρία, εντοπίζεται στην επιλογή των επεισοδίων που εικονογραφούν τους κύριους κύκλους της μετάνοιας ή της τιμωρίας

Zuccari”, στο *Federico Zuccari. Le idee, gli scritti. Atti del Convegno, Sant'Angelo in Vado, 28-30 ottobre 1994*, επιμ. B. Cleri, Μιλάνο, Electa, 1997, σελ. 89-110.

⁵⁶⁸ Παρατηρεί ο Filippo Iappelli σχετικά με τις τοιχογραφίες του ναού: «*πρόκειται για μια οπτική προβολή τού τι οι ιησουΐτες δίδασκαν στους πιστούς κατά τα λεγόμενα 'ιερά μαθήματα', τις επεξηγήσεις της Αγίας Γραφής*» (“*Chiesa del Gesù Nuovo o dell'Immacolata? Catechesi scritturistica e iconografia gesuitica*”, *Societas*, XXXVII, 4-5 (1988), σελ. 106). Η ίδια κεντρική ιδέα υποστηρίχθηκε από τον Iappelli και για το παρεκκλήσιο των Αγγέλων: «*η τοιχογραφία ως βιβλική κατήχηση μέσω της εικόνας και όχι ως απλός εξωραϊσμός του ιερού χώρου*», βλ. “*La cappella degli Angeli*», όπ. π., 1988, σελ. 149.

⁵⁶⁹ Galeota, όπ. π., σελ. 168. Εξακριβώνεται επίσης η σύμφωνη γνώμη του καρδινάλιου για την κυκλοφορία ενός, συντεταγμένου αλλά όχι εκδεδομένου, πίνακα απαγορευτέων εικονογραφικών θεμάτων στην εκκλησιαστική ζωγραφική, έργο του καρδινάλιου Paleotti, βλ. S. Zen, “*Bellarmino e Baronio*”, στο *Bellarmino e la controriforma*, όπ. π., σελ. 300-301.

⁵⁷⁰ Η αναφορά στις εικόνες γίνεται ειδικότερα στο τέταρτο μέρος, όπου ο καρδινάλιος το συνεξετάζει με τη λατρεία των αγίων. Βλ. σχετικά V. De Laurentiis, «*Immagini ed arte in Bellarmino*», στο *Bellarmino e la Controriforma*, όπ. π., σελ. 579-608.

⁵⁷¹ Νάπολη, Gio. Iacomo Carlino, 1612 (αντλώ από Iappelli, όπ. π., 1988, σελ. 143).

⁵⁷² Ένας άλλος σύγχρονός του ιησουΐτης επίσης, ο Paolo Principe, τύπωσε ανώνυμα ένα παρόμοιας θεματικής βιβλίο στη Νάπολη, του οποίου όμως δεν έχουν σωθεί ίχνη (Iappelli, όπ. π., 1988, σελ. 144), δείχνει όμως για ακόμα μια φορά την κεντρικότητα του θέματος για το ιησουΐτικο περιβάλλον.

των αμαρτιών. Στις κοινές σκηνές στα δύο παρεκκλήσια (*Το Όνειρο του Ιακώβ, Η Επιστροφή του Ασώτου, Η Πτώση των Επαναστατημένων Αγγέλων*) αντιπαραβάλλονται οι μεγάλες σκηνές των *Αγγέλων που Υπηρετούν τον Ιησού και της Βάπτισης του Κορνήλιου* (που απεικονίζονται εντελώς υπαινικτικά στον Gesù της Ρώμης) και η σκηνή της Αποκάλυψης ενώ παραλείπεται η απεικόνιση του Καθαρητηρίου. Γενικότερα, στη Νάπολη έχουμε ένα περισσότερο περίπλοκο εικονογραφικό πρόγραμμα, εκφρασμένο με μια συνθετότερη άρθρωση των σκηνών.

Η πρώτη σκηνή –πάνω από την οποία η επιγραφή CONSUMMATA OMNI TENTATIONE DIABOLUS AB ILLO / LUCA, 4, 13– εικονογραφεί με ακρίβεια τις ευαγγελικές περικοπές⁵⁷³, σύμφωνα με τις οποίες οι άγγελοι διακόνησαν τον Χριστό μετά από τους τρεις πειρασμούς από τον Διάβολο στην έρημο, που εικονογραφούνται υπαινικτικά και μικρογραφικά στο βάθος. Η διάταξη της σύνθεσης, που αντλεί από τη συγχώνευση δύο χαρακτηριστικών των Wierix στη Βίβλο του Nadal, *Evangelicae Historiae Imagines* (εικ. 41-42), ενώνει τα εδάφια των ευαγγελικών αποσπασμάτων. Στα χαρακτηριστικά οφείλεται η τοποθέτηση της σκηνής του γεύματος στο πρώτο επίπεδο, ενώ η εικονογράφηση στο βάθος του δεύτερου και τρίτου πειρασμού, με την απεικόνιση της Ιερουσαλήμ και των πολιτειών και της φύσης, αποτελεί μια πιο ελεύθερη παραλλαγή του ζωγράφου.

Στην επιλογή της σκηνής αυτής, πέρα από τον πρωταρχικό ρόλο των αγγέλων, θα μπορούσαμε να υποθέσουμε και τη σύνδεσή της με τον ευχαριστιακό κύκλο, δεδομένης επίσης της θέσης τού παρεκκλησίου ακριβώς δίπλα από το κεντρικό αλτάρι. Σε αυτή την περίπτωση, το ζεύγος των μεγάλων συνθέσεων θα μπορούσε να παραλληλιστεί με τους πίνακες ευχαριστιακής θεματογραφίας, που τοποθετούνταν στα, πολύ διαδεδομένα μετά την Σύνοδο του Τριδέντου, παρεκκλήσια τού SS. Sacramento⁵⁷⁴.

Στην ίδια τοιχογραφία αναγνωρίζουμε αναφορές στο προαναφερόμενο σύγγραμμα τού Luigi Gonzaga, π.χ. σχετικά με την πληθώρα των εικονιζόμενων αγγέλων: «όσο για τον αριθμό τους, είναι τόσο μεγάλος, που ξεπερνά όχι μόνο αυτόν των ανθρώπων που ζουν στο παρόν αλλά και όλων εκείνων που υπήρξαν ποτέ ή θα υπάρξουν μέχρι την Τελική Κρίση [...] και, όπως βεβαιώνει ο Άγιος Διονύσιος ο Αρειοπαγίτης, ο αριθμός των αγγέλων είναι μεγαλύτερος από κάθε αριθμό που μπορεί να υπολογιστεί στον κόσμο των υλικών πραγμάτων. Μυριάδες των μυριάδων υπηρετούσαν τον Κύριο, και δέκα χιλιάδες εκατομμύρια στέκονταν δίπλα του»⁵⁷⁵. Μια επίδραση από τον Δάντη και τους διάσημους στίχους του για τους αγγέλους ίσως να απηχείται εδώ, αν μάλιστα λάβουμε υπόψη και την πρόσληψη του ποιητή από

⁵⁷³ Ματθ. 4, 1-11· Μάρκ. 1, 12-13· Λουκ. 4, 1-13. Η πιο συνοπτική αναφορά είναι αυτή του ευαγγελιστή Μάρκου: «Και ευθύς [μετά τη Βάπτιση] το Πνεύμα αυτόν εκβάλλει εις την έρημον· και ην εκεί εν τη ερήμω ημέρας τεσσαράκοντα πειραζόμενος υπό του Σατανά, και ην μετά των θηρίων, και οι άγγελοι διηκόνουν αυτόν».

⁵⁷⁴ Οι ιησουΐτες ήταν αυτοί εξάλλου που είχαν ιδρύσει στη Νάπολη την Compagnia del SS. Sacramento, βλ. U. Parente, «Aspetti della confessione dei peccati nella compagnia di Gesù a Napoli tra XVI e XVII secolo», στο *Ricerche sulla confessione dei peccati a Napoli tra '500 e '600*, επιμ. B. Ulianich, Νάπολη, La città del Sole, 1997, σελ. 140-142.

⁵⁷⁵ S. Cacciaguerra, *Meditazioni. Si aggiunge infine la celebre Meditazione di S. Luigi Gonzaga intorno a' SS. Angeli*, Πάντοβα, Giuseppe Comino, 1740, σελ. 306.

τον καρδινάλιο, που τον κάθαιρε από τα παγανιστικά στοιχεία και τον αποκαθιστούσε στον καθολικό κόσμο ευλαβοποιώντας τον⁵⁷⁶.

Η ιστορία της Βάπτισης του Κορνήλιου, της οποίας στο ρωμαϊκό παρεκκλήσιο παριστάνεται σε ανάγλυφο μόνο ένα από τα σχετικά επεισόδια, γίνεται στη Νάπολη κεντρικός πίνακας όπου αναπτύσσεται όλη η σχετική αφήγηση: η εμφάνιση του αγγέλου στον Κορνήλιο, η εντολή στους υπηρέτες να βρουν τον Απόστολο Πέτρο, το όραμα του Πέτρου, η συνάντηση του Αποστόλου με τον Κορνήλιο και η επιφοίτηση του αγίου πνεύματος⁵⁷⁷. Η κεντρική σκηνή του Βαπτίσματος, που αποτελεί τον βασικό θεματικό πυρήνα της ιστορίας, δεν περιγράφεται παρά υπαινικτικά⁵⁷⁸.

Στην επιλογή της παράστασης αυτής σε μνημειακών διαστάσεων τοιχογραφία, μια εξήγηση ίσως μάς επιτρέπει η πληροφορία ότι το Νοέμβριο του 1591 «ο R[everen]dus don Joannes Baptista de Constantio Dei et Apostolice sedi gratia Archiepiscopus Cosentius» δώρισε στην εκκλησία των ιησουϊτών της Νάπολης «τα εξής λείψανα αγίων που βρίσκονταν στην εκκλησία του Αγίου Σεβαστιανού *ad catacumbas*, ευρισκόμενη στην *vía Appia* στην Πόλη της Ρώμης: πρώτον, του Αγίου Κορνήλιου Πάπα και Μάρτυρα»⁵⁷⁹. Έτσι, στη Νάπολη υπήρχε ένας λόγος παραπάνω για την απεικόνιση εν εκτάσει της ιστορίας του ρωμαίου εκατόνταρχου, συνονόματου ενός από τους πρώτους πάπες Ρώμης.

Η τοιχογραφία εξελίσσεται ως ένας κατηχητικός επεξηγηματικός λόγος, πλήρης υπαινιγμών, συμβόλων και αλληγοριών. Τα κύρια σημεία της αποστολικής περικοπής (όραμα, μετάνοια, βάπτισμα, θεϊκή αποκάλυψη) παραπέμπουν άμεσα στο έργο του Bellarmino. Ο καρδινάλιος, στο βιβλίο του *Explicatio symboli apostolici* (στα 1603-1604), τόνιζε ακριβώς τη σημασία του Βαπτίσματος στην άφεση των αμαρτιών⁵⁸⁰. Κατεξοχήν κατηχητής ο Bellarmino⁵⁸¹, δίνει γενικότερα έμφαση στον ρόλο του κηρύγματος, υποδεικνύοντας το παράδειγμα των Πέτρου και Παύλου, το μοτίβο των οποίων βλέπουμε στο βάθος της σκηνής, όπως το γνωρίζουμε από το σχέδιο της *Τελευταίας Συνάντησης των Αποστόλων Πέτρου και Παύλου* εκτελεσμένο από τον Κορένσιο λίγα χρόνια πριν για την εκκλησία του

⁵⁷⁶ A. M. De Biase, “Bellarmino e Dante”, *Gregorianum*, 2 (1921), σελ. 612-613 και Zen, όπ. π., σελ. 299.

⁵⁷⁷ «*Ανὴρ δε τις ἐν Καισαρείᾳ ὀνόματι Κορνῆλιος [...] εἶδεν ἐν ὁράματι φανερώς ὡσεὶ ὄραν ἐνάτην τῆς ἡμέρας ἀγγελὸν τοῦ Θεοῦ εἰσελθόντα πρὸς αὐτόν [...] Ὡς δε ἀπῆλθεν ὁ ἀγγελὸς ὁ λαλῶν τῷ Κορνηλίῳ, φωνήσας δύο τῶν οἰκετῶν αὐτοῦ καὶ στρατιωτῶν ἐυσεβῆ [...] ἀνέβη Πέτρος ἐπὶ τὸ δῶμα προσεύξασθαι περὶ ὄραν ἕκτην [...] ἐπέπεσεν ἐπ’ αὐτόν ἑκστασις, καὶ θεωρεῖ τὸν οὐρανὸν ἐνεωγμένον καὶ καταβαίνον ἐπ’ αὐτόν σκεδὸς τις ὡς οὐρανὸν μεγάλην, τέσσαρσιν ἀρχαῖς δεδεμένον καὶ καθιέμενον ἐπὶ τῆς γῆς, ἐν ᾧ ὑπῆρχε πάντα τὰ τετράποδα τῆς γῆς καὶ τὰ θηρία καὶ τὰ ἑρπετά καὶ τὰ πετεινά τοῦ οὐρανοῦ. Καὶ ἐγένετο φωνὴ πρὸς αὐτόν· ἀναστὰς Πέτρε, θύσον καὶ φάγε [...] Ὡς δε ἐγένετο τοῦ εἰσελθεῖν τὸν Πέτρον, συναντήσας αὐτῷ ὁ Κορνῆλιος πεσὼν ἐπὶ τοὺς πόδας προσεκύνησεν [...] Ἐτι λαλῶντος τοῦ Πέτρου τὰ ῥήματα ταῦτα ἐπέπεσε τὸ Πνεῦμα τὸ Ἅγιον ἐπὶ πάντας τοὺς ἀκούοντας τὸν λόγον» (Πράξεις, Γ', 1-48).*

⁵⁷⁸ «*μηὲν τὸ ὕδωρ κολύσαι δύναται τις τοῦ μὴ βαπτισθῆναι τούτους, οἵτινες τὸ Πνεῦμα τὸ Ἅγιον ἔλαβον καθὼς καὶ ἡμεῖς· προσέταξέ τε αὐτοὺς βαπτισθῆναι ἐν τῷ ὀνόματι τοῦ Κυρίου» (Πράξεις, Γ', 47-48).*

⁵⁷⁹ ASN, N 5, S. 265 (Marco Antonio De Vivo), protocollo 17, ff. 386r-v.

⁵⁸⁰ Guistiniani, όπ. π., σελ. 483-484.

⁵⁸¹ Βλ. P. Guistiniani, «Bellarmino, animatore di catechesi», στο *Roberto Bellarmino arcivescovo di Capua...*, όπ. π., σελ. 473 κε.

San Paolo Maggiore⁵⁸². Η παραπομπή που γίνεται στο γεύμα του Αποστόλου Πέτρου («θύσον και φάγε») ίσως συνάδει με τον ευχαριστηριακό χαρακτήρα που υποθέσαμε στην προηγούμενη σκηνή. Γενικότερα, θα μπορούσε να συσχετιστεί με την, από τους ιησουΐτες, προβολή της σημασίας του μυστηρίου της Θείας Ευχαριστίας στη Νάπολη, πράγμα που εντυπωσίαζε τον καρδινάλιο Antonio Possevino⁵⁸³, που έγραφε σχετικά: «λαμβάνουν έτσι το τελειότερο πράγμα του ουρανού, εκδιώκοντας το δαιμόνιο και την αμαρτία από πάνω τους»⁵⁸⁴.

Η σκηνή της Επιστροφής του Ασώτου⁵⁸⁵, παραβολή που αποτελούσε ένα από τα προτιμώμενα θέματα των ιησουΐτων –καθώς περιλαμβάνονταν στις *Πνευματικές Ασκήσεις* τού de Loyola, και παρουσιάζονταν ως παιδική θεατρική παράσταση⁵⁸⁶– προέρχεται επίσης από τη διδασχία του καρδινάλιου Bellarmino και τα γραπτά τού Gonzaga⁵⁸⁷. Στο ναπολιτάνικο παρεκκλήσιο, η σκηνή, παρόμοιας συνθετικής δομής με αυτή του Βαπτίσματος, χωρίζεται σε περισσότερα επεισόδια: σε πρώτο επίπεδο η επιστροφή του ασώτου και ο δυσσαρεστημένος αδελφός του, στο βάθος από τη μια η σκηνή που ποιμαίνει τους χοίρους και παροτρύνεται από τον άγγελο να επιστρέψει (το μόνο κοινό σημείο με τις ρωμαϊκές τοιχογραφίες του Zuccaro), και από την άλλη το γεύμα της επιστροφής ενώ στο επάνω μέρος εικονίζεται χορός δοξολογούντων αγγέλων.

Η απέναντι σκηνή, με την κατατρόπωση των επαναστατημένων αγγέλων από τον αρχάγγελο Μιχαήλ, ίδιας σύνθεσης με αυτή του ρωμαϊκού παρεκκλησίου, προέρχεται επίσης από την Αποκάλυψη, όπως μας δείχνει η επιγραφή «Michael et Angeli eius praeliabatur cum dracone». Εικονογραφεί το επεισόδιο της κατατρόπωσης του Δράκου-Διαβόλου που εμφανίζεται μαζί με την «Γυνή την Περιβεβλημένη τον Ήλιο»⁵⁸⁸, αν και η εικονογραφία παραπέμπει περισσότερο στην παλαιοδιαθηκική αφήγηση. Το θέμα σχετίζεται, πέρα από την αναφορά στον Μιχαήλ, τον «ένδοξο Αρχάγγελο, που του δόθηκαν από το Θεό όχι μόνο στη Θριαμβεύουσα Εκκλησία αλλά ακόμα και στην Στρατευόμενη πολλά προνόμια»⁵⁸⁹, κυρίως με το θέμα του Καθατηρίου, ένα από τα κυριότερα σημεία τριβής των καθολικών με τους προτεστάντες, που αναζωπυρώθηκε στο Συμβούλιο του Τριδέντου. Από

⁵⁸² Στο ίδιο μοτίβο, εννοούμενο ως *concordia fratrum* ίσως έχουμε και μια συμβολική απεικόνιση της διάσημης φιλίας των δύο κυριότερων φορέων της συγγραφικής παραγωγής της Αντιμεταρρύθμισης, Baronio – Bellarmino, που ζώντας ακόμα είδαν τα πορτραίτα τους να εικονίζονται μαζί, και σε ναπολιτάνικο έδαφος, σε βιβλίο τού Giulio Cesare Capaccio, βλ. Zen, όπ. π., σελ. 317-321.

⁵⁸³ Βλ. σχετικά Parente, όπ. π., σελ. 140-142.

⁵⁸⁴ Parente, όπ. π., σελ. 141.

⁵⁸⁵ Η συνοδευτική επιγραφή προέρχεται από το Ευαγγέλιο του Λουκά: “Gaudium erit coram angelis Dei super uno peccatore poenitentiam agente” («χαρά γίνεται ενώπιον των αγγέλων του Θεού επί ενί αμαρτωλώ μετανοούντ»), ΙΕ', 10).

⁵⁸⁶ Santagata, όπ. π., τόμ. 3, σελ. 175.

⁵⁸⁷ Zuccari, όπ. π., σελ. 620.

⁵⁸⁸ «Και εγένετο πόλεμος εν τω ουρανώ· ο Μιχαήλ και οι άγγελοι αυτού τού πολεμήσαι μετά του δράκοντος· και ο δράκων επολέμησε και οι άγγελοι αυτού. Και ουκ ίσχυσεν [...] εβλήθη εις την γην, και οι άγγελοι αυτού μετ'αυτού εβλήθησαν» (Αποκ. ΙΒ', 7-8, 9).

⁵⁸⁹ Gonzaga, στον Cacciaguerra, όπ. π., σελ. 313.

την Αποκάλυψη προέρχεται και η σκηνή της οροφής που, με την προσκύνηση του Αρνίου, παραπέμπει στον κόσμο της Θριαμβεύουσας εκκλησίας και την, κατά τους χριστιανούς, τελική Επικράτηση της Βασιλείας του Ιησού.

Μέσα από τις προφητικές και «παιδαγωγικές προς Χριστόν» ιστορίες της Παλαιάς Διαθήκης, το παράδειγμα του Ιησού, και το έργο των Αποστόλων με το κήρυγμα, τη βάπτιση, ακόμα με την άφεση και την τιμωρία, εικονογραφείται στο παρεκκλήσιο αυτό μια, μελετημένη στις ενότητες και στις λεπτομέρειές της, κατήχηση. Η επίδραση του Bellarmino στην εικονογραφία της *cappella degli Angeli*, μέσα από περισσότερο εξειδικευμένα στο συγκεκριμένο θέμα κείμενα μαθητών του, είναι σαφής. Τις εικονιζόμενες στις τοιχογραφίες του παρεκκλησίου σκηνές μπορούμε να τις παραλληλίσουμε με τα βασικά σημεία της κατήχησης του καρδινάλιου⁵⁹⁰: 1) αγαθά της εκκλησίας: άφεση αμαρτιών (άσωτος υιός), ανάσταση των σωμάτων και αιώνια ζωή (σκηνή της Αποκάλυψης), 2) καθήκοντα της εκκλησίας: σύγκληση και συνάθροιση των ανθρώπων, που μέσω του βαπτίσματος κάνουν ομολογία πίστης, αναγνωρίζοντας υποταγή στον Ποντίφικα της Ρώμης (ιστορία του Κορνήλιου) και στον επικεφαλής της εκκλησίας (μοτίβο της συνάντησης Πέτρου και Παύλου), εμβάθυνση στην ορατή εκκλησία ως εκδήλωση της αόρατης εκκλησία (όραμα του Πέτρου και σκηνή της οροφής), 3) τα κοινά αγαθά της εκκλησίας: κοινότητα των αγαθών της επίγειας εκκλησίας, εκκλησία του Καθαρητηρίου, εκκλησία ουράνια και καταδίκη για όσους δεν συμμετέχουν σε αυτή (άσωτος υιός και επαναστατημένοι άγγελοι). Αντικατοπτρίζεται επίσης η πρωταγωνιστική θέση του αιρετικού, κεντρικό πρόσωπο στο απολογητικό έργο του καρδινάλιου⁵⁹¹ (επαναστατημένοι άγγελοι, άσωτος υιός, ο πρώην ειδωλολάτρης Κορνήλιος («της ιταλικής φυλής»)), ο οποίος, σε περίπτωση μη μετάνοιας, είναι αναγκαίο να εξοντωθεί, με την αρωγή της κοσμικής δύναμης, ρόλος αυτός που αναγνωρίζεται από τον Bellarmino στην πολιτική εξουσία.

Η εικονογραφική προέλευση των τοιχογραφιών εξαρτάται ως έναν βαθμό από το αντίστοιχο ρωμαϊκό παρεκκλήσιο. Από εκεί αντλεί κατεξοχήν η σκηνή της κατατρόπωσης των επαναστατημένων αγγέλων⁵⁹², έχοντας ως κοινό απώτερο πρότυπο σύγχρονα χαρακτηριστικά που εικονογραφούσαν κατηχητικά έργα⁵⁹³. Το έργο του Βελισσάριου αναπτύσσεται συνθετικά στερεότερα από αυτό του Zuccaro (εικ. 46) και, αν και δεν αποφεύγει παραθέματα και από άλλα πασίγνωστα πρότυπα, π.χ. Μιχαήλ Άγγελος στην *Cappella Sistina*, Perino del Vaga στο *Palazzo del Principe*, μορφές του Cavalier d'Arpino, αποτελεί μια περισσότερο προσωπική σύνθεση, όπως μας δείχνουν και τα σχέδια που

⁵⁹⁰ Όπως τα συνοψίζει ο Guistiniani, όπ. π., σελ. 485-486.

⁵⁹¹ C. Napolitano, "La Concezione della storia di Roberto Bellarmino", στο *Bellarmino e la Controriforma*, όπ. π., σελ. 251-275, ειδικότερα σελ. 263-265.

⁵⁹² Και για τη σκηνή του Ονείρου του Ιακώβ, το πρότυπο είναι στο ρωμαϊκό παρεκκλήσιο, αν και το παλαιοδιαθηκικό αυτό θέμα είναι αρκετά διαδεδομένο σε διάσημα σύνολα κατά τον 16^ο αιώνα, ξεκινώντας από τις στοές του Ραφαήλ μέχρι τη *Scala Santa* (απεικονίσεις σε N. Dacos, *Le logge di Raffaello. Maestro e bottega di fronte all'antico*, δεύτερη έκδ. αναθεωρημένη, Ρώμη, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, 1986, πίν. 6 και Macioce, πίν. IIb αντίστοιχα).

⁵⁹³ Zuccari, όπ. π., εικ. 14-15.

μπορούμε να συσχετίσουμε με τη συγκεκριμένη σκηνή⁵⁹⁴. Τόσο στην κεντρική μορφή της ανώτερης ζώνης όσο, και ειδικότερα, στο κατώτερο μέρος της παράστασης, μια συμπαγή συνθετικά και χρωματικά ομάδα μορφών, ο Βελισσάριος εγκαταλείπει τους άψυχους υστερομανιεριστικούς τύπους και την «praticità» για να δώσει ένα από τα καλύτερα δείγματα της ζωγραφικής σε φρέσκο την εποχή αυτή στη Νάπολη, πλησιάζοντας σε αυτό το έργο τους μπόλωνέζους στο γύρισμα του αιώνα, κατεξοχήν τους αδελφούς Alberti⁵⁹⁵. Από τα χαρακτηριστικά που εικονογραφούν τη *Βίβλο* του Nadal (α' έκδ., μόνο με χαρακτηριστικά, το 1593· με κείμενο το 1594, και διαδοχικές επανεκδόσεις το 1595, 1599 στα ιταλικά, 1607 κ.ά)⁵⁹⁶, όπως και από άλλα, παρόμοιας εικαστικής διαπραγμάτευσης, ο Βελισσάριος αντλεί πολλά από τα πρότυπά του. Στην εικονογραφικά σπάνια σκηνή *Οι Άγγελοι Περιποιούνται τον Ιησού*⁵⁹⁷ συνδυάζει τις συνθέσεις δύο χαρακτηριστικών (εικ. 41-42) αλλά υφολογικά αποδεδεσμεύεται από τη στατικότητα και τη γραμμικότητά τους και προχωρά σε μια ελεύθερη απόδοση, δίνοντας μια περισσότερο πληθωριστική σύνθεση, με πλαστικότερη επεξεργασία των μορφών, ανοιχτούς χρωματικούς τόνους, προοπτικό άνοιγμα στο βάθος της σκηνής και φυσιοκρατικά δουλεμένο τοπίο, στο οποίο εντάσσονται και στοιχεία από το ζωικό βασίλειο. Ο Belisario πλησιάζει εδώ σε διατυπώσεις όπως αυτή του Giovanni Battista Fiammeri στην cappella della Trinità στη ρωμαϊκή ιησουϊτική εκκλησία, και στα θρησκευτικού περιεχομένου έργα στην οροφή της Galleria della Carte Geografiche του Circignani⁵⁹⁸, δηλαδή στο πιο «φυσιοκρατικό» ρεύμα στη ζωγραφική της πρώτης Αντιμεταρρύθμισης στη Ρώμη. Οι επάλληλες σκηνές που συγκεντρώνονται στην ιστορία του εκατόνταρχου Κορνήλιου⁵⁹⁹ προέρχονται εν μέρει

⁵⁹⁴ Βλ. μελέτες για την πτώση του Δαίμονα σε σχέδιο του Κορένσιου στα Uffizi. Εκδόθηκε από τον Vitzthum στο *Cento disegni napoletani dei secoli XVI-XVIII*, κατάλογος έκθεσης, Φλωρεντία, Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi, Φλωρεντία, Leo S. Olschki, 1966, αρ. 5.

⁵⁹⁵ Για μπόλωνέζους ζωγράφους στη Νάπολη στα τέλη του 16^{ου} αιώνα βλ. P. K. Ioannou, “Documenti inediti sulle arti a Napoli tra Cinque e Seicento”, *Ricerche sul '600 napoletano. Saggi e documenti 2001*, Νάπολη, Electa, 2002, σελ. 39-41.

⁵⁹⁶ *Evangelicae Historiae Imagines [...] Auctore Hieronymo Natalis Societatis IESU Theologo*, Αμβέρσα, [Martinus Nutius], 1593, φωτομνημ. ανατύπ., επιμ. N. Benti, Μπέργκαμο, “Monumenta Bergomensia”, 1976. Για την εικονογράφηση βλ. M. Mauquoy- Hendrickx, “Les Wierix illustreurs de la Bible dite de Natalis”, *Quaerendo*, VI (1976), σελ. 28-63· της ίδιας, *Les estampes des Wierix, conservées au cabinet des estampes de la Bibliothèque Royale Albert Ier*, Βρυξέλλες, Bibliothèque Royale Albert Ier, 1983· αναλυτικότερα: M.-B. Wadell, *Evangelicae Historiae Imagines. Entstehungsgeschichte und Vorlagen*, Γκαίτεμποργκ, Acta Universitatis Gothoburgensis, 1985· P. Rheinbay, *Biblische Bilder für inneren Weg. Das Betrachtungsbuch des Ignatius-Gefährten Hieronymus Nadal (1507-1580)*, Egelsbach - Frankfurt - St. Peter Port 1995. Το έργο είχε φτάσει σε πολλά αντίτυπα στη Νάπολη (De Maio, όπ. π., 1983, σελ. 72) και με τη σειρά του λειτούργησε ως πρότυπο για την εικονογράφηση παρόμοιων εκδόσεων.

⁵⁹⁷ Κοντά στο έργο του Βελισσάριου βρίσκεται μια ομόθεμη ελαιογραφία του Giovanni Lanfranco, τώρα στο Capodimonte, χρονολογούμενη γύρω στο 1605 (G. P. Bernini, *Giovanni Lanfranco (1582-1647)*, Πάρμα, Centro studi della Val Baganza / Associazione ‘Comunità di Terenzo’, 1982, σελ. 163) και ένα έργο του Giovanni da San Giovanni, στην Galleria Palatina της Φλωρεντίας (βλ. M. Chiarini, “Adam Elsheimer e i pittori fiorentini del primo Seicento”, *Prospettiva*, 57-60 (1990), σελ. 211).

⁵⁹⁸ Απεικονίσεις σε Wittkower / Jaffe, όπ. π., σελ. 122, εικ. 30a και Gambi, L. / Milanese, M. / Pinelli, A., (επιμ.), *La Galleria delle Carte geografiche in Vaticano. Storia e iconografia*, Μόντενα, Franco Cosimo Panini, 1996, εικ. 48, αντίστοιχα.

⁵⁹⁹ Για την εικονογραφία του επίσης σπάνιου αυτού θέματος βλ. λίγα παραδείγματα, όλα σχεδόν μεταγενέστερα της ναπολιτάνικης τοιχογραφίας, στον Pigler, όπ. π., τόμ. I, σελ. 394, από τα οποία το περισσότερο ενδιαφέρον για το έργο στο

επίσης από χαρακτηριστικά. Τόσο η σκηνή του οράματος του Αγίου Πέτρου όσο και αυτή της συνάντησης του Αποστόλου με τον Κορνήλιο προέρχονται από χαρακτηριστικά της σειράς του Giovanni Stradano *Acta Apostolorum* (έκδ. Αμβέρσα, 1584)⁶⁰⁰. (εικ. 43-44)

Στο παρεκκλήσιο των Αγγέλων έχουμε ένα αντιπροσωπευτικό δείγμα των κατευθύνσεων της αφηγηματικής ζωγραφικής υπό την επίδραση των σχετικών διαταγμάτων της Αντιμεταρρύθμισης⁶⁰¹. Η τοιχογραφία προσλαμβάνει –και αυτό ισχύει γενικά για τα περισσότερα έργα του Βελισσάριου στις ναπολιτάνικες εκκλησίες– έναν χαρακτήρα εικονογραφημένης ομιλίας με όλα τα γενικά και επιμέρους στοιχεία της δομής της. Ο ίδιος κύκλος, μια από τις ευτυχέστερες στιγμές του κατεξοχήν διακοσμητή-αφηγητή Βελισσάριου στο γύρισμα του αιώνα, μπορεί να ιδωθεί και ως δοκίμιο για το σύνολο της ζωγραφικής του, των ικανοτήτων και των ανισοτήτων του. Από τη μια βλέπουμε εδώ κάποια μόνιμα χαρακτηριστικά του ύφους του: συνδυασμός και μεταφορά στην εικαστική επιφάνεια περισσότερων θεματογραφικών πηγών που αντιστοιχούν σε παράλληλα επεισόδια της ίδιας ιστορίας, τυποποίηση ορισμένων μορφών στη ζωγραφική επεξεργασία, επανάληψη μεμονωμένων μοτίβων, π.χ. πρόσωπα ως παρατηρητές, στρατιώτες-φύλακες, προσωποποίηση της Caritas κ.ά. Από την άλλη, διακρίνουμε κάποια περισσότερο καινοτόμα στοιχεία: ο βραχυμένος προοπτικά άγγελος που ίπταται, ρεαλιστικότερη απόδοση κάποιων, δευτερευόντων κυρίως προσώπων, κλασικότερη αντίληψη της σύνθεσης και πλαστικότερη διάθεση σε ορισμένα επιμέρους σύνολα μορφών, άνοιγμα χώρου από την επιπεδότητα στην τρίτη διάσταση, λεπτομερής και μικρογραφική περιγραφή αντικειμένων, π.χ. στα υφάσματα και στα όπλα. Το μοτίβο του προοπτικά βραχυμένου αγγέλου, που συναντούμε και στην απέναντι σκηνή του ίδιου παρεκκλησίου αλλά και σε άλλα έργα του Βελισσάριου στις αρχές του 17^{ου} αιώνα, π.χ. στην *Ανάληψη* του Monte di Pietà, είναι από τα περισσότερο ενδιαφέροντα του συνόλου. Η επεξεργασία του αποκτά εδώ μια μεγαλύτερη πλαστικότητα σε σχέση με τους αντίστοιχους αγγέλους

ναπολιτάνικο παρεκκλήσιο είναι το ομώνυμο φρέσκο του Federico Zuccaro στην Cappella Paolina στο Βατικανό στα 1580, που συμπυκνώνεται αποκλειστικά στη σκηνή της Βάπτισης, και ένα σχέδιό του στην Albertina της Βιέννης, βλ. Acidini Luchinat, C., *Taddeo e Federico Zuccari, fratelli pittori del Cinquecento*, Ρώμη – Μιλάνο, Jandi Sapi, 2 τόμοι, 1997-1999, τόμ. 1, σελ. 124. (εικ. 45)

⁶⁰⁰ A. Baroni Vannucci, *Jan Van Der Straert detto Giovanni Stradano, flandus pictor et inventor*, Μιλάνο - Ρώμη, Jandi Sapi, 1997, σελ. 359. Για τον Stradano στη Νάπολη βλ. I. di Majo, “Per un’opera di Giovanni Stradano a Napoli”, *Dialoghi di Storia dell’arte*, 1 (1995), σελ. 152-155. Μια ομώνυμη ελαιογραφία αποδιδόμενη στον Avanzino Nucci, στην Cassa di Risparmio της Περούτζα, χρονολογούμενη στην πρώτη δεκαετία του 17^{ου} αιώνα, παρουσιάζει στενές, εικονογραφικές, συνθετικές και χρωματικές αναλογίες με την τοιχογραφία του Κορένσιο (βλ. *Dallo Spagna a Burri. Dipinti dei secoli XV-XX acquistati dalle Banche umbre*, κατάλογος έκθεσης (Acquasparta, Palazzo Cesi), επιμ. B. Toscano, Τόντι, 1986, σελ. 62-63 (λήμμα του G. Saporì). Να είχε άραγε επηρεαστεί ο Nucci από τον Κορένσιο κατά τη διάρκεια της παραμονής του στη Νάπολη; Σε μια τέτοια περίπτωση, το στοιχείο αυτό θα συνηγορούσε στην υπόθεση περί ακόμα πρωιμότερης του 1600 εκτέλεσης της τοιχογραφίας στον Gesù Nuovo.

⁶⁰¹ Βλ. σχετικά με αυτό το θέμα το 9ο κεφάλαιο (“New Continuities: Narrative Disposition in the Sixteenth Century”), στο βιβλίο της M. Aronberg Lavin, *The Place of Narrative. Mural Decoration in Italian Churches, 431-1600*, Σικάγο - Λονδίνο, The University of Chicago Press, 1990, σελ. 239 κε.

του Federico Zuccaro, στου οποίου το έργο η παρουσίαση των αγγέλων έπαιξε έναν κύριο ρόλο⁶⁰². Ένα από τα πιο κοντινά παραδείγματα προς τον άγγελο του Βελισσάριου βρίσκουμε στον πίνακα της *Γέννησης* του Federico Zuccaro στο Εσκοριάλ⁶⁰³, το οποίο έχει ως πρότυπο παλαιότερο ομώνυμο έργο του αδελφού του, Taddeo, και είχε περάσει σε χαρακτηριστικό από τον Cornelis Cort, στα 1567⁶⁰⁴. Περισσότερο τολμηρή, αλλά όχι εντελώς απίθανη είναι η υπόθεση της προέλευσης του μοτίβου αυτού από αντίστοιχα βενετσιάνικα, κυρίως του Tintoretto, ή από τις εντελώς νέες τάσεις της ζωγραφικής στη Ρώμη γύρω στο ιωβηλαίο⁶⁰⁵.

⁶⁰² Βλ. το άρθρο τής K. Hermann Fiore, “Gli angeli, nella teoria e nella pittura di Federico Zuccari”, στο *Federico Zuccari. Le idee, gli scritti*, όπ. π., σελ. 89-110.

⁶⁰³ *Federico Zuccari. Le idee, gli scritti*, όπ. π., σελ. 37.

⁶⁰⁴ όπ. π., σελ. 175.

⁶⁰⁵ Βλ. σχετικά το κεφάλαιο “Dalla ‘compunzione’ al ‘classicismo’”: tendenze della pittura a Roma in prossimità dell’anno santo 1600”, στο Macioce, όπ. π., σελ. 69-165.

Gesù Nuovo: Cappella della Natività ή Fornari

Στο παρεκκλήσιο της Γέννησης (cappella della Natività) ο Βελισσάριος Κορένσιος δούλευε ήδη κατά τη διάρκεια του 1600⁶⁰⁶, καθώς στις 3 Ιανουαρίου του επόμενου έτους εξοφλήθηκε για «όλη την εκτελεσμένη ζωγραφική σε φρέσκο τόσο στο εσωτερικό όσο και στο εξωτερικό»⁶⁰⁷. Είχε δηλαδή ζωγραφίσει, τουλάχιστον εν μέρει, το τόξο και τα δύο τεταρτοσφαίρια του τύμπανου, όπως και τον παρακείμενο τρούλο. Τον Μάιο του 1605 ο ζωγράφος λαμβάνει προκαταβολή από τον ιησουΐτη Stefano De Maio «για λογαριασμό της ζωγραφικής δεκαέξι ιστοριών σε φρέσκο, τις οποίες οφείλει να εκτελέσει στον τρουλίσκο του παρεκκλησίου της Γέννησης και άλλα δύο διάχωρα στα δύο τέταρτα τού ίδιου παρεκκλησίου, εκτός από τα ήδη καμωμένα. Υπόσχεται επίσης, αυτός ο Belisario, ότι θα τις εκτελέσει όλες τις ιστορίες ιδιοχείρως, εκτός από εκείνες που από αυτόν θα ανατεθούν [σε άλλους]: και μετά θα πρέπει να τις ζαναπιάσει όλες, με χρώματα εξαιρετικά, κατά τη δική του ικανοποίηση [...]. Υπόσχεται ακόμα να αρχίσει ευθύς αμέσως σε δύο ημέρες και να μη σηκώσει χέρι μέχρις ότου θα τελειώσει, και να παραδώσει το όλο έργο το αργότερο μέχρι τις 14 Αυγούστου 1605»⁶⁰⁸. Συνδυάζοντας τις πληροφορίες των δύο εγγράφων, υποθέτουμε ότι στα 1600 ο Κορένσιος θα είχε εκτελέσει μέρος μόνον της διακόσμησης, την οποία ολοκλήρωσε πέντε χρόνια αργότερα. Εξάλλου, τον Ιανουάριο του 1605, πληρώνεται και για τις τοιχογραφίες στο παρεκκλήσιο των Αγγέλων, τα οποία επίσης, όπως είδαμε, εμφανίζονται ολοκληρωμένα στα 1600. Πρόκειται ίσως για παράλληλες μεταγενέστερες και συμπληρωματικές δουλειές στα δύο παρεκκλήσια; Τα λίγα γνωστά έγγραφα που αναφέρονται στη ζωγραφική δραστηριότητα του Βελισσάριου κατά το 1600 –η μόνη σύγχρονη τεκμηριωμένη εργασία του αφορά τοιχογραφίες στην εκκλησία της SS. Annunziata⁶⁰⁹– μας επιτρέπουν την εικασία ότι κατά το έτος αυτό θα δούλευε κατά κύριο λόγο για τους ιησουΐτες που βιάζονταν για να εγκαινιάσουν την εκκλησία τους.

Ιδιοκτήτης του παρεκκλησίου της Γέννησης ήταν ο Ferdinando Fornaro, καταγόμενος από αριστοκρατική οικογένεια της Απουλίας⁶¹⁰, ένας από τους ισχυρότερους παράγοντες της ανώτερης ισπανικής διοίκησης, κυβερνήτης («reggente») του αντιβασιλείου κατά το διάστημα 1575-1600. Πρόσωπο «di grande autorità in Napoli»⁶¹¹, κατά τον Schinosi, «κηδεμόνευε όλες τις υποθέσεις της Εταιρείας [του Ιησού]»⁶¹². Τα τρία του αδέρφια ήταν επίσης συνδεδεμένα με ισπανούς και ιησουΐτες: Ο Martino Fornaro, στην Εταιρεία από το 1564, είχε διατελέσει καθηγητής Θεολογίας στην Πάντοβα, τη

⁶⁰⁶ Σύμφωνα με αρχαικά στοιχεία, που δημοσίευσε ο ιησουΐτης F. Iappelli (όπ. π., 1994, σελ. 111), εργασίες διακόσμησης του παρεκκλησίου γίνονταν τουλάχιστον από τον Φεβρουάριο του 1600.

⁶⁰⁷ Nappi, όπ. π., 1984, σελ. 336, έγγρ. 56.

⁶⁰⁸ βλ. Nappi, όπ. π., 1984, σελ. 326, έγγρ. 56, 57.

⁶⁰⁹ Βλ. παραπάνω, σελ. 141.

⁶¹⁰ R. Jurlaro, *I Fornari di Brindisi*, Martina Franca 1989.

⁶¹¹ Από τις υποθέσεις του Βασιλείου στις οποίες εμπλέκεται ο reggente Fornari στο τελευταίο τέταρτο του 16^{ου} αιώνα, σημειώνουμε τη συμμετοχή του στην καταστολή της εξέγερσης του 1585 (R. Villari, *La rivolta antispannola a Napoli. Le origini 1585-1647*, Ρώμη - Μπάρι, Laterza, ε' έκδ.: 1987 (α' έκδ.: 1967), σελ. 50.

⁶¹² Schinosi, όπ. π., μέρος Β', σελ. 395.

Ρώμη και στο Κολέγιο της Νάπολης⁶¹³, ο Marcello ήταν Βασιλικός Σύμβουλος και ο Fabio επίσκοπος του Nardò, όπου δραστηριοποιήθηκε για την ανέγερση εκεί ιησουϊτικού κολεγίου⁶¹⁴.

Ο reggente Fornaro κληροδότησε στους ιησουΐτες τη φημισμένη στη Νάπολη βιβλιοθήκη του και ακόμα, όπως πληροφορούμαστε από επιστολή του Στρατηγού του τάγματος Acquavina, με τον οποίο ο Fornaro διατηρούσε προσωπική αλληλογραφία⁶¹⁵, διέθετε μια σειρά από προσωπογραφίες βασιλέων της Νάπολης, οι οποίες πέρασαν επίσης στην Εταιρεία⁶¹⁶. Για το παρεκκλήσιο της Γέννησης, όπου τάφηκε τον Νοέμβριο του 1600⁶¹⁷, ξόδεψε ενόσω ζούσε 16.000 σκούδα. Η διακόσμηση, πέρα από τις τοιχογραφίες του Βελισσάριου, περιλαμβάνει μια ελαιογραφία του Girolamo Imparato στο αλτάρι (*Γέννηση*), χρονολογημένη στα 1602⁶¹⁸, και συμπληρώνεται με έξι γλυπτά –των Michelangelo Naccherino, Pietro Bernini, Tommaso Montini, Geronimo D’Auria– καθώς και μαρμαροθετήματα τού Mario Marasi, όλα εκτελεσμένα μεταξύ 1600 και 1602⁶¹⁹.

Οι τοιχογραφίες του Κορένσιου⁶²⁰ περιλαμβάνουν, στο εσωτερικό του παρεκκλησίου, τις σκηνές *Η Αναγγελία της Γέννησης στους Βοσκούς*, *Η Προσκύνηση των Μάγων* και *Η Περιτομή* στο κοίλο μέρος του τόξου και, εκατέρωθεν του φωταγωγού ο *Δαβίδ* και ο *Ησαΐας*, συνοδευόμενοι από αγγέλους που φέρουν αντίστοιχα τις επιγραφές “FILIUS MEUS ES TU: EGO HODIE GENUI TE” (*Ψαλμ. Β΄, 7*) και «PUER NATUS EST HOBIS” (*Ησ. Θ΄, 5*). Στον παρακείμενο μικρό τρούλο, που χωρίζεται σε οχτώ μεγάλες ορθογώνιες σκηνές και άλλες τόσες μικρότερες ελλειψοειδούς σχήματος, φθαρμένες από την υγρασία και από βομβαρδισμό του 1943, διακρίνουμε στην κάτω ζώνη: 1) *Το Όνειρο του Ιωσήφ*, 2) *Trinitas Terrestris*, 3) *Ο Χριστός Δωδεκαετής στον Ναό* (;), 4) *Ανάπαυση κατά τη Φυγή στην Αίγυπτο*, 5) *Η Περιτομή*, 6) *Οι Αρραβώνες της Παναγίας* (;) 7) *Προσκύνηση των Αγγέλων*, 8) *Γέννηση*. Απλούστερες συνθέσεις περιέχονται στην ανώτερη ζώνη: 1) *Η Φυγή στην Αίγυπτο*, 2) *Η Αναγγελία στον Ιωακείμ* (;), 3) *Η Συνάντηση της Παναγίας με την Ελισάβετ*, 4) *Ο Ευαγγελισμός*, 5) *Ανδρική μορφή σε ύπαιθρο* (;), 6) *Ο Χριστός με τους Αποστόλους* (;), 7) *δυσανάγνωστο* 8) *Στέψη της Θεοτόκου* (με την επιγραφή: “ECCE EGO MITTE ME”). Στα σφαιρικά τρίγωνα απεικονίζονται, ανάμεσα σε αγγελάκια, οι αλληγορικές μορφές

⁶¹³ Santagata, όπ. π., τόμ. Γ΄, σελ. 452-455· Iappelli, όπ. π., 1994, σελ. 110-111.

⁶¹⁴ Schinosi, όπ. π., μέρος Β΄, σελ. 395.

⁶¹⁵ Βλ. την επιστολή του Στρατηγού στον αξιωματούχο του παλατιού σχετικά με το παρεκκλήσιο του τελευταίου, σε Restaino, όπ. π., 1996, σελ. 50-51, σημ. 24.

⁶¹⁶ Iappelli, όπ. π., 1994, σελ. 112.

⁶¹⁷ Η επιτύμβια επιγραφή αναφέρεται στα 1603, έτος της ολοκλήρωσης του παρεκκλησίου: FERDINANDO FORNARO / SUPREMI ITALIAE CONSILII / REGENTI MAGNI CAMERII / LOCUMTENENTI OB EIUS / SINGULARIA IN SOCIETATEM / BENEFICIA ET COLLATAS / IN HUIUS SACELLI ORNATUM / IMPENSAS GRATIAE MEMORIAE / ERGO PATRES SOCIETATIS / POSVERE A.A.P.V. MDCIII.

⁶¹⁸ «σύμφωνα με το σχέδιο που είχε υπογραφεί ιδιοχείρως από τον προϊστάμενο της εκκλησίας, Stefano de Maiο», όπως διαβάζουμε σε σχετικό έγγραφο, βλ. Nappi, όπ. π., 1984, σελ. 336, έγγρ. 55· στον πίνακα προσωπογραφείται και ο ίδιος ο Fornaro (Iappelli, όπ. π., 1994, σελ. 114).

⁶¹⁹ Βλ. Nappi, όπ. π., 1984, σελ. 335-336.

⁶²⁰ Περιγραφή των τοιχογραφιών κάνει ο De Dominicis, σελ. 298, βλ. επίσης Iappelli, όπ. π., 1994, σελ. 118-119.

της Παρθενίας, της Πραότητας, της Διαθεσιμότητας και της Ταπεινοφροσύνης με αντίστοιχα αναγνωριστικά σύμβολα και επιγραφές. (εικ. 47-53)

Το εικονογραφικό πρόγραμμα της cappella Fornari, η μελέτη του οποίου εκπονήθηκε από τους ιησουΐτες πιθανότατα από την αρχή της κατασκευής της εκκλησίας, όπως και στον ρωμαϊκό Gesù, όπου είχε επίσης κατασκευαστεί, διαφορετικό ως προς το όνομα αλλά ίδιας αφιέρωσης, θεματικής και εν μέρει εικονογραφίας, το παρεκκλήσιο της Παιδικής Ηλικίας του Ιησού (cappella dell'Infanzia), διακοσμημένο στα τέλη του αιώνα από τον Nicolò Pomarancio⁶²¹. Στο ναπολιτάνικο παρεκκλήσιο οι κύριες σκηνές του κύκλου της Γέννησης, με την απεικόνιση ακόμα των σχετιζόμενων προφητών Ησαΐα και τον Δαβίδ, τα παραθέματα παραπεμπτικών στίχων από την Παλαιά Διαθήκη⁶²², συμπληρώνονται στον διπλανό τρούλο με θέματα από τον μαριολογικό κύκλο, ιστορίες από την παιδική ηλικία του Χριστού, και προσωποποιημένες αρετές που αναφέρονται στην Παναγία.

Η άρθρωση των σκηνών με μια συγκεκριμένη τακτική διάσπασης και με την παράθεση αλληγορικών μορφών και ιστοριών παραπέμπει στις ιησουΐτικες κατηχήσεις και τα αντίστοιχα εικονογραφημένα βιβλία, μικρού σχήματος και με χωρισμένες σχεδόν εξίσου τις σελίδες τους σε κείμενο και εικόνα (εικ. 54). Στη Νάπολη έντονη σχετική συγγραφική παραγωγή αναπτύσσει κυρίως ο ιησουΐτης Luca Pinelli, επικεφαλής του ναπολιτάνικου κολεγίου⁶²³, με θέματα γύρω από τη ζωή της Παναγίας, την Παιδική ηλικία του Ιησού, το Πάθος, το μυστήριο της Θείας Ευχαριστίας και της Εξομολόγησης, που αντιστοιχούσαν στα καθημερινή σχετικά κηρύγματα των ιησουΐτών⁶²⁴.

⁶²¹ Βλ. H. Hibbard, όπ. π., σελ. 39.

⁶²² Βλ. Iappelli, όπ. π., 1994, σελ. 118-119.

⁶²³ Για αυτόν βλ. Santagata, III, σελ. 279-282· M. Scaduto, "La Ginevra di Teodoro Beza nei ricordi di un gesuita lucano, Luca Pinelli (1542-1607), *Archivum Historicum Societatis Jesu*, XX (1951), σελ. 117 κε· Parente, όπ. π., 1997, σελ. 169-174.

⁶²⁴ Ο Pinelli εξέδωσε συνολικά 17, δυσεύρετα πια, έργα. Εντοπίσαμε τις εξής εκδόσεις: *Libretto d'imagini, e brevi meditationi: sopra la vita della Sacratissima Vergine Maria Madre di Dio. Con l'Historia ancora della Sua Vita, cavata fedelmente dagli Antichi, e Santi Padri*, Νάπολη, Giovanni Giacomo Carlino e Antonio Pace, 1593· *Libretto d'imagini e di brevi meditazioni sopra i quindici misterii del Rosario*, Νάπολη, Giovanni Giacomo Carlino e Antonio Pace, 1594· *Libretto d'imagini e di brevi meditazioni sopra i quattro novissimi dell'huomo*, Νάπολη, Giovanni Giacomo Carlino e Antonio Pace, 1594· *Libretto d'imagini e di brevi meditationi sopra li sette peccati capitali e le virtù a loro contrarie*, Νάπολη, Stigliola, 1594· *Libretto d'imagini e di brevi meditationi sopra alcuni misteri della Vita, e Passione di Christo Signor Nostro*, Νάπολη, Tarquinio Longo, 1599· *Libretto di brevi meditationi del Santiss. Sacramento e della preparazione alla sacra Comunione con le sue imagini*, Νάπολη, χ. χ. [1597;]· *Del Sacramento della Penitenza quanto appartiene a sapersi al penitente, per confersi bene, et della preparazione alla Santa Confessione, et modo per farla con frutto*, Βενετία, Giovanni Battista Ciotti, 1607. Μεταφράσεις των βιβλίων του Pinelli κυκλοφόρησαν επίσης στα λατινικά, γαλλικά, πορτογαλικά και πολωνικά (Βλ. C. Sommervogel, *Bibliothèque des écrivains de la Compagnie de Jésus*, τόμ. 6, Παρίσι, 1895, στήλες 802-815). Για την κυκλοφορία αυτών των εικονογραφημένων κατηχήσεων είναι νομίζω διαφωτιστικό ένα συμβόλαιο σύμφωνα με το οποίο στις 2 Μαρτίου 1612 ο «Laurentius Ducafrisono scrittoriale apud regium palatium» φέρεται να εξοφλεί στον Φλαμανδό Martino Vanbuiten 68 δουκάτα για την τιμή πώλησης και παράδοσης που έγινε σε αυτόν 754 έργων της *Vita della Madonna Santissima* «συντεθειμένα από τον R.do padre Luca Pinello της Εταιρείας του Ιησού· και κάθε βιβλιαράκι με 29 χαλκογραφίες» (ASN, N 6, S. 55 (Pietro Paulo Fiscale), protocollo 3, ff. 35v-36r).

Οι εικονογραφημένες αυτές εκδόσεις εντάσσονται στην εξέλιξη της συζήτησης γύρω από τον λόγο και την εικόνα κατά την αντιμαχία Καθολικών – Προτεσταντών από τα μέσα του 16^{ου} αιώνα⁶²⁵. Οι Καθολικοί συνδύασαν και τα δύο ως απαραίτητα συστατικά της κατήχησης. Κατεξοχήν οι ιησουΐτες, ξεκινώντας από τις θέσεις του Ignacio de Loyola στις *Πνευματικές Ασκήσεις* του⁶²⁶, εφάρμοσαν αυτές τις εικονογραφημένες κατηχήσεις τόσο στις εξωτερικές όσο και στις «εσωτερικές Ινδίες» και επιδόθηκαν σε μια ιδιαίτερη δραστηριότητα εικαστικής προβολής και εικονογραφικής παράφρασης των καθολικών θέσεων. Αυτές κυμαίνονταν από περίπλοκες εικονογραφημένες θεολογικές συνθέσεις (π.χ. τις γνωστές *Evangelicae Historiae Imagines*) μέχρι απλουστευμένες και εκλαϊκευμένες εικόνες που υποκαθιστούσαν τον ευαγγελικό λόγο, ως *Biblia Pauperum*, στην ιεραποστολική πρακτική τους, παράλληλα με τις σειρές χαρακτικών που έθεσαν σε κυκλοφορία και με τη λεπτομερή εικονογράφηση των ευαγγελικών περικοπών, εκδόσεις όλες στις οποίες η εικόνα συμπληρώνονταν από εκτεταμένη παράθεση επεξηγηματικών κειμένων ή επιγραφών.

Οι σημαντικότερες εκδόσεις κατηχητικού χαρακτήρα, που χρησίμευσαν ως πρότυπα για άλλες, μικρότερης εμβέλειας και τοπικής σημασίας, ήταν τα βιβλία του Giovanni Battista Eliano, *Dottrina Christiana* (έκδ. 1587)⁶²⁷, και του Petrus Canisius, κυρίως το *Parvus Catechismus* (έκδ. 1589)⁶²⁸, ενώ στα χνάρια τους θα ακολουθούσε αργότερα, το 1614 η εικονογραφημένη κατήχηση του Roberto Bellarmino, *Dottrina Christiana*⁶²⁹. Ιδιαίτερα στο έργο του Canisius, εικονογραφημένο με 120

⁶²⁵ Βλ. G. Scavizzi, “La teologia cattolica e le immagini durante il XVI secolo”, *Storia dell’arte*, 21 (1974), σελ. 171-212· A. Prosperi, “Intorno ad un catechismo figurato del tardo ’500”, *Quaderni di Palazzo Te*, 2 (1985), σελ. 45-53· του ίδιου, “Fantasia versus intelletto: strategie missionarie per la conversione dei popoli”, στο *Docere delectare movere. Affetti, devozione e retorica nel linguaggio artistico del primo barocco romano. Atti del convegno, Roma, Bibliotheca Hertziana, 19-20 gennaio 1996*, Ρώμη, De Luca, 1999, σελ. 17-25· G. Romano, “Usi religiosi e produzione figurativa del Cinquecento: qualche sintomo di crisi”, στο *Libri, idee e sentimenti religiosi nel Cinquecento italiano. Atti del convegno, Ferrara 1986*, Μόντενα, Panini, 1987, σελ. 155-163· G. Palumbo, “Mutamenti d’immagine e consolidamento cattolico. Il *Parvus Catechismus* di Pietro Canisio tra la fine del XVI e l’inizio del XVII secolo”, *Atti dell’Accademia Pontaniana*, XXXVIII (1989), σελ. 181-210· της ίδιας, “Morale gesuitica: stratificazioni simboliche e percorsi ideologici nella *Dottrina Christiana* di Roberto Bellarmino”, *Atti dell’Accademia Pontaniana*, XXVII (1988), σελ. 73-125· της ίδιας, “Forme della morale e immagini del peccato: la *Dottrina Christiana* di G. B. Eliano”, *Atti dell’Accademia Pontaniana*, XXXVI (1987), σελ. 161-205· της ίδιας, *Speculum Peccatorum*, Νάπολη, Guida, 1998· R. Rusconi, «Gli ordini religiosi maschili dalla Controriforma alle soppressioni settecentesche. Cultura, predicazione, missioni», στο *Clero e società nell’Italia moderna*, επιμ. M. Rosa, Ρώμη - Μπάρι, Laterza, β’ έκδ., 1997, σελ. 250.

⁶²⁶ J. McIntyre, *Gli esercizi spirituali di Ignazio di Loyola*, ιτ. μτφρ., Μιλάνο, Jaca Book, 1998.

⁶²⁷ G. B. Eliano, *Dottrina Christiana nella quale si contengono li principale misteri della nostra fede rappresentati con figure per instruzione de gl’idioti, e di quelli che non sanno leggere. Conforme a quello che ordina il Sacro Concilio Tridentino nella Sessione XXV*, Ρώμη, Vincentio Accolti, 1587.

⁶²⁸ P. Canisius, *Istitutiones Christianae, seu parvus catechismus catholicorum, Praecipua Christianae pietatis capita complectens: Primum quidem a P. Joanne Baptistae Romano, Societatis Jesu, in rudiorum et idiotarum gratiam, iuxta SS. Concilij Tridentini decretum sess. 25, imaginibus expressus*, Αμβέρσα, Christophorus Plantinus, 1589.

⁶²⁹ *Dottrina Christiana dell’Ill.mo e R.mo Card. Rob. Bellarmino figurata d’Imagini*, Αουγκσμπουργκ, Christoforo Mango, 1614.

χαρακτικά από τον Peter van der Borcht, στα οποία, όπως σημειώνει η G. Palumbo, «με τρόπο περισσότερο σαφή και ολοκληρωμένο απλοποιείται ο τύπος προσέγγισης στην Αγία Γραφή, που ο καθολικός κόσμος πρότεινε μετά το Συμβούλιο του Τριδέντου»⁶³⁰, η κύρια ιδέα είναι αυτή της σύμπλευση Παλαιάς και Νέας Διαθήκης και της σχέσης μεταξύ της καθημερινής ζωής και των μυστηρίων της Εκκλησίας.

Τόσο το μνημειακό όσο και το περισσότερο απλουστευτικό είδος εκδόσεων άσκησαν μεγάλη επίδραση στη σύγχρονη εκκλησιαστική ζωγραφική, πρώτιστα στην εικονογραφία, καθώς προτείνουν, προσφέρουν ή επιβάλλουν έτοιμες συνθετικές λύσεις και γενικότερα ή ειδικότερα μοτίβα. Τα αναπαραγόμενα πρότυπα καθιερώνονται και διαμορφώνουν έναν κοινό κώδικα, έναν κόσμο εικόνων όπου ο πιστός μπορεί εύκολα να αναγνωρίσει πρόσωπα και πράγματα. Αυτό αποτελεί το υφάδι, πάνω στο οποίο μπορούν να παρουσιαστούν κάποιες διαφοροποιήσεις και να υποβληθούν επιμέρους θέματα, εφόσον πρώτα έχει εξασφαλιστεί η, δίχως αμφιβολίες, αναγνωρισιμότητα και η αναγνωσιμότητά τους, και εντάσσεται στα πλαίσια μιας οργανωμένης πολιτικής επιβολής πρότυπων⁶³¹.

Οι ευρείας κυκλοφορίας εικονογραφημένες εκδόσεις του Pinelli στη Νάπολη, με άξονα πάντα τον κατηχητικό λόγο, αντλούν από τη διαδεδομένη τακτική του κηρύγματος στα πρότυπα του Bellarmino και ακολουθούν τον τύπο των βιβλίων του Eliano και του Canisius. Ο Luca Pinelli υιοθετεί το ίδιο επίσης σύστημα για την άρθρωση των κατηχήσεων του. Τα βιβλία του Pinelli αρθρώνονται σε δισέλιδες ενότητες τεσσάρων μερών η καθεμιά: τη σύντομη αφήγηση της ιστορίας που παριστάνεται στην απέναντι σελίδα, «σημεία προς διαλογισμό», και «τεκμήρια».

Είναι εύγλωττα όσα παραθέτει ο ίδιος στον πρόλογο ενός από αυτά τα βιβλία⁶³² «[οι πιστοί] έρχονται για να τελέσουν τις εορτές και να παραστούν στα μυστήρια; Τι θα έλεγαν άραγε αν έβλεπαν με πόση αγάπη τελούν τα θεία μυστήρια, με πόση συναίσθηση λαμβάνουν τη Θεία Κοινωνία, με τι ταπεινοσύνη υπηρετούν τη Θεία Λειτουργία, με πόση προθυμία μετανοούν, και εκτελούν τις άλλες πράξεις της ευλάβειας και της ταπείνωσης; Δεν έχω αμφιβολίες ότι πολύ περισσότερο θα θαμπώνονταν, δεδομένου ότι οι καλύτεροι εκτιμητές αυτών των πράξεων είναι τα μάτια, παρά η γλώσσα ή η πέννα, και τα πράγματα τα ορατά έχουν μεγαλύτερη δύναμη να κινούν την ψυχή παρά τα γραπτά ή τα ακουστά [...]. κρίνουν οι ανώτεροί μου, ότι θα ήταν πολύ επωφελές στους πιστούς της Μητέρας του Κυρίου αν είχαν μια σύνοψη του Βίου και των Πράξεων Της, ώστε να διαλογίζονται, και να μιμούνται μαζί [...] απέναντι από τις ιστορίες βρίσκονται οι εικόνες, που εικονογραφούν τη ζωή της Παναγίας, οι οποίες (όπως διδάσκει η εμπειρία) ωφελούν μεγάλως στο να κάνουν το άτομο περισσότερο συγκεντρωμένο, και προσεκτικό στον διαλογισμό. Μετά, για κάθε εικόνα παρατίθενται τρία σύντομα σημεία για συλλογισμό, παρμένα ή από την ιστορία ή από άλλες ευσεβείς σκέψεις, ώστε το άτομο να έχει υλικό προς θεώρηση: γιατί ο νους όταν έχει

⁶³⁰ Palumbo, 1989, όπ. π..

⁶³¹ Βλ. A. Biondi, *La Bibliotheca Selecta* di Antonio Possevino. Un progetto di egemonia culturale, στο *La «Ratio Studiorum». Modelli culturali e pratiche educative dei Gesuiti in Italia tra Cinque e Seicento*, επιμ. G. P. Brizzi, Ρώμη, Bulzoni, 1981, σελ. 43-75.

⁶³² *Libretto d' imagini, e brevi meditationi: sopra la vita della Sacratissima Vergine Maria ...*, όπ. π., 1593, χ. σ. [σελ. 2].

κάποια εκκίνηση, από μόνος του ύστερα εύκολα προχωρά, και βρίσκει διάφορες έννοιες και πνευματικές σκέψεις, στις οποίες η ψυχή ανακουφίζεται, και έχοντας αυτοσυνειδησία, ωφελείται. Τέλος, υπάρχουν τρία τεκμήρια, που αντιστοιχούν στα τρία σημεία του συλλογισμού, τα οποία γινόμενα αντικείμενο εξάσκησης, είναι βέβαιο ότι θα είναι μέγιστης ωφέλειας ως προς τη ρύθμιση και τη συμμόρφωση του βίου και των πράξεων μας με εκείνες της Παρθένου Βασίλισσάς μας»⁶³³.

Η τακτική των εικονογραφημένων κατηχήσεων μεταφέρεται στις τοιχογραφίες τού παρεκκλησίου της Γέννησης, όπως και σε πολλά άλλα ναπολιτάνικα διακοσμητικά σύνολα στο γύρισμα του αιώνα, όπως διαπιστώνουμε κάνοντας μίαν αντιπαραβολή των βιβλίων του ιησουΐτη και των σύγχρονων τοιχογραφιών. Αναφορικά με την προέλευση της εικονογραφίας του συγκεκριμένου παρεκκλησίου, δεν είναι ακόμα δίχως σημασία το γεγονός ότι ο ιησουΐτης Martino Fornari, αδελφός του ιδιοκτήτη, εργαζόταν στο ναπολιτάνικο κολέγιο ως καθηγητής της ηθικής θεολογίας μαζί με τον Luca Pinelli. «Κληρικός εξαιρετης τελειότητας και γνώσης» και συνδεδεμένος με τον Acquaviva, ο Fornari, δραστηριοποιημένος ιδιαίτερα στο έργο της κατήχησης, ήταν επίσης συγγραφέας τού *Institutio Confessariorum*, ένα από τα σημαντικότερα έργα για την εξομολόγηση, που συνοψίζει την ιησουϊτική διδασκαλία γύρω από τις λεγόμενες «ασκήσεις συνείδησης» (“casi di coscienza”) και τυπώθηκε για πρώτη φορά στη Ρώμη το 1606 με συνεχείς και πυκνές ανατυπώσεις και μεταφράσεις καθ’ όλο τον 17^ο αιώνα⁶³⁴.

Οι σχέσεις του Βελισσάριου με την αυλή, στην οποία μια από τις κύριες θέσεις κατείχε ο Ferdinando Fornari, ίσως εξασφάλισαν στον ζωγράφο την παραγγελία. Τα έργα και η δράση των Martino Fornari και Luca Pinelli, θα υπέδειξαν τη θεματογραφία και το πρότυπο της εικονογράφησης στον ζωγράφο, ο οποίος το εκτέλεσε πιστά. Ο Κορένσιος πραγματεύεται την εικαστική επιφάνεια, παραλαμβάνοντας την κύρια σύνθεση από τα χαρακτηριστικά εμπλουτίζοντας σε κάποια σημεία την αφήγηση με την προσθήκη παραπληρωματικών στοιχείων. Εικονογραφώντας τα κύρια επεισόδια της Γέννησης, μας παρουσιάζει επίσης τους δεσμούς των επεισοδίων αυτών με τις παλαιδιαθητικές μορφές των Ησαΐα και Δαβίδ –που συναντούμε και στην cappella dell’Infanzia στον Gesù της Ρώμης⁶³⁵– και με ένα περίπλοκο αλλά όχι απροσπέλαστο σύστημα θεολογικών υπαινιγμών: μια σειρά ιστοριών με τις αντίστοιχες αναφορές τους. Σκόπιμα αποφεύγονται, σύμφωνα προφανώς τις προειδοποιήσεις του καρδινάλιου Paleotti, αλλά δεν εξαφανίζονται εντελώς, σκηνές προερχόμενες από τα Απόκρυφα Ευαγγέλια, που αποτελούν την πλουσιότερη πηγή ακριβώς για τις ιστορίες από την παιδική ηλικία του Ιησού.

Από εικονογραφική άποψη, οι απλές συνθετικά σκηνές των ιστοριών της Γέννησης και της Παιδικής Ηλικίας του Ιησού, συνοδεύονται από τις μνημειακές μορφές του Ησαΐα και του Δαβίδ, που

⁶³³ Pinelli, όπ. π., 1593, [σελ. 4].

⁶³⁴ Santagata, όπ. π., τόμ. III, σελ. 452. Για τον Fornari και τη σχετική του δράση, που συμπίπτει με τα χρόνια της διακόσμησης του παρεκκλησίου, βλ. U. Parente, “Martino Fornari (Brindisi 1547 – Roma 1612) maestro di ‘casi di coscienza’”, *Societas*, 6 (1996), σελ. 152-159· του ίδιου, όπ. π., 1997, σελ. 166-169.

⁶³⁵ Απεικονίσεις σε Wittkower / Jaffe, όπ. π., σελ. 115, εικ. 22 b-c.

εκκινούν από ρωμαϊκά πρότυπα της Αναγέννησης και έχουν γίνει στα τέλη του 16^{ου} αιώνα μοτίβα του συρμού. Η μορφή του Ησαΐα προφανώς προέρχεται απευθείας από την αντίστοιχη μορφή του Raffaello στον Sant'Agostino της Ρώμης, που είχε περάσει σε χαρακτηριστικά στα 1592 και είχε αναπαραχθεί από τον «κλασικιστή» Cavalier d'Arpino στην cappella Olgiatti της S. Prassede στη Ρώμη λίγο αργότερα⁶³⁶. Στις αλληγορικές μορφές σφαιρικά τρίγωνα του τρούλου αναγνωρίζουμε την αναπαραγωγή των σχετικών μορφών της *Εικονολογίας* του Cesare Ripa, που στα 1603 είχε κυκλοφορήσει εικονογραφημένη⁶³⁷.

Το έγγραφο του 1605 μας δείχνει εν μέρει τον τρόπο εργασίας στην μποτέγκα τού Βελισσάριου. Βλέπουμε ότι ήταν συνηθισμένη τακτική η ανάθεση μέρους των τοιχογραφιών σε μαθητές ή βοηθούς του και ότι ο ζωγράφος είχε, πέρα από τη γενική εποπτεία, την ευθύνη της ολοκλήρωσης των έργων. Όσο μπορούμε να κρίνουμε από τη, μέτρια, κατάσταση συντήρησης των τοιχογραφιών, η ζωγραφική των σκηνών του τρούλου δεν είναι η ίδια με αυτή των σκηνών του τόξου του παρεκκλησίου, εκτός από την κεντρική που η διαπραγματεύση είναι περισσότερο ελεύθερη και η σύνθεση χαλαρότερη. Στις υπόλοιπες συναντούμε το γνωστό απλοποιημένο στυλ όπως το γνωρίζουμε από την cappella Carafa και όπως θα το δούμε στη σύγχρονη Κρύπτη του Σαλέρνο –αξιοσημείωτο το πανομοιότυπο σχεδόν των δύο σκηνών της Προσκύνησης των Μάγων και της Περιτομής της cappella Fornarì με αυτές της Κρύπτης⁶³⁸– όπου είναι εμφανής μια περιληπτική απόδοση των μορφών, που κάποτε δίνει την εντύπωση αν όχι της προχειρότητας τουλάχιστον της τυποποίησης στην επεξεργασία. Οι προφήτες έχουν δουλευτεί με εμφανώς μεγαλύτερη πλαστικότητα σε ένα μνημειακότερο ύφος, ενώ οι μικρές ιστορίες του τρούλου στο ίδιο αφηγηματικό στυλ που, αν και σε πολύ μικρότερη κλίμακα, προσεγγίζουν το παρεκκλήσιο των αγγέλων στην ίδια εκκλησία. Φαίνεται πως ο Κορένσιος εκτελεί κάποιες μορφές και επιμέρους σκηνές ενώ τις, περισσότερο τυποποιημένες, υπόλοιπες αναθέτει σε μαθητές και βοηθούς του εργαστηρίου του, που χρησιμοποιούν τα σχέδιά του –ίσως τα ίδια κάθε φορά– που ο ίδιος έχει εκτελέσει ως επί το πλείστον βασιζόμενος σε χαρακτηριστικά.

Γενικότερα, στον πρώιμο αντιμεταρρυθμιστικό εικονογραφικό κύκλο των αγίων και των μαρτύρων (που από τη Ρώμη μεταφέρονται στη Νάπολη με τα σύνολα του Sant'Andrea delle Dame, της cappella San Nicola στην Certosa di San Martino και του λειψανοφυλακίου στη SS. Annunziata), προστίθενται από τους ιησουΐτες οι ιστορίες από τη Γέννηση και την παιδική ηλικία του Ιησού, ο Μαρριολογικός κύκλος, και η λατρεία των αγγέλων. Σχετικά με τη διακόσμηση των πρώτων παρεκκλησίων του τάγματος των ιησουΐτών, και παραβάλλοντας τα αντίστοιχα φρέσκα σε Ρώμη και Νάπολη, διαπιστώνουμε ότι η εικονογραφία στα ναπολιτάνικα παρεκκλήσια συμπληρώνεται, με την έννοια της επεξεργασίας και άλλων θεματικών ενοτήτων, υπό την επίδραση της σύγχρονης

⁶³⁶ Βλ. *Raphael invenit. Stampe da Raffaello nelle collezioni dell'Istituto Nazionale per la Grafica*, κείμενα G. Bernini Pezzini / S. Massari / S. Prosperi Valenti Rodinò, Ρώμη, Quasar, 1985, σελ. 146, 603.

⁶³⁷ C. Ripa, *Iconologia*, νεώτερη έκδ.: επιμ. P. Buscardi, πρόλ. M. Praz, Τορίνο, Fogola, 1986, βλ. π.χ. σελ. 104, 109, 392.

⁶³⁸ Βλ. εδώ παρακάτω, σελ. 199-203.

δημοσίευσης βασικών έργων από τους διανοητικούς μοχλούς του τάγματος. Σχετικά με το ζήτημα της στυλιστικής επένδυσης αυτής της εικονογραφίας, κρίνοντας από τα παρεκκλήσια των Αγγέλων στις δύο πόλεις, βλέπουμε ότι εγκαταλείπεται ή τουλάχιστον διαφοροποιείται η ζωγραφική του Santo Stefano Rotondo για χάρη μιας μεγαλύτερης απόδοσης στο φυσιοκρατικό τοπίο, πράγμα το οποίο αποτελεί το κατεξοχήν στοιχείο στη διακόσμηση μιας άλλης ρωμαϊκής εκκλησίας, τού San Vitale, που πραγματοποιείται στα τέλη του αιώνα υπό την εποπτεία των ιησουϊτών και του Claudio Acquavina προσωπικά. Εισάγεται έτσι η σταδιακή χρησιμοποίηση οποιασδήποτε πηγής, αρκεί να ικανοποιεί τους παιδαγωγικούς, ελεγκτικούς, σκοπούς του τάγματος και να μην ξεφεύγει από τα βασικά σημεία του τριδεντικού καθολικισμού και, σε μεταγενέστερη εποχή, να συμβάλλει με διάθεση μεγαλύτερης ψευδαισθητικής εντύπωσης σε μια θριαμβευτική ατμόσφαιρα. Είναι χαρακτηριστικό, για να δούμε την τελευταία αυτή έννοια *in nuce*, το γεγονός ότι αν και η πρώτη γενική συνάθροιση τού τάγματος στα 1588 απέρριψε την πολυτέλεια και το μεγαλόπρεπο σχήμα των εκκλησιών και των εσωτερικών τους⁶³⁹, ο ιησουΐτης Pietro Canisio είχε υποστηρίξει ήδη στα 1579 ότι οι εκκλησίες πρέπει να είναι πλούσια διακοσμημένες⁶⁴⁰.

Αναφορικά με τα έργα του Βελισσάριου στον Gesù Nuovo, η προτίμηση που δείχνουν οι ιησουΐτες σε έναν συγκεκριμένο ζωγράφο (ο Βελισσάριος, υπενθυμίζουμε, είναι ο μόνος ζωγράφος τοιχογραφιών στην εκκλησία μέχρι περίπου το 1640) –όπως συμβαίνει επίσης και με τον ζωγράφο των ελαιογραφιών για τον πίνακα του αλταριού στο πρόσωπο τού Girolamo Imperato⁶⁴¹– δείχνει ακριβώς τη σαφή πρόθεσή τους για ένα ομοιογενές στυλ σε ολόκληρη τη διακόσμηση της εκκλησίας⁶⁴². Είναι επίσης εύγλωττο για αυτή την «εμμονή» ότι ακόμα και όταν θα κληθεί, στα τέλη της δεκαετίας του 1630, ο Massimo Stanzione να ξαναζωγραφίσει τα κατεστραμμένα από πυρκαγιά φρέσκα του Βελισσάριου στον ανατολικό βραχίονα του κεντρικού κλίτους, ο σχετικός όρος του συμβολαίου θα προβλέπει την εκτέλεση των νέων τοιχογραφιών σύμφωνα με τις προϋπάρχουσες, ώστε να μην «έχουν διαφορετική μορφή από τις άλλες»⁶⁴³.

Ειδικότερα για τα έργα του Βελισσάριου στα πρώτα παρεκκλήσια του Gesù Nuovo, όσο και γενικότερα για το στυλ του, είναι εύκαιρο να θυμηθούμε τα λόγια τού Baglione αναφορικά με τον πίνακα τού Scipione Pulzone στο παρεκκλήσιο των Αγγέλων της Ρώμης: «Ήταν στην *cappella degli Angeli* πάνω από το αλτάρι μερικοί άγγελοι όρθιοι πολύ όμορφοι, αλλά επειδή ήταν ζωγραφισμένοι

⁶³⁹ P. Iappelli, *όπ. π.*, 1995, σελ. XXX.

⁶⁴⁰ Hibbard, *όπ. π.*, σελ. 32.

⁶⁴¹ Βλ. Schiattarella / Iappelli, *όπ. π.*, σελ. 73, 90, 101, 133.

⁶⁴² Και στην ίδια τη ρωμαϊκή εκκλησία, παρά την άποψη του Hibbard περί ανομοιογένειας στη ζωγραφική των πρώτων παρεκκλησιών (*όπ. π.*, σελ. 36), δεν νομίζουμε ότι αυτή η έλλειψη ομοιομορφίας είναι τόσο μεγάλη –εξάλλου όλα τα παρεκκλήσια διακοσμήθηκαν από τους κυριότερους φλωρεντινούς ζωγράφους με μακρά θητεία στα ρωμαϊκά εργοτάξια στα τέλη του 16^{ου} αιώνα, ως εκ τούτου λόγος για πραγματική ανομοιογένεια μπορεί να γίνει μόνο για την πολύ μεταγενέστερη διακόσμηση, με τα φρέσκα του Gaulli – που να δικαιολογεί μια αδιαφορία για το στυλ από την πλευρά των ιησουϊτών, όπως υποστήριξε και ο Haskell, *όπ. π.*

⁶⁴³ Βλ. Schütze / Willette, *όπ. π.*, σελ. 215.

από το φυσικό, προσωποποιούσαν άτομα γνωστά σε όλους. Για να εξαλείψουν το σκάνδαλο, τους έβγαλαν από εκεί, και ήταν τόσο όμορφοι που έμοιαζαν να αναπνέουν και να κινούνται». Αν αντιπαραβάλλουμε τα παραπάνω, δηλαδή την ομοιότητα σε υπαρκτά πρόσωπα και τη «ζωντάνια» που αποπνέει η ζωγραφική, στις ακόλουθες οδηγίες που έδινε λίγα χρόνια πριν ο Carlo Borromeo: «όπως πρέπει να γίνεται προσπάθεια όσο είναι δυνατόν να προσωπογραφείται η αληθινή εικόνα του αγίου, έτσι πρέπει να αποφεύγεται με αυτή την αφορμή να προσωπογραφούνται φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά άλλου ανθρώπου, ζωντανού ή νεκρού»⁶⁴⁴, και στην αίτηση του Bellarmino για «τάξη, ευκρίνεια, σαφήνεια πάνω από όλα»⁶⁴⁵, ίσως μπορούμε να δούμε σε αυτή την πρόωμη φάση της ζωγραφικής της Αντιμεταρρύθμισης ορισμένες στυλιστικές κατευθύνσεις. Μερικά από τα χαρακτηριστικά της ζωγραφικής του Βελισσάριου, δηλαδή η τυποποίηση προσώπων, όχι με την έννοια της εξιδανίκευσης αλλά της ευκαιριακής εκλαΐκευσης και η παρουσίασή τους καθαρά ως έκτυπα μορφών που δεν αποσπών την προσοχή του θεατή, ήταν στα πλαίσια των απαιτήσεων της παραγγελιοδοσίας.

Παράλληλα, διαπιστώσαμε κάποιες απόπειρες ρεαλιστικότερης εντύπωσης σε δευτερεύοντα κυρίως θέματα. Το τελευταίο στοιχείο θα μπορούσε να αφήνει χώρο σε μια φυσιοκρατικότερη απόδοση αλλά μόνο με την έννοια και με το σκοπό της αληθοφάνειας. Ναι μεν εγκαταλείπονται σταδιακά οι ασκητικές και άψυχες σκιές του Santo Stefano Rotondo αλλά αυτό γινόταν στα πλαίσια των ίδιων ιδεολογικών διατυπώσεων και επιστρατεύοντας την ιδιότητα της ζωγραφικής να παρουσιάζει τα πράγματα ως αληθοφανή, με το ίδιο αποτέλεσμα της (εύκολης) συγκίνησης των πιστών. Οι διατυπώσεις τού Pulzone, του Valeriano και άλλων, μεταξύ των οποίων και αυτές του Belisario, δεν συνέβαλλαν, σύμφωνα με τα λόγια του Zeri, παρά «σε καλλιτεχνικά αποτελέσματα χαρακτηριζόμενα από έναν βερισμό επιφανειακό και ακαδημαϊκό, με την τάση να δημιουργήσει έναν κόσμο ομοιόμορφο και ρευστό, που να λειτουργεί μόνο ηθικολογικά. Μια 'τέχνη άνευ χρόνου': μορφές και σχήματα με παντοτινή ισχύ»⁶⁴⁶.

⁶⁴⁴ Carlo Borromeo, όπ. π., σελ. 55.

⁶⁴⁵ De Laurentiis, όπ. π., σελ. 590.

⁶⁴⁶ F. Zeri, *Pittura e controriforma. L'arte senza tempo di Scipione Pulzone da Gaeta*, Torino, Einaudi, 1957, σελ. 42; , πρβλ. De Laurentiis, όπ. π., σελ. 592 και 594.

Monte di Pietà

Στα πρώτα χρόνια του 17^{ου} αιώνα, παράλληλα ή λίγο μετά από τη διακόσμηση των παρεκκλησίων στον Gesù Nuovo, ο Κορένσιος εκτέλεσε τοιχογραφίες στους χώρους του Ενεχυροδανειστηρίου (Monte di Pietà), από τα τέλη του 16^{ου} αιώνα, ενός από τους κεντρικούς τραπεζικούς οργανισμούς της Νάπολης. Ο Belisario δούλεψε κατά τα έτη 1601-1604 ζωγραφίζοντας θέματα από τα Πάθη του Ιησού στην οροφή του παρεκκλησίου και αλληγορικές μορφές στις υπόλοιπες αίθουσες του ιδρύματος.

Τον Οκτώβριο του 1601 φέρεται να έχει ήδη ολοκληρώσει κάποιες τοιχογραφίες: «να πληρωθούν στον Belisario οι ζωγραφίες που έχει εκτελέσει στην Casa Nuova, στο διαμέρισμα των συναθροίσεων και της Τράπεζας», διαβάζουμε σε σχετικό έγγραφο⁶⁴⁷. Στις αρχές Νοεμβρίου του ίδιου έτους, ο Βελισσάριος αναλαμβάνει να πραγματοποιήσει τα έργα στο παρεκκλήσιο, «σύμφωνα με τις οδηγίες του «ingegner Cavagni [Giovanni Battista Cavagna]» και εντός έξι μηνών, αρχίζοντας από τον Ιανουάριο του 1602⁶⁴⁸. Ωστόσο, έναν χρόνο αργότερα διαβάζουμε σε άλλο έγγραφο: «να δοθεί στον Βελισσάριο ο κατάλογος με τα Μυστήρια του Πάθους για το παρεκκλήσιο»⁶⁴⁹.

Το σύνολο των έργων θα ολοκληρωθεί περίπου στις αρχές του καλοκαιριού του 1604, περιλαμβάνοντας ακόμα τοιχογραφίες στο ανώτερο μέρος της πρόσοψης του παρεκκλησίου⁶⁵⁰, ύστερα

⁶⁴⁷ Πληρωμές τής 1^{ης} και τής 19^{ης} Οκτωβρίου 1601, στο M. Morelli / L. Conforti, *La cappella del Monte di Pietà*, Νάπολη, Di Gennaro M. Priore, 1899, σελ. 25, 26, πρβλ. E. Nappi, “Documents of the ‘Archivio storico’ of the ‘Banco di Napoli’”, στο *Monte di Pietà*, επιμ. G. Alisio, Νάπολη, Edizioni Scientifiche Italiane - Banco di Napoli, 1987, σελ. 149.

⁶⁴⁸ E. Tortora, *Nuovi documenti per la storia del Banco di Napoli*, Νάπολη, 1890, σελ. 36-37, σημ. 36· Filangieri, όπ. π., τόμ. V, σελ. 469· Leone de Castris, 1991, όπ. π., σελ. 325. Για εργασίες του στο εσωτερικό του παρεκκλησίου, συναντούμε πληρωμές στον Κορένσιο από το καλοκαίρι του 1601, που μάλλον αφορούν δευτερεύοντα έργα και όχι τις κύριες σκηνές των Παθών.

⁶⁴⁹ Morelli / Conforti, όπ. π., σελ. 26.

⁶⁵⁰ Βλ. τις πληρωμές που πραγματοποιούνται στις 8 Αυγούστου και 24 Δεκεμβρίου 1601, 27 Φεβρουαρίου, 20 Μαρτίου και 3 Απριλίου 1604 (Morelli / Conforti, όπ. π., σελ. 26), 22 Δεκεμβρίου 1603 και 4 Ιουνίου 1604 (Morelli / Conforti, όπ. π.: ανυπόγραφο [F. Nicolini], “Documenti estratti dall’Archivio Storico del Banco di Napoli”, *Rassegna Economica del Banco di Napoli*, 1940, σελ. 82· Nappi, όπ. π., 1987, σελ. 150· Leone de Castris, όπ. π., 1991, σελ. 325). Βλ. αναλυτικά στο χρονολόγιο του ζωγράφου στο παράρτημα της διατριβής. Για τους ίδιους παραγγελιοδότες θα δουλέψει ο Βελισσάριος και το 1618, όπως πιστοποιεί μια απόδειξη πληρωμής τον Νοέμβριο του 1618 για ζωγραφική ανατεθειμένη από αυτόν σε άλλους για «due padiglioni et una fenta de epitaffio che sta dentro la cappella del monte di Pietà», [F. Nicolini], όπ. π., σελ. 83, πρβλ. Nappi, όπ. π., 1987, σελ. 150. Σε σχέση με τον ίδιο οργανισμό αποδίδεται στον Βελισσάριο και μια ελαιογραφία με την παράσταση της *Περιομής*, προερχόμενη, σύμφωνα με παλαιά ευρετήρια, από το παρεκκλήσιο του Monte di Pietà και τώρα στο Capodimonte ως μέρος της συλλογής του Banco di Napoli, η οποία ωστόσο πρέπει να αποκλειστεί από τα έργα του Κορένσιου (βλ. B. Molajoli, *Notizie su Capodimonte. Catalogo del Museo e Gallerie Nazionali*, ε’ έκδ. αναθεωρημένη, Νάπολη, L’arte tipografica, 1957, σελ. 59· του ίδιου, *Opere d’arte del Banco di Napoli. La cappella del Monte di Pietà. La Galleria d’arte*, Νάπολη, Banco di Napoli, 1953, πίν. 42, 43.

από επανειλημμένες εντολές και παραινέσεις από τους διαχειριστές του τραπεζικού οργανισμού στον Corenzio για όσο το δυνατόν συντομότερη εκτέλεση της παραγγελίας⁶⁵¹.

Το Monte di Pietà, η ίδρυση του οποίου χρονολογείται στο πρώτο μισό του 16^{ου} αιώνα με σκοπό αρχικά μη κερδοσκοπικό, στα 1584 τροποποιήθηκε σε τραπεζικό οργανισμό από τον αντιβασιλέα Duca d'Ossuna. Η πράξη αυτή συνδεόταν από τη μια με την οικονομική κρίση στα τέλη του 16^{ου} αιώνα που είχε ως άμεση συνέπεια τη χρεοκοπία των ιδιωτικών τραπεζών και από την άλλη με την αμεσότερη παρέμβαση του παλατιού στις τραπεζικές δραστηριότητες⁶⁵². Η καινούργια έδρα τού Monte di Pietà αποκτήθηκε στα 1597 με την υποστήριξη της αυλής και διαμορφώθηκε αρχιτεκτονικά από τον Giovanni Battista Cavagna⁶⁵³.

Υπεύθυνος των εργασιών, τόσο για τα ζητήματα τής αρχιτεκτονικής όσο και της διακόσμησης, ήταν ο Alfonso Sánchez, Marchese di Grottole⁶⁵⁴, υπεύθυνος επί των οικονομικών θεμάτων του αντιβασιλείου («tesoriere generale»)⁶⁵⁵. Στην ανάθεση επομένως στον Βελισσάριο της ζωγραφικής του παρεκκλησίου πρέπει να εμπλέκεται η Αυλή, ίσως ο ίδιος Marchese di Grottole, με τον οποίο ο πρώτος συνεργαζόταν και σε άλλες βασιλικές παραγγελίες⁶⁵⁶.

⁶⁵¹ Στις 6 Μαρτίου 1602 –με την αναφορά: «να κληθεί ο Βελισσάριος από τον Signor Mario Capece Bozzuto, ώστε η αφεντιά του να δώσει εντολή να τελειώσει όσον το δυνατόν γρηγορότερα τη διακόσμηση του παρεκκλησίου»– και στις 14 του ίδιου μήνα, και ξανά στις 20 Μαρτίου 1603 –«Να εγκληθεί ο Bellisario για τα 100 δουκάτα που του δόθηκαν τις προηγούμενες ημέρες, επειδή δεν φροντίζει να έρθει και να παραμείνει ώστε να τελειώσει τη ζωγραφική στο παρεκκλήσιό μας», και πάλι στις 27 Φεβρουαρίου 1603 και στις 3 Απριλίου 1604 («η ζωγραφική που υπολείπεται να υλοποιηθεί στο παρεκκλήσιο και τη σακρηστία να γίνει από τον Βελισσάριο, έχοντας αυτός υποσχεθεί να χρησιμοποιήσει επιμέλεια και χάρη (Morelli / Conforti, όπ. π., σελ. 26· πρβλ. [F. Nicolini], όπ. π., σελ. 82). Ο Mario Capece Bozzuto πρέπει μάλλον να ταυτιστεί με την οικογένεια των γηγενών τραπεζιτών της Νάπολης που είχαν οικονομικές συναλλαγές με το παλάτι, βλ. F. Caracciolo, *Il Regno di Napoli nei secoli XVI e XVII. Economia e società*, Μεσσήνη, Università degli Studi di Messina, 1966, σελ. 31, 97, 155, 180. Την τακτική τής χρονικής πίεσης οι επίτροποι του Monte di Pietà ακολουθούν και με τους άλλους τεχνίτες που δουλεύουν για λογαριασμό τους. Βλ. παρόμοιες παραινέσεις στο Morelli / Conforti, όπ. π., σελ. 15.

⁶⁵² Βλ. Caracciolo, όπ. π., σελ. 13-48· R. Colapietra, «Il governo spagnolo nell'Italia meridionale (Napoli dal 1580 al 1648)», *Storia di Napoli*, όπ. π., τόμ. V, μέρος Α', σελ. 163-167.

⁶⁵³ *Compendio dell'Istoria del Regno di Napoli*, όπ. π., σελ. 146-147.

⁶⁵⁴ Morelli / Conforti, όπ. π., σελ. 14, 21· R. Filangieri di Candida, «I banchi dei luoghi pii», στο *Storia del Banco di Napoli*, Νάπολη, χωρίς εκδ. οίκο, 1940, σελ. 44. Ο ίδιος ήταν υπεύθυνος και για άλλες παραγγελίες του παλατιού, όπως π. χ. για το νέο λιμάνι της πόλης (βλ. *Compendio dell'Istoria del Regno di Napoli*, όπ. π., σελ. 145).

⁶⁵⁵ Βλ. Caracciolo, όπ. π., σελ. 28-31.

⁶⁵⁶ Ο ισπανός αξιωματούχος είχε εμπλακεί εξάλλου και στα θέματα που σχετίζονταν με τις βλέψεις του Καθολικώτατου στην ανατολική Μεσόγειο, και συνεπώς, είχε άμεσες σχέσεις με τους έλληνες της Νάπολης, βλ. για παράδειγμα την υποστήριξη του προς τον άμεσα σχετιζόμενο με τον Κορένσιο, Πέτρο Λάντζα: Π. Κ. Ιωάννου, «Από τη Γαληνοτάτη στον Καθολικότατο: Οι φουρτούνες του καπετάν-Πέτρου Λάντζα», *Θησαυρίσματα*, 30 (2000), σελ. 293.

Έχει υποστηριχθεί ότι το εικονογραφικό πρόγραμμα εκπονήθηκε υπό την επίδραση των θεατίνων⁶⁵⁷, πράγμα που δεν μπορεί να επιβεβαιωθεί από κάποιο πραγματικό στοιχείο. Αντίθετα, η ομάδα των καλλιτεχνών που δουλεύουν εδώ (στις ελαιογραφίες οι Girolamo Imparato και Fabrizio Santafede, στα γλυπτά οι Pietro Bernini και Michelangelo Nacherino και στις τοιχογραφίες ο Κορένσιος) ανήκουν περισσότερο στο περιβάλλον των ιησουϊτών και μάλλον σε αυτούς πρέπει να αποδώσουμε την εικονογραφική επεξεργασία του κύκλου, σύνδεση την οποία είχε κάνει ήδη ο σύγχρονος Giulio Cesare Caraccio⁶⁵⁸. Άλλωστε, στους ιησουΐτες υπόκειτο πνευματικά και η Αυλή της Νάπολης κυρίως από το γύρισμα του αιώνα και μετά, ταυτόχρονα με την αυξανόμενη εχθρότητα της Εταιρείας τους με τους θεατίνους⁶⁵⁹.

Η αρχιτεκτονική διαμόρφωση του οικοδομήματος και η ζωγραφική του επένδυση συμμορφώνεται στο πρότυπο των ρωμαϊκών αδελφοτήτων της πρώτης περιόδου της Αντιμεταρρύθμισης, όπως η αδελφότητα του Crocifisso στην εκκλησία του San Marcello στο Corso, με έργα των Giovanni de' Vecchi, Nicolò Circignani, Cesare Nebbia, Paris Nogari, Baltassare Croce υπό την επίβλεψη των Tomaso de' Cavalieri και Girolamo Muziano στην αρχή της δεκαετίας του 1580, και η αδελφότητα του Gonfalone στη via Giulia υπό τη διεύθυνση του διδύμου του Σίστου Ε' Nebbia – Guerra⁶⁶⁰. Και στις δύο περιπτώσεις, στο εσωτερικό μιας ενιαίας ευρύχωρης αίθουσας εκτυλίσσονται σκηνές κυρίως από τα επεισόδια των Παθών και της Εύρεσης του Τιμίου Σταυρού.

Ο Βελισσάριος ζωγραφίζει σε όλους τους χώρους του ναπολιτάνικου παρεκκλησίου⁶⁶¹, πλην αυτών που καταλαμβάνουν οι μεγάλες διαστάσεων ελαιογραφίες των Santafede, Imparato και Ippolito Borghese. Στα κεντρικά διάχωρα της οροφής παριστάνει περιμετρικά γύρω από την *Στέψη εξ Ακανθών*, τον *Μυστικό Δείπνο*, τη *Νίψη των Ποδιών των Αποστόλων*, την *Φραγκέλωση* και το *Ecce Homo*. Τριγύρω απεικόνισε αντίστοιχα σε δύο τριάδες σκηνών: *Προσευχή στον Κήπο της Γεθσημανή*, *Σύλληψη του Χριστού*, *Ο Χριστός μπροστά στον Πιλάτο* και *ο Δρόμος προς τον Γολγοθά*, *Σταύρωση*, *Αποκαθήλωση*. Στις παραστάδες ζωγράφησε τους Πατέρες της Καθολικής Εκκλησίας (Ιερώνυμος, Αυγουστίνος, Γρηγόριος ο Μέγας και Αμβρόσιος), και επεισόδια που σύμφωνα με τους ευαγγελιστές,

⁶⁵⁷ B. Laugeri, «Il B. Giovanni Marinoni ideatore e promotore del Monte di Pietà, precursore del Banco di Napoli», στο *IL Beato Giovanni Marinoni nel IV centenario della sua morte (1562-1962)*, Ρώμη 1963, σελ. 142-163, πρβλ. De Maio, όπ. π., 1983, σελ. 83.

⁶⁵⁸ Caraccio, έκδ. 1630, σελ. 918, βλ. και Restaino, όπ. π., 1996, σελ. 38.

⁶⁵⁹ Ο Marchese di Grottole ανήκε στον κύκλο της Giulia de Marco, επίδοξης αγίας των ιησουϊτών, βλ. Novi Chavarría, όπ. π., σελ. 77.

⁶⁶⁰ Για τα κτήρια και τη διακόσμηση των αδελφοτήτων στη Ρώμη βλ. J. von Henneberg, *L'oratorio dell'Arciconfraternita del Santissimo Crocifisso di San Marcello*, Ρώμη, Bulzoni, 1974· B. Wollesen Wisch, *The Archiconfraternita del Gonfalone and its Oratory in Rome: Art and Counter-Reformation Spiritual Values*, διδακτορική διατριβή, Μίτσιγκαν, Ann Arbor, 1995· R. Eitel-Porter, "The Oratorio del SS. Crocifisso in Rome Revisited", *The Burlington Magazine*, CXLII, 1171 (2000), σελ. 613-623.

⁶⁶¹ Εκτενείς περιγραφές των τοιχογραφιών του παρεκκλησίου υπάρχουν στον De Dominici, όπ. π., σελ. 305, στον Galante, όπ. π., 1872, σελ. 204-205· F. Navarro, "The Pictorial Cycle and the Sacred Furniture", στο Alisio, όπ. π., σελ. 35-74.

ζωγραφισμένοι σε μονοχρωμία στο ανώτερο μέρος των παραστάδων, περιλαμβάνονται στον αναστάσιμο κύκλο: *Κάθοδος στον Άδη*, ο *Άδειος Τάφος*, *Εμφάνιση στις Μυροφόρες*, *Μη μού Άπτου*, *Εμφάνιση στη Μαγδαληνή*, *Εμφάνιση στο Δρόμο για τους Εμμαούς*, *Εμφάνιση στους Αποστόλους*, *Απιστία του Θωμά*. Τέλος, παριστάνεται η *Ανάληψη*, σε μνημειακές διαστάσεις πάνω από την είσοδο του παρεκκλησίου. Μικρότερες, εμβληματικού χαρακτήρα, σκηνές απεικονίζονται στην επιφάνεια των λωρίδων που περιτρέχουν την οροφή: αγγελάκια που κρατούν τα σύμβολα του Πάθους είτε αντικείμενα που παραπέμπουν σε αυτό (στέφανος εξ ακανθών, πορφυρή χλαμύδα, φραγγέλιο, κολόνα, τα αρχικά SPQR, πλύσιμο των χεριών του Πιλάτου, πετεινός, ζάρια, πουνγκί με αργύρια, μαχαίρι με αυτί κ.ά.). (εικ. 56-60).

Η ζωγραφική που αρχικά συνεχιζόταν και εξωτερικά, στην πρόσοψη του παρεκκλησίου με παραστάσεις αγγέλων –τόρα μόλις διακρίνονται κάποια ίχνη–, εκτείνεται στις παρακείμενες του παρεκκλησίου αίθουσες όσο και σε αυτές των άλλων ορόφων, όπου βρίσκονταν οι χώροι συνεδριάσεων και δοσοληψιών, με προσωποποιήσεις αλληγοριών, π.χ. *Η Σιωπή*, *Η Συνδρομή*, *Η Γη*, *Η Γονιμότητα*, που παραπέμπουν στις δραστηριότητες της Τράπεζας. Αναστηλωτικές παρεμβάσεις και συντηρήσεις έγιναν στις τοιχογραφίες και στα γυψοτεχνήματα μετά από μια πυρκαγιά το 1786, και ξανά το 1904-1907, μετά από μιαν άλλη πυρκαγιά, ενώ η πιο πρόσφατη συντήρηση έγινε το 1983⁶⁶².

Η βασική θεματική των τοιχογραφιών είναι αυτή των Παθών με κυρίαρχο και επαναλαμβανόμενο μοτίβο αυτό του επιτάφιου Θρήνου, που συμπληρώνεται από αλληγορικές μορφές. Το εικονογραφικό πρόγραμμα της ζωγραφικής διακόσμησης, σύμφωνα με ένα έγγραφο που κάνει λόγο για «κατάλογο των μυστηρίων του Πάθους» δόθηκε στον Βελισσάριο από τους διαχειριστές του Monte di Pietà⁶⁶³.

Η εικονογράφηση των επεισοδίων των Παθών παραπέμπει στη σχετική διακόσμηση των αδελφοτήτων μετά το Τριδέντο κυρίως στη Ρώμη. Στο ναπολιτάνικο παρεκκλήσιο, η γενική συνθετική εντύπωση είναι η εικαστική αφήγηση και η πολυδιάσπαση σε επιμέρους μικρογραφικές σκηνές με εικονογραφικές αλληλουχίες και με σκοπό πληρότητας και σαφήνειας των ιστοριών, ώστε να μην υπάρχουν περιθώρια διαφορετικής ερμηνείας αλλά να υποβάλλεται, με συνεχείς παραπομπές, μια προδιαγεγραμμένη συλλογιστική πορεία, στοιχεία όλα αυτά που προσδιάζουν στην ιησουϊτική τακτική, όπως την είδαμε στο παρεκκλήσιο της Γέννησης του Gesù Nuovo. Η «διακόσμηση» περιορίζεται στην πεζή αφήγηση και συνίσταται στην καλλιέργεια μιας γενικής εικόνας του συνόλου, ζωγραφικού, γλυπτικού και αρχιτεκτονικού.

Τα εικονογραφικά πρότυπα του κύκλου, πέρα από την κοινή ως ενός σημείου θεματογραφία με τις έδρες των προαναφερόμενων αδελφοτήτων στη Ρώμη, προέρχονται γενικότερα από σύνολα που εκτελέστηκαν στην Αιώνια Πόλη, κατά τη διάρκεια των ποντιφικάτων του Γρηγορίου ΙΓ΄ και κυρίως

⁶⁶² Βλ. αναλυτικά για την τελευταία αναστήλωση το κεφάλαιο “The Restoration of the Frescoes”, τής Α. Alabiso στο *Monte di Pietà*, όπ. π., σελ. 107-136.

⁶⁶³ Βλ. παραπάνω, σελ. 172.

του Σίξτου Ε΄ στα πλαίσια τόνωσης της θρησκοληψίας. Με το σημαντικότερο από αυτά τα σύνολα, τη Scala Santa, ο πάπας φιλοδοξούσε να παρουσιάσει μια μνημειακής κλίμακας αναπαράσταση του Δρόμου προς τον Γολγοθά. Θα συμπλήρωνε έτσι το πρόγραμμά του να αποκαταστήσει τη Ρώμη ως κέντρο του χριστιανικού κόσμου, ως «νέα Βηθλεέμ, Ιερουσαλήμ και Γολγοθά». Το σύνολο της Scala Santa είχε διακοσμήσει η ίδια ομάδα ζωγράφων που, με επικεφαλής του Giovanni Guerra και Cesare Nebbia⁶⁶⁴, εκτελούσαν τις παραγγελίες του ίδιου πάπα, στο Βατικανό, το Λατερανό και τις μεγάλες παλαιохριστιανικές βασιλικές. **(εικ. 62-63)**

Η θεματογραφία του κύκλου των Παθών ακολουθείται παράλληλα με αυτή των μαρτυριών, σε πολλά ρωμαϊκά παρεκκλήσια, ενώ τη σχετική εικονογραφία μετέφεραν σε χαρακτηριστικά καλλιτέχνες, όπως ο Antonio Tempesta. Μεταξύ αυτών των συνόλων, η cappella della Pietà στην εκκλησία της Santa Maria in Araceli⁶⁶⁵, όπου τα φρέσκα εκτέλεσε μεταξύ 1585 και 1590 ο Cristofano Roncalli –η ελαιογραφία του αλταριού είναι του Marco Pino της ναπολιτάνικης περιόδου– απηχεί πολλές εικονογραφικές και υφολογικές ομοιότητες με τα έργα του Βελισσάριου στο Monte di Pietà. Εκτός από τα κυριότερα επεισόδια της ιστορίας (*Προσευχή* και *Σύλληψη στον Κήπο της Γεθσημανή, Φραγγέλωση, Ο Χριστός Υβριζόμενος*), συναντούμε επίσης τις ολόσωμες μορφές των πατέρων της καθολικής εκκλησίας, ευαγγελιστές και προφήτες στα σφαιρικά τρίγωνα, αγγελάκια με τα σύμβολα του πάθους, και μικρότερες σκηνές σε μονοχρωμία **(εικ. 64-65)**. Η κυριότερη διαφορά εντοπίζεται στο ότι στο ναπολιτάνικο παρεκκλήσιο ο Βελισσάριος αναπτύσσει το εικονογραφικό πρόγραμμα σε μια μεγαλύτερη εικονογραφική και συνθετική κλίμακα, σε μια άρθρωση των σκηνών περισσότερη επεξεργασμένη, που δείχνει προσθήκη και άλλων, διαφορετικών πηγών, προσεγγίζοντας την περισσότερο περίπλοκη εικονογραφία των Παθών όπως τη συναντούμε στην Αδελφότητα του Gonfalone στη Ρώμη.

Τα έργα στο Monte di Pietà, όπως και σύγχρονά του στα παρεκκλήσια των ιησουϊτών, προσφέρονται για να δούμε κυρίως την πλευρά της αφηγηματικής ικανότητας του Βελισσάριου, μέσω του συνδυασμού εικονογραφικών μοτίβων και της μέχρι ενός σημείου επιτυχούς προσαρμογής τού ύφους του στα διάφορα πρότυπα. Σε εικονογραφικό επίπεδο, ο συνδυασμός που πραγματοποιεί ο ζωγράφος δείχνει τις εικονογραφικές του αποσκευές και εμπειρίες, που μαρτυρούνται εξάλλου από την εκτεταμένη σχεδιαστική του παραγωγή, και που εκβάλλουν σε ένα ανεξάντλητο διηγηματικό σύνολο

⁶⁶⁴ Για το τοιχογραφικό σύνολο της Scala Santa βλ. G. Scavizzi, “Gli affreschi della Scala Santa ed alcune aggiunte per il tardo manierismo romano” και “Gli affreschi della Scala Santa”, *Bollettino d’arte*, XLV (1960), σελ. 111-122 και 325-335 αντίστοιχα· A. Zuccari, *I pittori di Sisto V, Ρώμη, Palombi, 1992, passim*· R. Eitel-Porter, “Artistic Co-operation in Late Sixteenth-Century Rome: the Sistine Chapel in S. Maria Maggiore and the Scala Santa”, *The Burlington Magazine*, CXXXIX (1997), σελ. 452-462.

⁶⁶⁵ Για το παρεκκλήσιο βλ. J. E. L. Heideman, “The Cappella della Pietà in Santa Maria in Aracoeli in Rome”, *Paragone*, 369 (1980), σελ. 28-51 αναδημ. στο, της ίδιας, *The Cinquecento Chapel Decorations in S. Maria in Aracoeli in Rome*, διδακτορική διατριβή, Άμστερνταμ, Academische Pers B. V., 1982, σελ. 51-68.

με συνεχείς παραπομπές, υπαινιγμούς και αποσπασματικές ως επί το πλείστον εικόνες από διάσημα σύνολα της σύγχρονης και προγενέστερης ζωγραφικής παραγωγής.

Ο Κορένσιος, ακολουθώντας σε γενικές γραμμές τα ρωμαϊκά επίσημα πρότυπα που σημειώθηκαν παραπάνω και μένοντας πιστός στην εικονογραφική ορθοδοξία των παριστανομένων σκηνών, χρησιμοποιεί ταυτόχρονα πλήθος μοτίβων διαφορετικής προέλευσης, πολλές φορές ανακόλουθων, που κύριο, αν όχι μοναδικό, ρόλο έχουν τη συνεισφορά τους στην αφηγηματική ροή των ιστοριών. Συναντούμε κατεξοχήν τη μεταφορά προτύπων ρωμαϊκών ή φλωρεντινών που διαδίδονται στη Ρώμη από τους πολλούς τοσκανούς ζωγράφους που δουλεύουν μεταξύ 16^{ου} και 17^{ου} αιώνα. Για παράδειγμα, στη σκηνή *Προσευχή στον Κήπο της Γεθσημανή*, αντλεί από το προαναφερόμενο έργο του Roncalli· η σκηνή *Ecce Homo* είναι πολύ κοντά σε φλωρεντινά πρότυπα⁶⁶⁶, όπως στην ομώνυμη τοιχογραφία του Α. Ciampelli στη ρωμαϊκή εκκλησία της Santa Prassede, χρονολογημένο στα 1594⁶⁶⁷. Ο *Δρόμος προς τον Γολγοθά* έχει μακρινές αναμνήσεις από το διάσημο ομώνυμο έργο του Polidoro da Caravaggio⁶⁶⁸, το πρότυπό του ωστόσο είναι το γνωστό έργο του Ραφαήλ, από το τελευταίο έργο του οποίου, τη *Μεταμόρφωση*, φαίνεται να αντλεί και η φιγούρα του παιδιού στη σκηνή της *Καθόδου στον Άδη*⁶⁶⁹. Στην ίδια τοιχογραφία παρατηρούμε και αναμνήσεις από άλλα πασίγνωστα ρωμαϊκά σύνολα, όπως το σύμπλεγμα του Λαοκόωντα⁶⁷⁰. Το πρότυπο για την *Ανάληψη* δίχως άλλο είναι η ομώνυμη σκηνή του Cavalier d'Arpino στο εγκάρσιο κλίτος του Λατερανού (**εικ. 61**), που αποτελεί το σήμα κατατεθέν του ιωβηλαίου του 1600⁶⁷¹, καθώς καθρεφτίζει την επίσημη ζωγραφική της Ρώμης, μέσω των προτιμήσεων της παπικής παραγγελιοδοσίας, ενώ σε επίπεδο μορφολογικό αποτελεί ένα αντιπροσωπευτικό δείγμα της (ψευδο)«ανάκτησης» της Αναγέννησης, με τη μίμηση του ξεθυμασμένου, στα πινέλα των εκπροσώπων της υστερομανιεριστικής φάσης της ζωγραφικής της Αντιμεταρρύθμισης, ραφαελικού προτύπου.

Σε βενετσιάνικα πρότυπα φαίνεται να προσανατολίζεται ο Κορένσιος για τη σκηνή του *Ιησού μπροστά στον Πιλάτο* που παρουσιάζει αρκετές ομοιότητες με το ομώνυμο έργο του Tintoretto, όπως

⁶⁶⁶ Βλ. για παράδειγμα το ομώνυμο χαρακτηριστικό του Matteo Greuter που αναπαράγει, σύμφωνα με την επιγραφή που φέρει, άγνωστο τώρα, έργο του Girolamo Macchietti του 1586. (βλ. *Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del Cinquecento. Il primato del disegno*, Electa / Centro Di / Edizioni Alinari / Scala, αρ. 796).

⁶⁶⁷ απεικόνιση στο Macioce, όπ. π., πίν. LVIIb.

⁶⁶⁸ *Polidoro da Caravaggio fra Napoli e Messina*, κατάλογος έκθεσης (Νάπολη, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte, 1988-1989), επιμ. P. Leone de Castris, Μιλάνο - Ρώμη, Arnoldo Mondadori - De Luca, 1988, σελ. 130-131.

⁶⁶⁹ Η ελαιογραφία του Ραφαήλ, τότε βρισκόταν στο San Pietro in Montorio της Ρώμης, θα πρέπει να ήταν αρκετά γνωστή στη Νάπολη, αφού ο Penni είχε εκτελέσει ένα αντίγραφο της για την εκκλησία Santa Maria del Popolo degli Incurabili, πέρα από το γεγονός ότι είχε περάσει και σε χαρακτηριστικό, βλ. F. M.[ancinelli], στο *Raffaello in Vaticano*, κατάλογος έκθεσης (Βατικανό, Braccio di Carlo Magno, 1984-1985), Μιλάνο, Electa, 1984, σελ. 307.

⁶⁷⁰ Το σύμπλεγμα του Λαοκόοντα είχε κυκλοφορήσει σε χαρακτηριστικό από τον Marco Dente γύρω στα 1520-1525, βλ. *The Engravings of Marcantonio Raimondi*, κατάλογος έκθεσης, κείμενα I. H. Shoemaker / E. Brown, The Spencer Museum of Art, 1981-1982, Κάνσας, Spencer Museum of Art, 1981, σελ. 192-193.

⁶⁷¹ Για το έργο βλ. Macioce, όπ. π., 1990, σελ. 103-104· J. Freiberg, *The Lateran in 1600. Christian Concord in counter-Reformation Rome*, Κέιμπριτζ, Cambridge University Press, 1995, σελ. 130-158.

πέρασε στο χαρακτηριστικό του N. Braeu, γύρω στα 1598, και στην παραπλήσια εικονογραφικά και συνθετικά σκηνή *Ο Άγιος Σεβαστιανός μπροστά στον Διοκλητιανό* του Paolo Veronese στην εκκλησία San Sebastiano της Βενετίας. Το μοτίβο των δύο μορφών που κοιτούν από μπαλκόνι είναι επίσης τυπικό βενετσιάνικο στοιχείο (βλ. π.χ. στην πασίγνωστη ελαιογραφία του Tintoretto, *Το Θαύμα του Αγίου Μάρκου*, χρονολογημένη στα 1548, στην Αδελφότητα του Αγίου Μάρκου, τώρα στις Gallerie dell'Accademia).

Σε επίπεδο ειδικότερων και μεμονωμένων μοτίβων το ρεπερτόριο είναι πλουσιότερο. Ξεκινώντας από το σύμπλεγμα της Pietà, που αποτελεί και επαναλαμβανόμενο μοτίβο στο παρεκκλήσιο βλέπουμε ότι είναι το ίδιο με αυτό του γλυπτικού συμπλέγματος στην πρόσοψη του Monte (εικ. 55) το οποίο συναντάται παρόμοιο και στην ελαιογραφία του Santafede, μέσα στο παρεκκλήσιο. Το μοτίβο της απεικόνισης των συμβόλων του Θείου Πάθους, συγκεντρωμένα σε ένα διάχωρο, προέρχεται επίσης από τη μετατριδεντική Ρώμη. Το συναντούμε σε μια νωπογραφία αποδιδόμενη στον Prospero Orsi, στην εκκλησία Santo Spirito in Sassia, πιθανόν γύρω στα 1570, και ακόμα στη Scala Santa, χρονολογημένο γύρω στα 1589, και λίγο αργότερα στη βασιλική του S. Giovanni in Laterano.

Η ζωγραφική των μορφών των ευαγγελιστών σε μονοχρωμία είναι πολύ κοντά στις αντίστοιχες φιγούρες του Cavalier d'Arpino στο σκευοφυλάκιο της Certosa di San Martino, από όπου αντλούνται και άλλα στοιχεία της σύνθεσης (εικ. 66), όπως έδειξε η Forcellino⁶⁷², αν και τα πρότυπα εξακολουθούν και εδώ να είναι ρωμαϊκά, όπως ακριβώς στην προαναφερόμενη cappella della Pietà στην εκκλησία της Araceli. Οι ολόσωμες μορφές ιεραρχών στις τέσσερις γωνιακές παραστάδες του παρεκκλησίου που πηγάζουν από τις αντίστοιχες στο άνω διάζωμα των πλευρικών τοίχων της cappella Sistina, είναι επίσης αρκετά συνηθισμένες στους κύκλους της Αντιμεταρρυθμιστικής, όπως στη ρωμαϊκή εκκλησία των SS. Nereo e Achilleo, σε αυτή του S. Nicola in Carcere.

Η πολύ συνηθισμένη μορφή ολόκληρης της εποχής, αυτής που παριστάνεται μυώδης ολόσωμη και ιδωμένη από τα πίσω και συνήθως σε κίνηση, ή να ανεβαίνει μια σκάλα, ή να στηρίζεται σε μια ασπίδα, σε κοντάρι ή σε σπαθί, το γνωστό μοτίβο δηλαδή του στρατιώτη-ήρωα, που έχει γίνει ένα διακοσμητικό μοτίβο στην εποχή αυτή, προέρχεται από το μανιεριστικό λεξιλόγιο και τυποποιείται στην πρώιμη αντιμεταρρυθμιστική ζωγραφική, εφόσον προσφέρει στη σημειολογία της. Έτσι, η φιγούρα του στρατιώτη στη σκηνή του Πιλάτου αντιγράφει την αντίστοιχη στη μεγάλη ελαιογραφία του Palma il Giovane, *Ο Θρίαμβος της Βενετίας*, στο Palazzo Ducale της Βενετίας, ενώ στη σκηνή του *Στέφανου εξ Ακανθών*, η φιγούρα του στρατιώτη που παραστέκει είναι η ίδια με την ανάλογη στη διάσημη την εποχή εκείνη *Φραγκέλωση* του F. Zuccari, στο ρωμαϊκό Oratorio del Gonfalone, που αποτέλεσε και το βασικό πρότυπο για το αντίστοιχο χαρακτηριστικό των Wierix.

⁶⁷² Forcellino, όπ. π., σελ. 37.

Μια αξιοσημείωτη εικονογραφική «απιστία» συναντούμε στη σκηνή της *Απιστίας του Αποστόλου Θωμά*, όπου είναι σαφής το δάνειο του γενικότερου προτύπου από τον διάσημο ομόθεμο πίνακα του Marco Pino στον καθεδρικό της Νάπολης, του 1573. Με βάση τον πίνακα αυτό εκτελέστηκαν διάφορα αντίγραφα, όπως από τον Giovan Bernardo Lama και από τον Fabrizio Santafede στα 1589⁶⁷³. Αν και όλοι οι υστερομανιεριστές την ίδια εποχή στη Νάπολη, όπως ο φλωρεντίνος Macchietti στην εκκλησία της Santa Chiara ή ο Avanzino Nucci στην Certosa, δεν φτάνουν μέχρι την περιγραφή της λεπτομέρειας στην ακρίβειά της, μέχρι την ψηλάφηση της πληγής του Χριστού από τον Απόστολο, όπως κάνει εδώ ο Βελισσάριος. Το πρότυπο για αυτή τη λεπτομέρεια θα μπορούσε να είναι ο γνωστός πίνακας του Caravaggio που γύρω στα 1601-1602, κατά τον Baglione, είχε ζωγραφίσει ο Λομβαρδός για τον Ciriaco Mattei⁶⁷⁴. Θα μπορούσε να το γνωρίζει, έμμεσα έστω, ο Βελισσάριος; Αν και η υφολογική απόσταση που χωρίζει τις δύο συνθέσεις είναι απροσπέλαστη, ο Corenzio, όπως θα δούμε και στη συνέχεια, και άλλες φορές θα αντιγράψει μοτίβα από τον λομβαρδό καλλιτέχνη.

Αναφορικά με το ύφος του Βελισσάριου στο σύνολο του Monte di Pietà, πρέπει να λάβουμε υπόψη μας ότι ο ζωγράφος δουλεύει κατά διαστήματα και με τη συμμετοχή του εργαστηρίου του όπως και άλλων ζωγράφων. Μεταξύ Φεβρουαρίου και Μαρτίου του 1601, ο Luigi Rodriguez πληρώνεται για «τις φιγούρες της Πίστης και της Ελπίδας και για τέσσερα αγγελάκια που έχει εκτελέσει στην πρόσοψη του παρεκκλησίου»⁶⁷⁵, ο Giovan Battista Caracciolo για «έξι αγγελάκια σε κιαροσκούρο», επίσης στην πρόσοψη, και ο Alessandro Ernandes μάλλον για βοηθητικές εργασίες⁶⁷⁶. Οι παραπάνω μάλλον θα πρέπει να θεωρηθεί, αν και μέχρι τώρα δεν έχουν βρεθεί αποδεικτικά έγγραφα, ότι συναποτελούσαν μια ομάδα υπό τη διεύθυνση του Belisario.

Το σύνολο αποτελεί ένα από τα περισσότερο ολοκληρωμένα γνωστά σε εμάς έργα του ήδη 40χρονου ζωγράφου, καθόσον είναι χαμένα τα φρέσκα μνημειακών διαστάσεων στον San Paolo Maggiore, που ο Celano, στα τέλη του 17^{ου} αιώνα, χαρακτήριζε «το ωραιότερο έργο που έχει ποτέ εκτελέσει, καθώς το έκανε σε νεαρή ηλικία και όλο ιδιοχείρως»⁶⁷⁷. Βλέπουμε στις τοιχογραφίες του παρεκκλησίου δείγματα πλαστικής επεξεργασίας και ανατομικής απόδοσης, προοπτικής και τολμηρών βραχύνσεων, επεξεργασίας του φωτός, στοιχεία που συναντούμε με μεγαλύτερη συνέπεια στα έργα του Βελισσάριου προς το τέλος του αιώνα, όπως στην τράπεζα του S. Andrea delle Dame.

⁶⁷³ Βλ. αντίστοιχα A. Zezza, «Giovan Bernardo Lama: ipotesi per un percorso», *Bollettino d'arte*, 70 (1991), σελ. 8, εικ. 11 και Ιοαννου, *όπ. π.*, 2002, σελ. 34.

⁶⁷⁴ Βλ. σχετικά F. Bologna, *L'incredulità del Caravaggio e l'esperienza delle 'cose naturali'*, Torino, Bollati Boringhieri, 1992, σελ. 320, με προγενέστερη βιβλιογραφία γύρω από τον πίνακα.

⁶⁷⁵ Nappi, *όπ. π.*, 1987, σελ. 149.

⁶⁷⁶ «per haver pintato e fatto li mischi ne la facciata dentro il cortiglio sopra la nova cappella del Monte» (Nappi, *όπ. π.*, 1987, σελ. 149).

⁶⁷⁷ C. Celano, *Notizie del bello, dell'antico, e del curioso della città di Napoli, per i signori forastieri ...*, Νάπολη, Giacomo Raillard, 1692, τόμ. II, σελ. 169.

Στις τοιχογραφίες της οροφής του παρεκκλησίου διαπιστώνουμε μια διαφορετική επεξεργασία ανά ομάδες σκηνών, αν και η βασική εικαστική νοοτροπία παραμένει η ίδια και καταφέρνει να συγκεράσει την κύρια ρωμαϊκή επίδραση με τις αποσπασματικές παραθέσεις άλλων συνόλων και με τοπικές εμπειρίες. Η «επιμέλεια και χάρη», που ο ζωγράφος είχε υποσχεθεί να χρησιμοποιήσει στο παρεκκλήσιο «απαντάται» κατά κάποιο τρόπο στις σκηνές με μεγαλύτερη συνθετική οργανικότητα, άνετη διαπραγμάτευση του χώρου, καθώς επίσης και σε επιμέρους μορφές όπου μια γλυπτική διάθεση και χρωματική αρμονία αποκολλάται από την υστερομανιεριστική επίπεδη «χάρτινη» φόρμα, όπως στη σκηνή *Ο Χριστός Μπροστά στον Πιλάτο* και στην κατώτερη ζώνη του *Χριστού στον Κήπο της Γεθσημανή*. Αντίθετα, σε σκηνές όπως *Ο Δρόμος προς τον Γολγοθά*, *Ecce Homo*, *Ο Χριστός Περιγελόμενος*, ή την περισσότερο αδύνατη *Αποκαθήλωση*, ο χώρος αντιμετωπίζεται με περισσότερη δυσκολία και τα αποτελέσματα δεν φτάνουν στο ίδιο ύψος με τα προηγούμενα. Το ίδιο συμβαίνει και με τα δύο *notturni* τού παρεκκλησίου, τη *Σύλληψη του Χριστού* και τη *Σταύρωση*, όπου περισσότερο πρέπει να μιλήσουμε για συσκότιση της εικαστικής επιφάνειας παρά για μελέτη του φωτός. Οι σκηνές αυτές κυμαίνονται σε ένα υστερομανιεριστικό ύφος, τόσο στην επεξεργασία της όλης σύνθεσης όσο και των μεμονωμένων μορφών, όπου η πτυχολογία αποβάλλει την πλαστικότητά της και αποκτά πάλι μια σχηματοποιημένη «ανεμίζουσα» πτυχολογία.

Γενικότερα, βλέπουμε ακόμα και στα πλαίσια της ίδιας σκηνής τη συνύπαρξη διαφορετικών προσεγγίσεων της φόρμας, όπως π.χ. στην *Καθόδο στον Άδη* και στην *Απιστία του Θωμά*, ενώ συνεπέστερες είναι αυτές της οροφής όπως η *Νύξη των Ποδών των Αποστόλων* και *Ο Μυστικός Δείπνος*. Τον απόηχο των ακολούθων του Barocci εμφανίζουν οι πατέρες της Εκκλησίας στις παραστάδες, οι άγγελοι μεταξύ των επίχρυσων γύψινων πλαισίων ενώ επιμέρους σκηνές, όπως οι ευαγγελιστές σε μονοχρωμία και η *Ανάληψη* πάνω από την πόρτα φέρνουν περισσότερο την επίδραση του Cavalier d'Argino. Αν και σε κάθε περίπτωση ο Κορένσιος δεν αποχωρίζεται εντελώς από την υστερομανιεριστική αντίληψη της μορφής τόσο η πλαστικότητα όσο και η σύνθεση και η κίνηση, καθώς και μια επεξεργασία του χρώματος περισσότερο ελεύθερη και κάπως χειρονομαϊκή ανοίγει έναν νέο δρόμο.

Η εικόνα του Βελισσάριου αυτών των χρόνων είναι μεταξύ αυτής που μας δίνει στο παρεκκλήσιο του Monte di Pietà και εκείνου των Αγγέλων στον Gesù Nuovo. Μεταξύ των δύο συνόλων δεν είναι λίγα τα κοινά στοιχεία: φτάνει να δούμε τις, ελάχιστες, τοπιογραφικές διατυπώσεις και να παραβάλλουμε μερικές από τις μορφές της *Καθόδου στον Άδη* με την *Κατατρόπωση των Επαναστατημένων Αγγέλων*. Η γενικότερη εντύπωση του συνόλου δεν απέχει από τη γενικότερη εντύπωση για το έργο του Βελισσάριου, που έχουμε ξαναδιατυπώσει: ταυτόχρονα με την τυποποίηση που πολλές φορές φτάνει μεταξύ γκροττέσκου και χοντροκομμένου, παρατηρείται σε μερικές μορφές πλαστικότητα και ραδινότητα.

Το πρόβλημα των συνεργασιών σε αυτό το παρεκκλήσιο συνδέεται με τους δύο συνεργάτες του Βελισσάριου, τον πρωτοεμφανιζόμενο εδώ Battistello και τον πολύ περισσότερο αναγνωρισμένο τότε Rodriguez, και ενισχύεται από τη στυλιστική ανομοιομορφία των φρέσκων τόσο στο παρεκκλήσιο

όσο και στους υπόλοιπους χώρους του Monte di Pietà. Η «θητεία» του νεαρού Battistello στο εργαστήριο του Κορένσιου για κάποιο χρονικό διάστημα και περισσότερο από κάθε τι άλλο στην εκμάθηση της τεχνικής της νοπογραφίας, έχει υποτεθεί από ορισμένους μελετητές που ακριβώς στο σύνολο του Monte di Pietà βλέπουν τα ίχνη αυτής της μαθητείας αλλά και της αμφίδρομης επίδρασης μεταξύ των δύο ζωγράφων⁶⁷⁸.

⁶⁷⁸ Molajoli, όπ. π., 1953, σελ. 19· M. Causa Picone, “Corenzio e Battistello nel Monte di Pietà a Napoli”, *Paragone*, 469 (1989), σελ. 68-79· της ίδιας, “Un disegno di Battistello a Digione: una ‘giunta’ per Battistello frescante nel Palazzo Reale di Napoli”, *Paragone*, 11 (1997), σελ. 76-80· S. Causa, *Battistello Caracciolo. L’opera completa*, Νάπολη, Electa, 2000, σελ. 11-16.

Santo Spirito

Ο Βελισσάριος Κορένσιος δούλεψε και στις τρεις εκκλησίες των δομνικανών της Νάπολης: S. Domenico Maggiore, Santo Spirito, Gesù e Maria. Πιθανόν στα τέλη του 1600 εκτέλεσε φρέσκα στα τέσσερα μεγάλα σφαιρικά τρίγωνα του τρούλου της βασιλικής τού Santo Spirito, καθώς στις αρχές τού επόμενου έτους πληρώνεται από τους επιτρόπους της εκκλησίας για «τους τέσσερις προφήτες που έχει ζωγραφίσει στο παρεκκλήσιο του κεντρικού αλταριού»⁶⁷⁹. Με τα κατεστραμμένα ήδη από τον 18^ο αιώνα έργα αυτά⁶⁸⁰ συνδέονται κατά πάσα πιθανότητα ορισμένα σχέδια του Corenzio. Πρόκειται για δύο παρόμοιας εικαστικής επεξεργασίας προπαρασκευαστικά σχέδια μορφών προφητών: το ένα βρίσκεται στο Capodimonte⁶⁸¹, το άλλο δημοπρατήθηκε από τους Christie's στα 1973⁶⁸² –το δεύτερο φέρει την ιδιόχειρη επιγραφή: «Bilisario nello Sp.[irito] S.[anto]». Η σχεδιαστική απόδοση και στα δύο είναι κοντά στους τρόπους τού Βενετού Palma il Giovane⁶⁸³, καλλιτέχνη με τον οποίο ο Βελισσάριος σε ορισμένα έργα του, στο γύρισμα του αιώνα, φέρεται να συγγενεύει στυλιστικά, όπως θα δούμε και στη συνέχεια.

⁶⁷⁹ Πληρωμή τής 13^{ης} Ιανουαρίου 1601, βλ. D'Addosio, όπ. π., 1919, σελ. 386. Η πληροφορία τού Galante σύμφωνα με την οποία η τοιχογράφηση της οροφής μιας μικρής αίθουσας στην εκκλησία ήταν επίσης έργο του Κορένσιου (Galante, έκδ. 1985, σελ. 221, 231, σημ. 237), δεν είναι δυνατό να ελεγχθεί λόγω της καταστροφής των παλαιότερων του 18^{ου} αιώνα διακοσμήσεων.

⁶⁸⁰ F. Strazzullo, *Il restauro settecentesco alla chiesa dello Spirito Santo a Napoli. Documenti inediti*, Μιλάνο, 'Beato Angelico', χ. χ. [1953].

⁶⁸¹ Εκδόθηκε από τη R. Muzii, *I grandi disegni italiani nella collezione di Capodimonte*, Μιλάνο, Silvana Editoriale, 1987, εικ. 54. Γενικότερα για τα σχέδια του Βελισσάριου, βλ. στην ιδιαίτερη ενότητα αυτού του κεφαλαίου.

⁶⁸² Βλ. Christie's, *London 20 March 1973*, εικ. 15.

⁶⁸³ S. Mason Rinaldi, *Palma il Giovane (1548-1628). Disegni e dipinti*, Μιλάνο, Electa, 1990, σελ. 89, 180.

Gesù e Maria: cappella Orsini

Στο ίδιο γύρισμα της δεκαετίας και του αιώνα βρίσκουμε τον Βελισσάριο Κορένσιο να αναλαμβάνει μια ακόμα παραγγελία για ευγενείς της πόλης: στα 1601, διακοσμεί το παρεκκλήσιο Orsini (cappella della Trinità) στο αριστερό εγκάρσιο κλίτος της εκκλησίας των δομηνικανών, Gesù e Maria⁶⁸⁴. Ο ναός είχε χτιστεί σε σχέδια του Domenico Fontana και εγκαινιάστηκε στα 1603⁶⁸⁵. Το παρεκκλήσιο παραχωρήθηκε στην donna Maria Orsini, η οποία στη διαθήκη της, το 1596, ανέθεσε στον αδελφό της, don Lelio Orsini, την υποχρέωση να διακοσμήσει το παρεκκλήσιό της (“far vestire tutte le figure che stanno sopra l’altare con imbrocato riccio sopra riccio”)⁶⁸⁶. Η ιδιοκτήτρια του παρεκκλησίου πρέπει μάλλον να ανήκει στον κλάδο της οικογένειας των Orsini, δούκων της Gravina. Ο Lelio Orsini ήταν «cameriere segreto» τού πάπα Κλήμεντα Η΄ και ένα από τα υψηλότερα στελέχη στη διοίκηση του ισπανικού αντιβασιλείου⁶⁸⁷.

Από τα πρακτικά της δίκης που οι μοναχοί της εκκλησίας κίνησαν εναντίον τού D. Lelio Orsini, μάλλον επειδή είχε παραμελήσει την εκπλήρωση της επιθυμίας της αδελφής του, πληροφορούμαστε ότι οι τοιχογραφίες παραγγέλθηκαν στον Βελισσάριο από το Sacro Regio Consiglio, ειδικότερα από τον Βασιλικό Σύμβουλο Vespolo, που είχε επιληφθεί της εκτέλεσης του σχετικού όρου. Από τα ίδια έγγραφα αποδεικνύεται ότι ο Corenzio τον Αύγουστο του 1601, μαζί με τον γυψοτεχνίτη Belardino Vasali και τον μαρμαροτεχνίτη Cecardo Benucci συμφώνησαν να γνωμοδοτήσουν για τη διακόσμηση του παρεκκλησίου⁶⁸⁸. Στις αρχές του Σεπτεμβρίου ο Βελισσάριος υπογράφει ιδιόχειρη εκτίμηση και συμφωνία για τα έργα, σύμφωνα με την οποία ο ζωγράφος δηλώνει ότι «έχοντας κληθεί [...] για να δω το παρεκκλήσιο της ποτέ Donna Maria Orsina και θεωρώντας το σύμφωνα με την επιφάνεια της ζωγραφικής που μπορεί να γίνει μόνο στο εσωτερικό του τόξου αυτού του παρεκκλησίου και αφού έγινε το σχέδιο και επίσης υπήρξε κοινή γνώμη τόσο από εμένα όσο και από τους γυψωτές ότι πάνω σε αυτό το σχέδιο μπορεί να γίνει η εκτίμηση της ζωγραφικής του γύψου και του χρυσού, σύμφωνα με την εντολή του *circonspetto Consigliero Commissario Giovanni Tommaso Vespolo*, και έχοντας δει το καμωμένο σχέδιο και θεωρώντας το κατά την κρίση μου, λέγω ότι για τη ζωγραφική στο φρέσκο ξαναπιασμένη στο ξηρό από εμένα τον ίδιο, κατά πως έκανα στον S. Paulo, δεν μπορεί να γίνει με λιγότερο από διακόσια είκοσι δουκάτα, αφού πρόκειται για εννέα διάχωρα και χωρίς να υπολογίζουμε,

⁶⁸⁴ Don Fastidio, “La cappella degli Orsini nella chiesa di Gesù e Maria”, *Napoli Nobilissima*, XII (1903), σελ. 30-31.

⁶⁸⁵ Για την εκκλησία βλ. C. Padiglione, «La chiesa di Gesù e Maria in Napoli», *Biblioteca Araldica*, 1 (1894), σελ. 27-29, 56-57, 92-93, 123-126, 153-157, και 2 (1895), σελ. 30-32, 101-103· A. L. Rossi, “Un’opera di Domenico Fontana: la chiesa di Gesù e Maria. L’individuazione di alterazioni seicentesche come contributo al problema dell’attribuzione”, *Atti dell’Accademia Pontaniana*, XVII (1967-1968), σελ. 299-312.

⁶⁸⁶ Padiglione, όπ. π., σελ. 125-126· Don Fastidio, όπ. π.

⁶⁸⁷ Padiglione, όπ. π., σελ. 153.

⁶⁸⁸ Padiglione, όπ. π., σελ. 125-126.

για την ώρα, τον πίνακα του αλταριού, και αυτό για να μείνω πιστός σε όσα μου διέταξε ο προαναφερθείς *signor Consigliero Vespolo*»⁶⁸⁹.

Ο Βελισσάριος ακολουθεί τον συνηθισμένο τρόπο για την εικονογράφηση της οροφής παρεκκλησίου⁶⁹⁰, χωρίζοντας την οροφή σε τρία διάχωρα και απεικονίζοντας στο κεντρικό την Αγία Τριάδα και εκατέρωθεν ομάδες αγγέλων. Στην πρώτη ζώνη του τυμπάνου, σε στρογγυλά διάχωρα, εναλλάσσονται προφήτες και αλληγορικές μορφές, στη δεύτερη ζώνη επίσκοποι και Πατέρες τής εκκλησίας με άλλους αγίους και στην τρίτη παριστάνονται μοναχοί. Στις βάσεις τού εξωτερικού τόξου σε στηθαία οι απόστολοι Πέτρος και Παύλος εκατέρωθεν της κεντρικής σκηνής όπου απεικονίζεται η Βάπτιση του Χριστού.

Η εικονογραφία και το ύφος αυτών των τοιχογραφιών δεν παρουσιάζουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον αλλά αποτελούν μια απλοποιημένη μορφή άλλων φρέσκων του συρμού. Τίποτα δεν συνδέει υφολογικά αυτές τις τοιχογραφίες με τα σύγχρονα έργα του Βελισσάριου στο παρεκκλήσιο των Αγγέλων ή στο Monte di Pietà.

Με τα έργα σε αυτό το παρεκκλήσιο η Rossana Muzii συνδέει το, πιθανότατα από τον ζωγράφο, υπογεγραμμένο σχέδιο *Δαβίδ που Παίζει Άρπα* στο Gabinetto dei disegni τού Capodimonte⁶⁹¹. Ωστόσο, πέρα από το ότι ο Vitzthum, που εξέδωσε το σχέδιο, το χρονολογεί μεταξύ 1610-1630⁶⁹², δεν συναντώνται παρόμοιες μορφές στο παρεκκλήσιο που να δικαιολογούν αυτή την απόδοση.

Η τοιχογράφηση άλλων παρεκκλησίων στον Gesù e Maria που κατά καιρούς έχει αποδοθεί στον Βελισσάριο και, κυρίως, στο εργαστήριό του⁶⁹³, θα πρέπει να δοθεί μάλλον στον Giovanni Bernardino Azzolino, αν και η απογοητευτική κατάσταση συντήρησης των τοιχογραφιών δεν επιτρέπει βέβαιες αποδόσεις.

⁶⁸⁹ Βλ. Padiglione, όπ. π., σελ. 125-126, και εδώ, στο παράρτημα εγγράφων. Την ίδια περίπου δήλωση υπογράφει και ο Belardino Vasalo, "stuccatore milanese", επίσης υπακούοντας στη διαταγή τού Vespolo. Και ο Vasalo κρίνει το έργο που πρέπει να εκτελέσει «σύμφωνα με εκείνο που έχω ήδη πραγματοποιήσει ιδιοχείρως στην εκκλησία τού San Paulo» (Padiglione, όπ. π., σελ. 126).

⁶⁹⁰ Συνοπτική περιγραφή των έργων κάνει ο De Dominicis, δίχως ωστόσο να είναι σαφές αν τα αποδίδει στον Βελισσάριο. Στο εργαστήριο του Βελισσάριου αποδίδει ο ναπολιτάνος συγγραφέας και τις τοιχογραφίες τής cappella del SS. Rosario, στην ίδια εκκλησία (όπ. π., σελ. 312).

⁶⁹¹ *Il disegno barocco a Napoli*, όπ. π., σελ. 32-33, αρ. 6' της ίδιας, *I grandi disegni italiani nella collezione di Capodimonte*, Μιλάνο, Silvana, 1987, αρ. 37, βλ. και εδώ στην ενότητα των σχεδίων.

⁶⁹² *Disegni napoletani del sei e del settecento*, κατάλογος έκθεσης (Νάπολη, Museo di Capodimonte, 1966-1967), Νάπολη, L'arte tipografica, σελ. 10, αρ. 3.

⁶⁹³ Ο Galante αποδίδει τις τοιχογραφίες όλων των παρεκκλησίων στα αριστερά του κεντρικού κλίτους στον Luigi Siciliano και στον Κορένσιο (έκδ. 1872, σελ. 407-408).

Santa Maria del Carmine Maggiore: Cappella Greco

Τοιχογραφίες του Κορένσιου διακοσμούσαν την cappella di S. Anna στην εκκλησία των Καρμηλιτών μοναχών, S. Maria del Carmine στη Νάπολη. Το παρεκκλήσιο αποτελούσε, στα τέλη του 15^{ου} αιώνα, την έδρα της αδελφότητας των λομβαρδών στη Νάπολη. Όταν η αδελφότητα απέκτησε τη δικιά της εκκλησία, S. Anna dei Lombardi, στα τέλη του 16^{ου} αιώνα, το παρεκκλήσιο παραχωρήθηκε στον Giovanni Matteo Greco⁶⁹⁴.

Ο Βελισσάριος δούλεψε στο παρεκκλήσιο το 1603, μαζί με έναν συνεργάτη του, τον λομβαρδό γυψοτεχνίτη, Pietro Bigonio. Εξαιτίας των αναδιαρθρώσεων του ναού στα μέσα του 18^{ου} αιώνα, κατά τις οποίες καταστράφηκε και το εν λόγω παρεκκλήσιο, είναι άγνωστο το περιεχόμενο των τοιχογραφιών. Η ύπαρξη των έργων του Corenzio πιστοποιείται από τα πρακτικά μιας δικαστικής διένεξης μεταξύ του ζωγράφου και του παραγγελιοδότη, που δημοσίευσε ο Franco Strazzullo⁶⁹⁵, καθώς και από έγγραφα που εντοπίσαμε στα ναπολιτάνικα αρχεία. Ο Giovanni Matteo Greco κατηγόρησε τον ζωγράφο ότι δεν σεβάστηκε τα χρονολογικά όρια του συμβολαίου της παραγγελίας. Από την πλευρά του, ο Βελισσάριος –εκείνη την εποχή ο πλέον περιζήτητος διακοσμητής παρεκκλησίων στη Νάπολη– θεώρησε χαμηλό το ποσό που είχε εκτιμηθεί για τις τοιχογραφίες του.

Πιο συγκεκριμένα, στο συμβόλαιο, που είχε συναφθεί στις 4 Ιανουαρίου 1603, μεταξύ τού Pietro Bigonio και του «Joanne Matheo Greco de Neapoli», διαβάζουμε: «*με κάθε τέχνη και μαστοριά τόσο ο ίδιος ο Petro όσο και ο Bilisario Correntio [υπόσχονται] να εκτελέσουν για λογαριασμό του προαναφερόμενου Joanni Matheo το ακόλουθο έργο στην Cappella Sancte Anne [...]: να γυψώσουν, να χρυσώσουν και να παραγγείλουν να ζωγραφιστούν όλα τα γυψοτεχνήματα που χρειάζονται στο παρεκκλήσιο αυτό. Ακόμα να τακτοποιήσουν ό,τι χρειάζεται σε αυτό το παρεκκλήσιο, συμπεριλαμβανομένης της εικόνας, από το δάπεδο μέχρι επάνω [...] και αυτός ο Pietro είναι επίσης υποχρεωμένος να παραδώσει, ενώπιόν μας, ολοκληρωμένο όχι μόνο αυτό το έργο σε γύψο και σε επιχρύσωση αλλά επίσης και την προαναφερθείσα εικόνα και όλη τη ζωγραφική που θα χρειαστεί σε αυτή την εικόνα [...], και το οποίο έργο αυτός ο Pietro δεσμεύεται [...] να ολοκληρώσει και να τελειώσει με τα ίδια του τα χέρια, όπως και ο προαναφερόμενος Bilisario, μέχρι τα μέσα τού ερχόμενου μήνα Φεβρουαρίου του 1603, με έξοδα και κόπο του αυτού Pietro. Και αυτό για το ποσό που θα εκτιμήσουν δύο ειδικοί, ένας κατά εκλογή του προαναφερόμενου Gio. Matheo και ένας των Pietro και Bilisario [...]*»⁶⁹⁶.

⁶⁹⁴ Για την εκκλησία βλ. G. Monaco, *Santa Maria del Carmine*, Νάπολη 1975· επίσης το χειρόγραφο *Cronistoria del Real Convento del Carmine Maggiore di Napoli*, BNN, X A 2.

⁶⁹⁵ “Belisario Corenzio in tribunale. Affreschi perduti nel Carmine Maggiore di Napoli”, *Ricerche sul '600 napoletano*, Μιλάνο, L. & T., 1985, σελ. 139-148.

⁶⁹⁶ Strazzullo, όπ. π., 1985, σελ. 141-142

Ακολουθούν αλληπάλληλες εκτιμήσεις και διενέξεις τόσο για το ζωγραφικό όσο και για το γυψοτεχνικό μέρος του έργου, από τον Οκτώβριο του 1603 μέχρι το 1605⁶⁹⁷. Στις 3 Μαρτίου 1604, ο Βελισσάριος εξοφλείται «για pictura per eum facta a friso in cappella dicti Jo. Matthei»⁶⁹⁸ και στα τέλη του Μαΐου του ίδιου έτους ο ζωγράφος εξοφλεί τον Pietro Bigonio για την εργασία του στο παρεκκλήσιο⁶⁹⁹.

Δεν έχουμε καμιά, έστω και έμμεση, περιγραφή των τοιχογραφιών του Βελισσάριου στο εν λόγω παρεκκλήσιο, παρά μόνο γενικές αναφορές στους παλαιότερους οδηγούς και στον De Dominici, που αποδίδουν αόριστα τα έργα στον Luigi Rodriguez, εγκαινιάζοντας την παράδοση που θέλει τον Βελισσάριο να μισεί τον μαθητή του με αφορμή ακριβώς αυτά τα έργα, δήθεν γιατί επαινέθηκαν περισσότερο από τα δικά του, και να φτάνει μέχρι την εξολόθρευσή του με δηλητηρίαση⁷⁰⁰.

Πέρα από τις πληροφορίες για την πρακτική της εποχής σε ό,τι αφορά στους όρους σε τέτοια συμβόλαια παραγγελιών, την παραπομπή στο δικαστήριο της πόλης, και για τη μεσολάβηση τής συντεχνίας των ζωγράφων, αντλούμε στοιχεία και για την οργάνωση των συνεργείων διακόσμησης των παρεκκλησίων, που καθώς φαίνεται αποτελούσαν μια συμπαγή ομάδα τεχνιτών και δούλευαν ενιαία στους τομείς της διακόσμησης –στην αρχική συμφωνία αυτός που εμφανίζεται να διαπραγματεύεται ακόμα και για τα έργα της ζωγραφικής είναι ο Pietro Bigonio– και αλληλοϋποστηρίζονταν.

⁶⁹⁷ Ως εκτιμητές των έργων ορίστηκαν οι Domenico Novelone, Giovanni Antonio Ardito κ. ά. Τον τελευταίο τον συναντήσαμε στα 1582 να υπογράφει ως μάρτυρας στην απόδοση ενός ποσού του Βελισσάριου Κορένσιου προς την Αναστασία Διαμαντή (βλ. παραπάνω, στο τρίτο κεφάλαιο, όπως και στο παράρτημα εγγράφων). Στις δικαστικές ακροάσεις που ακολούθησαν εμφανίζονται επίσης οι Francisco Barbiero, Paulo de Pino, Ioseppe Cristiano, Oratio Negrone, Ferdinando Piamontese, Vincenzo della Monica, Andrea Merliano, Francesco Castello, Jacovo Genovese, Bernardino Vassallo, πολλοί από τους οποίους δουλεύουν σε συνεργασία με το Βελισσάριο και το εργαστήριο του σε διάφορες παραγγελίες, βλ. λεπτομερώς στον Strazzullo, όπ. π., 1985.

⁶⁹⁸ Strazzullo, όπ. π., 1985, σελ. 145.

⁶⁹⁹ ASN, N 5, S. 369 (Cesare Rosanova), protocollo 26, ff. 297r. Βλ. όλο το έγγραφο στο παράρτημα της διατριβής.

⁷⁰⁰ De Dominici, όπ. π., σελ. 314, βλ. και Galante, όπ. π., έκδ. 1871, σελ. 285.

Santa Maria La Nova

Στην εκκλησία τής Santa Maria La Nova του μοναστηριακού συγκροτήματος των Φραγκισκανών, ο Βελισσάριος δούλεψε εκτεταμένα και σε διάφορες χρονικές περιόδους. Στις αρχές Φεβρουαρίου του 1603 –την ίδια εποχή που υφίσταται πιέσεις για να ολοκληρώσει τη διακόσμηση στο Monte di Pietà–, πληρώνεται από τους Damiano και Francesco Pallavicini, μέσω του πληρεξούσιου του μοναστηριού Pompeo Calvanico, για ζωγραφική στην εκκλησία («per elemosina per aiuto de le pitture che fa fare alla chiesa»), δίχως ωστόσο να προσδιορίζεται περισσότερο σε τι αφορά αυτή η ζωγραφική⁷⁰¹. Ο Thomase Aniello de Lione πληρώνει τον Corenzio, τον Ιανουάριο του 1605, από το ποσό της κληρονομιάς του Carlo d’Austria, infante di Tunisi, «για τη ζωγραφική που πρόκειται να εκτελέσει στο (θριαμβικό) τόξο της εκκλησίας και ακόμα στον τοίχο τής αριστερής πλευράς [...] που βρίσκεται πάνω από την είσοδο, κατά τη συμφωνία που έχουν συνάψει με τον ηγούμενο και καλόγερο αυτού του μοναστηριού»⁷⁰², έργα για τα οποία πληρώνεται και τον ερχόμενο Φεβρουάριο (με την ειδικότερη αναφορά ότι πρόκειται για έργα πάνω από την είσοδο της εκκλησίας)⁷⁰³, Μάρτιο («σύμφωνα με την παραγγελία που έχει λάβει από τον ηγούμενο και τους όρους προς αυτό το Μοναστήρι και πληρώνεται από τον εν λόγω ηγούμενο από το ποσό του ποτέ don Carlo d’Austria»⁷⁰⁴) και Απρίλιο (εδώ με τη διευκρίνιση «για εκτελεσμένη ζωγραφική στα τόξα της εκκλησίας»). Μέρος του ποσού των πληρωμών ο Βελισσάριος με τη σειρά του το αποδίδει στον Antoni(cc)o Carnoro⁷⁰⁵, έναν από τους βοηθούς του⁷⁰⁶. Έτσι, ο Βελισσάριος δουλεύει το 1603 σε έργα που γίνονται με πρωτοβουλία του Pompeo Calvanico⁷⁰⁷ και χρηματοδοτούνται από τους Pallavicino και το 1605 στο θριαμβικό τόξο, σε σκηνές στο εσωτερικό μέρος της εισόδου και στα τόξα του κεντρικού κλίτους της εκκλησίας, που γίνονται υπό την επίβλεψη του fra Bernardino Polistina και χρηματοδοτούνται από το ποσό της κληρονομιάς του Carlo d’Austria, infante di Tunisi.

Η εκκλησία είχε ιδρυθεί στον 13^ο αιώνα⁷⁰⁸ αλλά η τωρινή μορφή της είναι αποτέλεσμα της αναδιαμόρφωσής της στα τέλη του 16^{ου} αιώνα, αφού οι φραγκισκανοί αποδέχθηκαν την παπική «μεταρρύθμιση» μετά το Τριδέντο. Η υιοθέτηση της «μεταρρύθμισης» επέφερε αλλαγές και στη θεματογραφία και την εικαστική επένδυση των φραγκισκανικών εκκλησιών και μοναστηριών.

⁷⁰¹ M. Novelli Radice, “Notizie d’archivio sulla chiesa di S. Maria La Nova in Napoli”, *Campania Sacra*, 13-14 (1982-1983), σελ. 170· πρβλ. D’Addosio, *όπ. π.*, 1919, σελ. 386.

⁷⁰² Novelli Radice, *όπ. π.*, σελ. 170· πρβλ. D’Addosio, *όπ. π.*, 1919, σελ. 386.

⁷⁰³ **Novelli Radice, *όπ. π.*, σελ. 170-171.**

⁷⁰⁴ Novelli Radice, *όπ. π.*, σελ. 171.

⁷⁰⁵ Novelli Radice, *όπ. π.*, σελ. 171.

⁷⁰⁶ Βλ. παρακάτω, στην ενότητα για το εργαστήριο του Βελισσάριου.

⁷⁰⁷ Ίσως συνδέεται με τη διοίκηση του μοναστηριού της SS. Annunziata, βλ. Imperato, *όπ. π.*, 1629, έτος 1598 (Simone Calvanico).

⁷⁰⁸ Για την εκκλησία βλ. G. Molinaro, *Santa Maria La Nova*, Νάπολη 1932· G. Rocco, *Il convento e la chiesa di S. Maria la Nova di Napoli nella storia e nell’arte*, Νάπολη 1927· Weise, “Chiese napoletane anteriori al Gesù del Vignola”, *Palladio*, III-IV (1952), σελ. 148-152. Έκδοση εγγράφων από τη M. Novelli Radice, *όπ. π.*, σελ. 148-185.

Ένα από τα πρόσωπα που προώθησαν τις καλλιτεχνικές παραγγελίες στη φραγκισκανική εκκλησία είναι ο προαναφερόμενος fra Bernardino Polistina, που τα προηγούμενα χρόνια φαίνεται πως είχε μετακινηθεί από την Καλαβρία στη Νάπολη, όπου και στα δύο μέρη είχε παραγγείλει γλυπτά θρησκευτικού περιεχομένου στον Pietro Bernini (στα 1591 για το Morano Calabro, και στα 1596 για την Santa Chiara στη Νάπολη –στο δεύτερο έγγραφο ο προαναφερόμενος κληρικός εμφανίζεται ως ηγούμενος του μοναστηριού της Santa Chiara⁷⁰⁹). Στον ίδιο θα πρέπει να αποδώσουμε και τη θεματογραφία των έργων, όπως μας δείχνει το έγγραφο που κάνει λόγο για εικονογραφικό σχέδιο. Η χρηματοδότηση προέρχεται σε αυτή τη φάση της διακόσμησης εν μέρει από τους περισσότερο δραστήριους στη Νάπολη γενοβέζους εμπόρους δημητριακών⁷¹⁰, και εν μέρει από το παλάτι, συγκεκριμένα από την κληρονομιά του Carlo d’Austria, infante di Tunisi.

Η τοιχογραφική διακόσμηση που ανέλαβε να εκτελέσει ο Βελισσάριος άρχιζε τη στιγμή που ολοκληρωνόταν (1598-1603) το γνωστότερο σύνολο του ναού, η φατνωματική ξύλινη επίχρυση οροφής με ένθετες ελαιογραφίες, κατά τον τρόπο που διακοσμήθηκαν και άλλες οροφές εκείνη την εποχή στη Νάπολη (π.χ. S. Gregorio Armeno), των υστερομανιεριστών ζωγράφων Francesco Curia, Girolamo Imperato, Fabrizio Santafede, Giovan Bernardo Azzolino, Luigi Rodriguez και Cornelis Smet⁷¹¹, ενώ κάποιοι πίνακες έχουν αποδοθεί και στον Βελισσάριο Κορένσιο⁷¹².

Ο Βελισσάριος ζωγράφισε σε φρέσκο εκατέρωθεν του θριαμβικού τόξου τις μορφές της Πίστης και της Carità⁷¹³, πάνω από την είσοδο την *Τελική Κρίση* και το *Καθατήριο*, και στα διάχωρα της ανώτερης ζώνης των μακρινών τοίχων του κεντρικού κλίτους μεταξύ των παραθύρων –κατά πάσα πιθανότητα με αυτά ταυτίζεται η ένδειξη των εγγράφων για «ζωγραφική πάνω από τα τόξα» τού Απριλίου του 1604– όπου σε δώδεκα σκηνές εικονογραφούνται τα αντίστοιχα άρθρα τού Συμβόλου της Πίστης, σκηνές τώρα σχεδόν αδιάκριτες από το παχύ στρώμα σκόνης που έχει επικαθήσει. (εικ. 67-69)

Η θεματογραφία των σκηνών πάνω από την είσοδο, εσαχολογικού περιεχομένου, είναι περισσότερο διαδεδομένη στο φραγκισκανικό περιβάλλον της Νάπολης την ίδια εποχή, όπως για παράδειγμα ο πίνακας στη Santa Maria di Montecalvario ή τα αντίστοιχα θέματα που ζωγράφιζε ο Βελισσάριος και η μοτοτέγκα του τα ίδια χρόνια, στον ναΐσκο της S. Maria a Parete στο Λίβερι, που θα δούμε στη συνέχεια⁷¹⁴. Είναι σπανιότερη η απεικόνιση των 12 άρθρων του Συμβόλου της Πίστης. Ο

⁷⁰⁹ Βλ. Ιωάννου, όπ. π., 2002, σελ. 33.

⁷¹⁰ R. Colapietra, *Dal Magnanimo a Masaniello. Studi di storia meridionale nell’età moderna*, Σαλέρνο, Beta, 1972, τόμ. II, σελ. 17, 166, 171-172, 193, 194, 268, 280.

⁷¹¹ Για τη θεαματική αυτή οροφή βλ. Novelli Radice όπ. π.· D. Capone, *La chiesa di S. Maria la Nova. Il soffitto*, Νάπολη, Società Editrice Napoletana, 1978· Leone de Castris, όπ. π., 1991, passim.

⁷¹² Capone, όπ. π. Στις γνωστές πληρωμές για τα έργα της οροφής δεν εμφανίζεται το όνομα τού Corenzio, βλ. και πιο κάτω, στην ενότητα για τις ελαιογραφίες του Κορένσιου.

⁷¹³ Galante, έκδ. 1985, σελ. 98, σημ. 306, πρβλ. Rocco, όπ. π., 1927, σελ. 87-88.

⁷¹⁴ Βλ. στην αμέσως επόμενη ενότητα.

φραγκισκανός Gaetano Rocco υποστήριξε στα 1927 ότι στις σκηνές αυτές υπάρχει θεματική αντιστοιχία μεταξύ των άρθρων της Πίστης και των Ασμάτων της Θείας Κωμωδίας⁷¹⁵.

Οι νωπογραφίες πάνω από την είσοδο μπορούν να παραβληθούν με τα ήδη παρατιθέμενα έργα του Zuccaro στην cappella degli Angeli στον Gesù της Ρώμης, που παραπέμπει στην εικονογραφία τού Καθαρητηρίου⁷¹⁶, όπως επίσης και με έργα στις εκκλησίες τής S. Maria di Montecalvario, τής Santa Chiara και της S. Maria a Parete στο Λίβερι. Για την εικονογράφηση των σκηνών του «Πιστεύω» ο Βελισσάριος χρησιμοποιεί κοινές σκηνές από άλλα σύνολα που έχει ήδη εκτελέσει, όπως για την *Εις Άδου Κάθοδο*, που ελάχιστα πριν είχε ζωγραφίσει στο παρεκκλήσιο του Monte di Pietà.

Σε μερικές μορφές εμφανώς χαλαρές και «εύκολες» αντιπαραβάλλονται φιγούρες δοσμένες με δύναμη και κίνηση, όπως αυτές των αγγέλων και των ψυχών του Καθαρητηρίου με τολμηρές εκβραχύνσεις και μια στερεότερη απόδοση. Άνισο το όλο σύνολο, με εμφανή παραθέματα από τη *Δευτέρα Παρουσία* του Μιχαήλ Αγγέλου σε ορισμένες λεπτομέρειες, θυμίζει σε άλλα το σχεδόν σύγχρονο παρεκκλήσιο των Αγγέλων στον Gesù Νυονο. Ένα αποδιδόμενο στον Βελισσάριο σχέδιο, τώρα στην Banca Sannitica του Αβελίνο, που αντιγράφει μέρος ακριβώς της *Δευτέρας Παρουσίας* είναι ίσως η καλύτερη απόδειξη για το πρότυπο του Κορένσιου για τα έργα αυτά⁷¹⁷.

Αν οι δύο σκηνές πάνω από την είσοδο της εκκλησίας πρέπει να είναι αυτόγραφα τού Βελισσάριου, δεν συμβαίνει το ίδιο με την εικονογράφηση του Συμβόλου της Πίστης⁷¹⁸, όπως εξάλλου μας μαρτυρά και το έγγραφο που αναφέρεται σε σχετική πληρωμή στον μαθητή του Antonio Carnoro. Έντονος μανιερισμός, συνδυασμένος με μια μεγαλύτερη προσοχή στην απόδοση των σωμάτων, εμφανείς ρωμαϊκές επιδράσεις, μια περισσότερο περιληπτική απόδοση των μορφών και των αρχιτεκτονικών κτηρίων που υποβάλλουν κάποτε εντελώς επιφανειακά την έννοια της προοπτικής, χαρακτηρίζουν τα τελευταία έργα.

⁷¹⁵ Rocco, όπ. π., σελ. 89-93. Το «Πιστεύω», όπως και το «Πάτερ Ημών», εικονογραφήθηκε σε χαρακτηριστικά ιησουϊτικού περιβάλλοντος, κυρίως υπό την επίδραση του Canisio και του Bellarmino. Η πιο διαδεδομένη σειρά στα τέλη του 16^{ου} αιώνα ήταν αυτή του Jan Sadeler I (έκδ. 1579) και ίσως σε αυτά τα βρίσκονται οι πηγές των σκηνών του Βελισσάριου

⁷¹⁶ Zuccari, όπ. π., στο *Bellarmino e la Controriforma*, όπ. π., σελ. 623.

⁷¹⁷ Βλ. στο τρίτο κεφάλαιο, σελ. 82 και εδώ παρακάτω, σελ. 342.

⁷¹⁸ Της ίδιας γνώμης είναι και η Restaino, θεωρώντας ότι το σύνολο είναι μικρότερης αξίας από αυτόν του Monte di Pietà, όπ. π., 1996, σελ. 42-43.

Liveri di Nola: Santa Maria a Parete

Στις αρχές του 17^{ου} αιώνα και σχεδόν ταυτόχρονα με τα προηγούμενα σύνολα, ο Βελισσάριος Κορένσιος δουλεύει και έξω από τη Νάπολη, στο Λίβερι, σε μικρή απόσταση από τη Νόλα. Ζωγραφίζει, μαζί με το εργαστήριό του και τους άλλους συνεργάτες του, τη φραγκισκανική εκκλησία της Santa Maria a Parete. Τον Δεκέμβριο του 1603, μάλλον με την ιδιότητα του επικεφαλής τού συνεργείου διακόσμησης, πληρώνει τον γυψοτεχνίτη Bernardino Vassali, «για την εργασία που εκτελεί στην cappella di S. Maria a Parete di Nola»⁷¹⁹. Δεδομένης επίσης της στυλιστικής ομοιότητας των σωζόμενων τοιχογραφιών και του γεγονότος ότι την ίδια ακριβώς εποχή ο Κορένσιος ζωγραφίζει στη μεγάλη εκκλησία του τάγματος, S. Maria La Nova, είναι νόμιμο πιστεύω να αποδοθούν τα έργα της εκκλησίας του Λίβερι στον Βελισσάριο⁷²⁰.

Η πρωτοβουλία για την οικοδόμηση και τον εξωραϊσμό του μοναστηριού⁷²¹, στις αρχές του 17^{ου} αιώνα, ανήκει στον Girolamo Barone, «gentiluomo nolano»⁷²², και πραγματοποιήθηκε υπό την επίβλεψη τού φραγκισκανού don Albino da Piacenza, πιθανόν και παραγγελιοδότη των έργων στον Βελισσάριο⁷²³.

Τα έργα, στα οχτώ διάχωρα του εξωτερικού μέρους του πολυγωνικού τύμπανου, στους πλαϊνούς τοίχους και στα σφαιρικά τρίγωνα, περιλαμβάνουν την απεικόνιση αγίων και σκηνές από τον μαριολογικό κύκλο –συνδεδεμένες με την εύρεση μιας, κατά την παράδοση, θαυματουργής εικόνας τής Παναγίας στην περιοχή. Παριστάνονται ακόμα επεισόδια από τον Κύκλο των Παθών και δύο σκηνές με αναφορά στο συγκεκριμένο ιερό, *Η Παναγία Εμφανίζεται στην Autilia Scala* και *Εύρεση της Εικόνας της Παναγίας του Λίβερι*. Στον πίσω τοίχο του ναΐσκου παριστάνονται τέσσερις σκηνές από την Αγία

⁷¹⁹ Πληρωμή τής 30^{ης} Δεκεμβρίου 1603, βλ. D'Addosio, *όπ. π.*, 1913, σελ. 50.

⁷²⁰ Η συσχέτιση του ονόματος του Κορένσιου με τις τοιχογραφίες έγινε αρχικά από την τοπική γραμματεία (C. Caterino, *Storia della Minoritica provincia napoletana di S. Pietro ad Aram*, Νάπολη, N. Jovene, 1926, σελ. 375-381· του ίδιου, *Il Santuario di S. Maria a Parete*, Νόλα, Scala, 1927· G. D' Andrea, *La regina delle Vittorie e il suo santuario di S. Maria a Parete*, Λίβερι, 1969· του ίδιου, *I frati minori napoletani nel loro sviluppo storico*, Νάπολη, Laurenziana, 1967, σελ. 448). Βλ. επίσης G. Previtali, «La pittura napoletana dalla venuta di Teodoro d'Errico (1574) a quella di Michelangelo Merisi da Caravaggio (1607)», στο *Storia di Napoli*, Νάπολη - Cava dei Tirreni, Società editrice 'Storia di Napoli', τόμ. V, μέρος Β', 1972, σελ. 907, σημ. 74· του ίδιου, *La pittura del Cinquecento a Napoli e nel vicereame*, Τορίνο, Einaudi, 1978, σελ. 151, σημ. 84· Leone de Castris, 1991, σελ. 195, 210· M. R. Nappi, *François De Nomé e Didier Barra. L'enigma Monsù Desiderio*, Μιλάνο, Jandi Sapi, 1991, σελ. 29· Restaino, *όπ. π.*, 1995, σελ. 75· L. Avella, *Fototeca Nolana. Archivio d'immagini dei monumenti e delle opere d'arte della città e dell'agro*, Νάπολη, Istituto Grafico Editoriale Italiano, τόμ. 10, 1999, σελ. 1812-1825.

⁷²¹ Βλ. σχετικά με την ιστορία του ναού: G. Remondini, *Della nolana ecclesiastica storia*, Νάπολη, Giovanni Di Simone, τόμ. 3, 1757, σελ. 467-468· C. Guadagni, *Nola Sagra* [1688], επιμ. T. R. Toscano, Μάσσαλουμπρένσε, Il sorriso di Erasmo, 1991, σελ. 227-229· Caterino, *όπ. π.*, 1926, σελ. 372-387. βλ. και την προηγούμενη σημ.

⁷²² Guadagni, *όπ. π.*, σελ. 228, 229, 315, σημ. 24.

⁷²³ Caterino, *όπ. π.*, 1926, σελ. 377.

Γραφή και τη Θεία Κωμωδία του Δάντη ενώ στο εξωτερικό του χώρου που στεγάζει τον ίδιο ναΐσκο οι παραστάσεις τεσσάρων φραγκισκανών αγίων. **(εικ, 70-74)**

Ενδιαφέρον παρουσιάζει ο εσχατολογικός κύκλος, ιδιαίτερα οικείος στους φραγκισκανούς της Αντιμεταρρύθμισης. Η Maria Rosaria Nappi συσχετίζει την παράσταση της Κόλασης με την τοπική εικονογραφική παράδοση, που εκπροσωπείται από τον Roviale Spagnuolo στο παρεκκλήσιο του Δικαστηρίου της Νάπολης και με ανάλογες, κατεστραμμένες, νωπογραφίες σε αίθριο της επίσης φραγκισκανικής εκκλησίας Santa Chiara, και με πίνακες του Φλαμανδού Swanenburgh⁷²⁴. Θα προσθέταμε, πέρα από τις αναλογίες και με τις σκηνές του ίδιου του Βελισσάριου στη Santa Maria La Nova, την εικονογραφική εγγύτητα με την ελαιογραφία του Michele Curia, *Η Κόλαση*, στη S. Maria di Montecalvario της Νάπολης, επίσης φραγκισκανικής έμπνευσης⁷²⁵, και τις συνθετικές λύσεις που μεταφέρει ο Κορένσιος από χαρακτηριστικά, όπως αυτό του Bernardino Passari. **(εικ. 75)**

Ως αυτόγραφα έργα του Βελισσάριου αναγνωρίζουμε τις ολόσωμες μορφές αγίων και αγγέλων στην πρόσοψη και στα σφαιρικά τρίγωνα όπως επίσης και τη σκηνή του *Δρόμου προς τον Γολγοθά*, που είναι αρκετά κοντά στις τοιχογραφίες του Monte di Pietà. Ορισμένες μορφές, όπως αυτές των σφαιρικών τριγώνων, εμφανίζονται με μεγαλύτερη πλαστικότητα και παραπέμπουν στα ανάλογα έργα για τη ναπολιτάνικη εκκλησία του Santo Spirito, όπως τα γνωρίζουμε από τα αντίστοιχα σχέδια, και σε αυτά της cappella Fornaro. Δυσκολότερο είναι να ειπωθεί αν είναι ή όχι του Βελισσάριου τα λίγο διαφορετικής απόδοσης φρέσκα του τρουλίσκου με σκηνές από τον Βίο της Παναγίας όπως επίσης και οι σκηνές στους πλευρικούς τοίχους με την *Κοίμηση* και την *Ανάληψη της Παναγίας*. Σε αυτές τις συνθέσεις και, περισσότερο ακόμα, σε αυτή της *Σταύρωσης* διακρίνουμε ομοιότητες με τα φρέσκα της Κρύπτης του Αγίου Ανδρέα, που σχεδόν την ίδια εποχή εκτέλεσε ένα από τα κύρια πρόσωπα του εργαστηρίου του Βελισσάριου, ο Vincenzo de Pino⁷²⁶. Αντίθετα, τα έργα στον πίσω τοίχο του ναΐσκου, με τον *Παράδεισο*, τη *Δευτέρα Παρουσία*, την *Κόλαση* και τον *Χορό του Θανάτου* πρέπει μάλλον να αποδοθούν στον Βελισσάριο, με την εξαίρεση ίσως της κεντρικής σκηνής της *Δευτέρας Παρουσίας*, επίσης αποδιδόμενης στο εργαστήριο του ζωγράφου.

Στα έργα αυτά ο Βελισσάριος δείχνει μια μεγαλύτερη πλαστική διάθεση και μεγαλύτερη άνεση τόσο στην επεξεργασία του χώρου όσο και του χρώματος φτάνοντας σε επιτυχή αποτελέσματα οργανικότητας της σύνθεσης, μνημειακότητας των μορφών, στοιχεία που λείπουν από τις συνθέσεις στις οποίες ακολουθεί καθιερωμένα μοτίβα, όπως στον *Παράδεισο*.

⁷²⁴ Nappi, όπ. π., 1991, σελ. 29, πρβλ. M. Chiarini, "Appunti su Filippo Napoletano e la pittura nordica", *Ricerche sul '600 napoletano 1994-1995*, Νάπολη, Electa, 1996, σελ. 43.

⁷²⁵ De Maio, όπ. π., 1983, εικ. 3.

⁷²⁶ Βλ. εδώ, παραπάνω, σελ. 142.

Santa Maria di Piedigrotta: cappella Herrera

Τα έργα του Βελισσάριου για το παρεκκλήσιο Herrera (ή του Αγίου Λαζάρου) στην εκκλησία της Santa Maria di Piedigrotta τεκμηριώνονται στα μέσα της πρώτης δεκαετίας του αιώνα⁷²⁷. Σύμφωνα με έγγραφο των αρχών του Οκτωβρίου 1604⁷²⁸, ο ζωγράφος πληρώνεται από τον «Giovanni de Farina et compagni», εκτελεστές της διαθήκης τού επίσκοπου του Αριάνο, don Alonso d'Herrera⁷²⁹, για «ζωγραφική, γυψοκατασκευές και ό,τι άλλο αναγκαίο, δηλώνοντας ότι είναι προς συμπλήρωση 200 δουκάτων και υπόσχεται να μη σηκώσει χέρι μέχρι να ολοκληρωθεί το εν λόγω παρεκκλήσιο». Ο Κορένσιος, στη δική του διαθήκη στα 1609, αναφέρεται σε αυτά τα έργα, δηλώνοντας ότι έχει ήδη λάβει, στα 1608, 60 δουκάτα και επιθυμεί να του αποδοθεί και το υπόλοιπο ποσό⁷³⁰. Ωστε, είτε τα έργα συνεχίστηκαν και μετά το 1604 είτε καθυστέρησε η αποπληρωμή τους.

Οι καλλιτεχνικές παραγγελίες για την εκκλησία της Piedigrotta⁷³¹ αυξήθηκαν ιδιαίτερα κατά την επιστασία του ισπανού επισκόπου, don Alonso d'Herrera, που είχε εγκατασταθεί στη Νάπολη από το 1585 και συμμετείχε στους κύκλους των διανοουμένων της πόλης⁷³². Μεταξύ άλλων παραγγελιών⁷³³, ο επίσκοπος Herrera είχε αναθέσει στον Φλαμανδό Wenceslas Cobergher μια ελαιογραφία για το παρεκκλήσιό του, που του είχε παραχωρηθεί το 1591 –το έργο του φλαμανδού πρέπει να ταυτιστεί με τον, αρκετά συζητήσιμο για την εικονογραφική «ορθοδοξία» του, πίνακα *Κρανίου Τόπος*, έργο για το οποίο συναντούμε μια πληρωμή στα 1588⁷³⁴. Όσο για την παραγγελία στον

⁷²⁷ Οι πληροφορίες τού De Dominicis ότι ο Κορένσιος δούλεψε επίσης στην οροφή και σε άλλα παρεκκλήσια του ναού δεν είναι δυνατό να επαληθευθεί καθώς το μεγαλύτερο μέρος της διακόσμησης καταστράφηκε κατά τη ριζική αναδιαρθρωμένη της εκκλησίας στις αρχές του 19^{ου} αιώνα, De Dominicis, όπ. π., σελ. 296 («ζωγράφησε την οροφή και μερικές προσόψεις παρεκκλησίων [...]. Απεικόνισε εκεί [στην οροφή] διάφορες σκηνές από τον Βίο της Παναγίας, ενώ στα παρεκκλήσια [σκηνές από τη ζωή] των Αγίων στους οποίους ήταν αφιερωμένα»)· επαναλαμβάνεται από τον Chiarini (Celano-Chiarini, όπ. π., τόμ. V, 1860, σελ. 602, 606) και τους B. Croce / G. Ceci, «La chiesa e la festa di Piedigrotta», *Napoli Nobilissima*, V (1896), σελ. 113.

⁷²⁸ Βλ. D'Addosio, όπ. π., 1919, σελ. 386.

⁷²⁹ Η διαθήκη του επισκόπου βρίσκεται σε: ASN, N 5, S. 332 (Damiano de Forte), protocollo 8, ff. 267r («testamento pro Episcopo Ariani don Alonso de Herera»).

⁷³⁰ Βλ. στο παράρτημα εγγράφων.

⁷³¹ Για την εκκλησία της Piedigrotta, του τάγματος των αυγουστινιανών, βλ. G. C. Scherillo, «La Reale Chiesa di Santa Maria di Piedigrotta», *Annali civili del Regno delle Due Sicilie*, XLVIII (1853), σελ. 1-36· F. Semola, «La chiesa di Piedigrotta e il suo moderno aspetto», *Annali civili del Regno delle Due Sicilie*, XCIX (1854), σελ. 103-121· B. Croce – G. Ceci, όπ. π., σελ. 113-116· L. Loschiavo, *Gli 'Acta Apostolica' di S. Maria di Piedigrotta in Napoli*, Νάπολη 1981· A. Bellucci, *La chiesa di S. Maria di Piedigrotta*, Νάπολη 1913· E. Spinelli, *Il complesso conventuale di S. Maria di Piedigrotta a Chiaia*, πτυχιακή εργασία, Νάπολη, Istituto Universitario «Suor Orsola Benincasa», 1999-2000.

⁷³² Restaino, όπ. π., σελ. 1996, σελ. 43. Ίσως ήταν συγγενής με τον ομώνυμο αντιβασιλέα Juan Alonso Pimentel de Herrera, conte di Benavente (1603-1610).

⁷³³ Βλ. παραγγελίες του επισκόπου για καλλιτεχνικά έργα: ASN, N 5, S. 332 (Damiano de Forte), protocollo 3, f. 71r· protocollo 7, ff. 252r· protocollo 10, f. 234r-235v.

⁷³⁴ Πληρωμή τής 17^{ης} Νοεμβρίου 1588, βλ. Colapietra, όπ. π., τόμ. II, σελ. 109. Το θέμα του πίνακα, που βρίσκεται τώρα αριστερά του κεντρικού αλταριού, συνάδει με την παλαιότερη αφιέρωση του παρεκκλησίου στο Πάθος του Χριστού, βλ. Scherillo, όπ. π., 1853, σελ. 24.

Κορένσιο στο ίδιο παρεκκλήσιο, υποθέτουμε ότι αυτή εντάσσεται στις στενές σχέσεις του ζωγράφου με την ισπανική αυλή. Περιλαμβάνει τη διακόσμηση της οροφής και των κοίλων πλευρικών τοίχων του παρεκκλησίου⁷³⁵, σε μια προοπτική απόδοση μαρμάρινου περιμέτρου κολονάτου στον τύπο που είχε καθιερώσει ο Mantegna, με αγγελάκια κρατώντας βιβλία, μουσικά όργανα κ.ά. Στο κέντρο η *Στέψη της Παναγίας από την Αγία Τριάδα*. Στα τέσσερα άκρα οι Ευαγγελιστές και στα ενδιάμεσα διάχωρα απεικονίζονται *Η Θεραπεία του Δαιμονισμένου* και *Η Θεραπεία του Υδρωπικού*. Σε μεγαλύτερα διάχωρα η *Θεραπεία της Πεθεράς του Αποστόλου Πέτρου*, και η *Ανάσταση του Γιου της Χήρας της Ναϊν*, και ελλειπτικά παρουσιαζόμενες η *Θεραπεία του Λεπρού* και του *Χωλού*. Κάτω από το παράθυρο απεικονίζονται οι αλληγορικές μορφές *Φιλανθρωπία*, *Ελπίδα* και *Πίστη* και στη λωρίδα του τόξου της εισόδου σε tondo οι μορφές του Ιησού και του Ιούδα και αγγελάκια με τα σύμβολα του Πάθους. Οι τοιχογραφίες επιζωγραφίστηκαν στις αρχές του 19^{ου} αιώνα από τον Vincenzo Paliotti⁷³⁶, ενώ το φθινόπωρο του 2002 περατώθηκαν οι εργασίες συντήρησης στο παρεκκλήσιο.

Οι τρεις σκηνές που περιβάλλουν τη μόνη πρωτότυπη σύνθεση του Βελισσάριου, στο κέντρο της οροφής, δεν αποτελούν παρά πιστή μεταφορά των αντίστοιχων χαρακτηριστικών των Wierix (**εικ.76-80**). Η στυλιστική επεξεργασία της σκηνής της οροφής με βράχυνση τέτοια ώστε να προσφέρεται ιλλουζιονιστικά στον θεατή από την είσοδο του παρεκκλησίου και η προσθήκη του ζωγραφισμένου κιγκλιδώματος δείχνει το ενδιαφέρον του Κορένσιου για την προοπτική απόδοση του χώρου και, παράλληλα, τη γνώση της σύγχρονης ζωγραφικής της Ρώμης στο γύρισμα του αιώνα, π.χ. σε έργα των Laureti, Alberti.⁷³⁷ Αν και σε προηγούμενα έργα του Βελισσάριου δεν λείπει αυτό το ενδιαφέρον για τον χώρο –π.χ. στον *Μυστικό Δείπνο* στον S. Andrea delle Dame– εδώ καταλαμβάνει κύρια θέση. Στις σκηνές που ακολουθεί τα χαρακτηριστικά των Wierix, δίνει σχηματικές ανάλογες συνθέσεις με παράλληλα επεισόδια και τυποποιημένες φιγούρες, υπαινικτικά αποδοσμένο τοπίο και συμβατικά ζωγραφισμένες, βαριές, μάζες των σωμάτων. Η εικονογραφική «συμμόρφωση» και «προσομοίωση» στα χαρακτηριστικά πρότυπα ζημιώνει την ποιότητα της ζωγραφικής, καθώς περιορίζει τον Βελισσάριο στην κυριότερη ικανότητά του, αυτή της αφήγησης. Σε αυτά τα έργα επίσης η συμμετοχή του εργαστηρίου που δουλεύει πάνω σε σχέδια του ζωγράφου γίνεται περισσότερο εμφανής⁷³⁸.

Το κεντρικό τμήμα του παρεκκλησίου, παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον εφόσον εδώ φαίνεται να ξεπερνιέται η επιπεδότητα που χαρακτήριζε ένα μέρος της ζωγραφικής παραγωγής κατά την πρώτη φάση της Αντιμεταρρύθμισης. Σημειώνουμε μια μεγαλύτερη επιμέλεια στη ζωγραφική του χώρου και των αρχιτεκτονικών υποδηλώσεων, μια απόδοση των προσώπων περισσότερο ιδεαλιστική με την έννοια της προσομοίωσης σε κλασικιστικά πρότυπα. Προοιωνίζονται εδώ σύνολα όπως αυτό της

⁷³⁵ Περιγραφές των τοιχογραφιών μάς παρέχουν οι Scherillo, όπ. π., 1853, σελ. 34-35· Semola, όπ. π., 1854, σελ. 106-107· Celano-Chiarini, όπ. π., σελ. 605-606· Galante, έκδ. 1872, σελ. 396.

⁷³⁶ Celano-Chiarini, όπ. π., σελ. 606.

⁷³⁷ Macioce, όπ. π., σελ. 169-174.

⁷³⁸ Στην απόδοση των δευτερευόντων σκηνών στο εργαστήριο του Βελισσάριου προσανατολιζόταν ήδη στα μέσα του 19^{ου} αιώνα ο Semola, όπ. π., 1854, σελ. 107.

Αίθουσας του Κανόνα στο μοναστήρι των SS. Severino e Sossio, με το οποίο μπορεί να παραβληθεί και ως προς τα δύο παράλληλα υφολογικά και εικονογραφικά σημεία: από τη μια, η πιστή απόδοση σκηνών από τα χαρακτηριστικά, από την άλλη, περισσότερο λυρικά και κλασικιστικά θέματα με ανάλογη επεξεργασία. Σε κάθε περίπτωση, με τέτοια έργα δεν μπορεί πια να ισχύσει όσο παλαιότερα η άποψη περί αμετακίνητου στυλ στη ζωγραφική του Κορένσιου. Ναι μεν υπάρχει ένα κομμάτι της ζωγραφικής του παρόν σε όλη του την πορεία που είναι το περισσότερο συμβατικό εικονογραφικά και υφολογικά αλλά αυτό συνυπάρχει πολλές φορές με μια προσομοίωση νέων προτύπων, που οδηγεί σε ένα άνοιγμα του χώρου και σε μια πιο ελεύθερη επεξεργασία της εικαστικής επιφάνειας, εμφανιζόμενος να υιοθετεί δίχως δισταγμό, και με μια ευελιξία τόσο εκπληκτική όσο και πολλές φορές επιφανειακή, κάθε καινοτομία που συναντά σε άλλα πρότυπα. Αυτές τις δύο όψεις διακρίνουμε καθαρότερα ακριβώς σε αυτά τα ελάχιστα σύνολα των αρχών του 17^{ου} αιώνα, όταν ο *pittore pratico* σε πολλές παραγγελίες δοκιμάζεται και ελέγχεται από μια στυλιστική εφαρμογή των καινοτομιών που επισυμβαίνουν παράλληλα στη Ρώμη, το κέντρο των εξελίξεων για ολόκληρη τη χερσόνησο. Η περισσότερο παραδοσιακή «υστερομανιεριστική» ζωγραφική ζυμώνεται με νέες τάσεις, όπως την κλασικιστική του Carracci και τη νατουραλιστική του Caravaggio.

SS. Annunziata: σκευοφυλάκιο

Μετά από τις τοιχογραφίες στην *cappella del Tesoro* και στην *cappella Carafa* στα τέλη του 16^{ου} αιώνα, ο Βελισσάριος Κορένσιος συνεχίζει να δουλεύει στην εκκλησία του μοναστηριού της SS. Annunziata. Από τον Μάιο του 1600 και, κατά διαστήματα, στα δύο επόμενα χρόνια ζωγραφίζει στο διάζωμα γύρω από την οροφή του ναού για 200 δουκάτα⁷³⁹, εκτελεί φρέσκα στο χοροστάσιο και στον τρούλο, έργα που επίσης δεσμεύεται να εκτελέσει ιδιοχείρως⁷⁴⁰, καθώς και τις μορφές τεσσάρων ευαγγελιστών, στα σφαιρικά τρίγωνα⁷⁴¹. Σύμφωνα με τις επαινετικές φράσεις του σύγχρονου D'Engenio, έργα του Βελισσάριου ήταν και οι νωπογραφίες στην ανώτερη ζώνη του χοροστασίου⁷⁴², για τα οποία ο ζωγράφος λαμβάνει προκαταβολή 50 δουκάτων τον Οκτώβριο του 1605 από τον σκευοφύλακα της εκκλησίας, Don Giovanni Andrea Fontana, με την υποχρέωση να τα εκτελέσει «κατά το σχέδιο, ιδιοχείρως και με χρώματα τόσο εξαιρετα όσο εκείνα στο σκευοφυλάκιο»⁷⁴³. Τέλος, μόνο ο Troyli, αναφέρεται σε φρέσκα του Βελισσάριου στην *cappella dell'Innocenti* στην ίδια εκκλησία⁷⁴⁴.

Όλες οι παραπάνω τοιχογραφίες καταστράφηκαν ήδη από τον 18^ο αιώνα, όταν το κύριο μέρος της εκκλησίας αναδιαμορφώθηκε αρχιτεκτονικά από τον Vanvitelli. Άλλα έργα εκτέλεσε ο Βελισσάριος στο αίθριο του μοναστηριού, για τα οποία, εκτός από τη μαρτυρία που διασώζει ο D'Addosio⁷⁴⁵, γνωρίζουμε αποδείξεις πληρωμών, στις 13 Μαρτίου 1612 –την οποία ο Κορένσιος αποδίδει στον Giovanni Battista de Pino–, στις 3 Απριλίου και 23 Ιουνίου 1612⁷⁴⁶. Από τα έργα αυτά σώζεται μόνο μια, επιζωγραφισμένη, σκηνή Ευαγγελισμού στο επάνω μέρος της εισόδου του μοναστηριού.

Από τα παραπάνω το σύνολο που διατηρείται μέχρι τώρα ακέραιο, και πρόσφατα συντηρημένο, αφορά στη διακόσμηση του σκευοφυλακίου⁷⁴⁷. Τον Μάιο του 1605 ο ζωγράφος πληρώνεται προκαταβολικά και δεσμεύεται να εργαστεί «σύμφωνα με το σχέδιο που έχει στην κατοχή του ο σκευοφύλακας, και υποχρεώνεται να τη ζωγραφίσει όλη ιδιοχείρως και να την ξαναπιάσει με εξαιρετα χρώματα, με τις ιστορίες που είναι σημειωμένες στο εν λόγω σχέδιο. Δηλώνεται επίσης ότι τη συγκεκριμένη ζωγραφική θα την παραδώσει ολοκληρωμένη μέχρι το τέλος του ερχόμενου Σεπτεμβρίου του τρέχοντος έτους 1605, και αν ακόμα το ποσό για τη ζωγραφική ανέλθει σε μεγαλύτερη τιμή από τη

⁷³⁹ D'Addosio, όπ. π., 1883, σελ. 64.

⁷⁴⁰ βλ. D'Addosio, όπ. π., 1883, σελ. 105 και 1913, σελ. 50.

⁷⁴¹ Σύμφωνα με πληρωμή της 24^{ης} Μαΐου (D'Addosio, όπ. π., 1913, σελ. 50) και της 25^{ης} Μαΐου 1602 (Leone de Castris, όπ. π., 1991, σελ. 325).

⁷⁴² «fatte da Belisario Correntio, che la rendono illustre, & vaga à gli occhi de' riguardanti» (D' Engenio Caracciolo, όπ. π., σελ. 400, πρβλ. Sarnelli, όπ. π., 1685, σελ. 224 και D'Addosio, *Origine*, όπ. π., 1883, σελ. 154).

⁷⁴³ D'Addosio, όπ. π., 1913, σελ. 51.

⁷⁴⁴ P. Troyli, *Istoria generale del Reame di Napoli ovvero Stato antico ...*, τόμ. 4, μέρος 4^ο, Νάπολη 1752, σελ. 325.

⁷⁴⁵ όπ. π., 1884, σελ. 230, πρβλ. Maietta / Vanacore, όπ. π., σελ. 76.

⁷⁴⁶ D'Addosio, όπ. π., 1913, σελ. 52.

⁷⁴⁷ Τα έργα του Βελισσάριου στο σκευοφυλάκιο έχουν μελετήσει οι Persico Rolando, όπ. π., 1993, και Restaino, όπ. π., 1996, σελ. 44-45.

συμφωνημένη, ο Belisario ωστόσο θα μείνει ικανοποιημένος με τα 200 δουκάτα, όπως έχει συμφωνηθεί, δωρίζοντας το επιπλέον κόστος»⁷⁴⁸. Το χρονικό περιθώριο που δίνεται στον ζωγράφο για την ολοκλήρωση των έργων δεν ξεπερνά τους πέντε μήνες, διάστημα κατά το οποίο δουλεύει επίσης στην εκκλησία της Santa Maria La Nova και στο παρεκκλήσιο της Γέννησης στον Gesù Nuovo (για το τελευταίο ο ζωγράφος είχε δεσμευτεί, στα τέλη του ίδιου μήνα Μαΐου του 1605, «να αρχίσει να δουλεύει αμέσως και να μη σηκώσει χέρι μέχρι να παραδώσει το έργο ολοκληρωμένο, τον Δεκαπενταύγουστο του 1605»⁷⁴⁹). Ο Κορένσιος δεν σεβάστηκε τα χρονικά αυτά όρια εφόσον δύο χρόνια σχεδόν αργότερα, τον Μάρτιο του 1607, συναντούμε μια πληρωμή για τα ίδια έργα στο σκευοφυλάκιο της Annunziata⁷⁵⁰.

Στον μεγάλων διαστάσεων χώρο του σκευοφυλακίου, ο Βελισσάριος ζωγράφισε την οροφή, την ανώτερη ζώνη των πλαϊνών τοίχων και την ενδιάμεση κοίλη ζώνη. Σε μεγάλα και μικρότερα τετράγωνα και στρογγυλά διάχωρα απεικόνισε ιστορίες από την Παλαιά και την Καινή Διαθήκη με κύρια θεματογραφία αντλημένη από το δόγμα της Άμωμης Σύλληψης⁷⁵¹. Στο κέντρο απεικόνισε το *Όραμα του Αγίου Ιωάννη στην Πάτμο* συνδυασμένο με την παράσταση της *Άμωμης Σύλληψης*, και εκατέρωθεν τη *Φυγάδευση του Δαβίδ από την Μιχώλ* και το *Ταξίδι της Ρεβέκκας*. Στην ανώτερη κοίλη ζώνη των τοίχων τις ιστορίες: *Η Ραάβ Προσφέρει Δώρα στον Ιησού*, *Τα δώρα του Ιακώβ και της Ρεβέκκας στον Ισαάκ*, *Ιουδίθ και Ολοφέρνης* και *Ο Ευαγγελισμός*. Στην κατώτερη ζώνη, οι παραστάσεις *Οι Εορτές για τις Νίκες του Δαβίδ*, *η Βασίλισσα του Σαββά στον Σολομώντα*, *Εσθήρ και Ασσοήρος*, *Δαβίδ και Αβιγαήλ*, *Εσθήρ και Ασσοήρος*, *Ο ιερέας Ονείας στον Ναό*, *Το Όνειρο του Κολοσσού του Ναμπούκ*, *Ιωήλ και Σισσάρας*. Στον βόρειο τοίχο: *Ο Θεός Εμπιστεύεται την Πλάση στον Αδάμ*, *Η Δημιουργία του Αδάμ και της Εύας*, *Το Προπατορικό Αμάρτημα*, *Η Καιόμενη Βάτος*, *Ο Κατακλυσμός*: κάτω από τα δύο παράθυρα δύο τοπιογραφίες: η *Γέννηση* και μια άλλη δυσανάγνωστη. Τέλος, ανάμεσα σε όλες αυτές τις σκηνές απεικόνισε, σε μεγάλων διαστάσεων διάχωρα, ζεύγη από αγγελάκια με τα σύμβολα της Παναγίας και αλληγορικές φιγούρες. **(εικ. 81-99)**

Τοιχογραφίες υπάρχουν και σε ένα μικρότερο θόλο στο βάθος του σκευοφυλακίου, με τις δυσδιάκριτες παραστάσεις της *Ανάληψης της Θεοτόκου*, Προφητών, μιας Αίθουσα Συμβουλίου και των *Βαθμών της Ιεροσύνης*, τις οποίες δεν μπορούμε με σιγουριά να συμπεριλάβουμε στα έργα του Βελισσάριου, του οποίου πάντως το ύφος σε γενικές γραμμές παρουσιάζουν⁷⁵².

⁷⁴⁸ D'Addosio, όπ. π., 1913, σελ. 51.

⁷⁴⁹ Βλ. πιο πάνω, σελ. 163.

⁷⁵⁰ Πληρωμή της 6^{ης} Μαρτίου 1607, D'Addosio, όπ. π., 1913, σελ. 51. Οι τοιχογραφίες είναι πλαισιωμένες από επιχρυσωμένα γυψοθετήματα των Giovan Pietro Bigonia και Giovan Antonio Mellone, σχεδόν μόνιμων συνεργατών του Βελισσάριου (D'Addosio, όπ. π., 1883, σελ. 175-176).

⁷⁵¹ Περιγραφές των νωπογραφιών στους De Dominicis, όπ. π., σελ. 310-311, Galante, όπ. π., έκδ. 1872, σελ. 267· D'Addosio, όπ. π., 1884, σελ. 175.

⁷⁵² Celano-Chiarini, όπ. π., τόμ. III, 1858, σελ. 862· D'Addosio, όπ. π., 1884, σελ. 180-181· Maietta / Vanacore, όπ. π., σελ. 60.

Στην εικονογραφία του σκευοφυλακίου, που σχετίζεται με την αφιέρωση του μοναστηριού στον Ευαγγελισμό, συνδυάζονται ένας εκτεταμένος παλαιοδιαθηκικός με έναν μαριολογικό κύκλο⁷⁵³. Η θεματογραφία εστιάζεται σε γυναικεία πρόσωπα της Παλαιάς Διαθήκης που υπαινίσσονται ή παραπέμπουν στην Άμωμη Σύλληψη καθώς οι ηρωίδες της εβραϊκής ιστορίας θεωρούνται προαναγγελίες της Θεοτόκου. Η σκηνή της *Μιχώλ που φυγαδεύει τον Δαβίδ* παραπέμπει στην *Madonna della Misericordia* που προστατεύει υπό το μανδύα της τους πιστούς, στο *Ταξίδι της Ρεβέκκας* για να παντρευτεί τον Ισαάκ συμβολίζεται η Αποστολή της Παναγίας, στη *Ιουδήθ που Σκοτώνει τον Ολοφέρνη* δείχνεται η Άμωμη Σύλληψη και η λύτρωση από την τυραννία της αμαρτίας, οι σκηνές από τη Γένεση παραπέμπουν στο προπατορικό Αμάρτημα στο οποίο δεν υπόκειται η Παναγία, όπως η Εσθήρ ήταν η μόνη αθώα από την καταδίκη του Ασούηρου, η Καιόμενη Βάτος συμβολίζει την Άμωμη Σύλληψη, κ.ο.κ.

Οι εικονογραφικές πηγές εδώ είναι σπανιότερες από άλλους κύκλους του Κορένσιου και είναι πιθανόν τις συνθέσεις να τις επινόησε ο ίδιος ο ζωγράφος. Δανείζεται κάποια επιμέρους μοτίβα από χαρακτηριστικά, όπως για παράδειγμα στη σκηνή Ιωήλ και Σισάρα που φαίνεται να χρησιμοποιεί το χαρακτηριστικό του Lucas van Leyden (γύρω στα 1520-1530)⁷⁵⁴, αλλά γενικότερα για τις μικρές σκηνές θα πρέπει να δούμε τον συνδυασμό περισσότερων πηγών: στη σκηνή της Μιχώλ το γλυπτικής επεξεργασίας μοτίβο των διπλών φηγούρων –τυπικό του μανιεριστικού λεξιλογίου της Carraola, που αντλεί από τη *Μέθη του Νώε* του Μιχαήλ Αγγέλου στην οροφή της Cappella Sistina και βρίσκεται και σε αυτόνομο χαρακτηριστικό από τον Marcantonio Raimondi⁷⁵⁵. Η σκηνή του Οράματος του Αγίου Ιωάννη στην Πάτμο αποτελεί επεξεργασία της σύνθεσης ενός χαρακτηριστικού του *Tempesta*, που είχε απεικονίσει και ο Palma il Giovane. (εικ. 100-101)

Η διακόσμηση του σκευοφυλακίου αποτελεί ένα ακόμα εκτεταμένο σύνολο του Βελισσάριου στη σειρά των μεγάλων δημόσιων έργων που ήδη από τις αρχές της δεκαετίας του 1590 αναλάμβανε και έφερνε σε πέρας με τη συμμετοχή του εργαστηρίου του, με όλο και περισσότερο δική του επίβλεψη και τυποποιημένο ως επί το πλείστον λεξιλόγιο: πολυδιάσπαση των ιστοριών σε διάχωρα, μεταξύ επίχρυσων γυψοτεχνημάτων, με υπαινιγμούς, εισαγωγές στο θέμα, διεξοδική σύνδεση των σκηνών μεταξύ τους, διακοσμητική διάθεση εμβληματικού χαρακτήρα. Διακρίνουμε και εδώ την ίδια ποιοτική ανισότητα στις συνθέσεις που διακρίνονται εμφανώς σε δύο ομάδες: αυτές της οροφής και των μεγάλων διαχώρων στο κοίλο μέρος και αυτές της κατώτερης ζώνης. Στις πρώτες, και ειδικότερα στην κεντρική σκηνή της Αποκάλυψης, έχουμε περισσότερο άνετες συνθέσεις και πλούσια και ελεύθερη χρωματική διάθεση, με τη συνύπαρξη του φυτικού περιβάλλοντος, εδώ όχι

⁷⁵³ Είναι δυνατό να παραλληλιστεί με το μικρότερον διαστάσεων παρεκκλήσιο του Lanfranco Massa, που ζωγράφησε ο Βελισσάριος αργότερα, στα 1621, στην εκκλησία SS. Severino e Sossio. Βλ. παρακάτω, σελ. 240-241.

⁷⁵⁴ Από νεώτερα παράλληλα αυτού του σπάνιου θέματος, η τοιχογραφία του Βελισσάριου συνδέεται περισσότερο με ένα σχέδιο του Palma il Giovane για ένα χαμένο τώρα έργο, βλ. Mason Rinaldi, όπ. π., 1990, σελ. 218, αρ. 94.

⁷⁵⁵ *La sistina riprodotta. Gli affreschi di Michelangelo dalle stampe del Cinquecento alla campagna fotografica Anderson*, κατάλογος έκθεσης (Ρώμη, Calcografia), επιμ. A. Moltedo, Ρώμη, Palombi, 1991, σελ. 45, αρ. 2.

μόνο ως ένδειξη, όπως συμβαίνει στα περισσότερα από τα έργα του Κορένσιου, αλλά σε διάλογο με τις ανθρώπινες μορφές. Στις δεύτερες βλέπουμε τυποποιημένες μορφές, μονότονες και επαναλαμβανόμενες που μας οδηγούν στην υπόθεση της εργασίας της μοπετέγκας με βάση τα σχέδια και την επίβλεψη του Κορένσιου, όπως υποστηρίζει και η *Persico Rolando*, που θεωρεί τον ζωγράφο εμπνευστή και υπεύθυνο του συνόλου⁷⁵⁶. Οι άλλες σκηνές της οροφής και του κοίλου μέρους ανήκουν σαφώς στο υστερομανιεριστικό «λεξιλόγιο» τόσο ως γενική σύνθεση όσο και στις μεμονωμένες φιγούρες, περίτεχνες μεν αλλά όχι πάντα συνδεδεμένες μεταξύ τους. Στα ίδια στουλιστικά πλαίσια κινούνται και οι άλλες σκηνές όπου, όμως, ενίοτε μια πλαστική διάθεση ξεφεύγει από το πρώτο επίπεδο και ανοίγεται στο βάθος, όπως στην κεντρική παράσταση της οροφής και στον Ευαγγελισμό που αποτελούν και τις πιο αξιόλογες εικόνες του συνόλου.

Η εκτεταμένη απόδοση του φυτικού και ζωικού κόσμου στις σκηνές από τη Δημιουργία οδήγησε την *Persico Rolando* να τις θεωρήσει δουλειά Φλαμανδού ζωγράφου του περιβάλλοντος τού Paul Brill⁷⁵⁷. Δεν αποκλείουμε οι σκηνές αυτές να οφείλονται στον Βελισσάριο, που είχε δώσει ανάλογα έργα στο παρεκκλήσιο των Αγγέλων λίγα χρόνια νωρίτερα, στη σκηνή *Οι Άγγελοι υπηρετούν τον Ιησού*, ενώ για τα έργα αυτά είναι πιθανότατα και η χρησιμοποίηση χαρακτηρισμών, όπως αυτά του Jan Sadeler⁷⁵⁸. Αντίθετα, οι δύο τοπιογραφίες ίσως πραγματικά οφείλονται σε κάποιον Φλαμανδό συνεργάτη τού Κορένσιου, όπως και στο μοναστήρι του S. Andrea delle Dame, λόγω και της εντελώς διαφορετικής εικαστικής νοοτροπίας που αποτυπώνεται εδώ εξοβελίζοντας το κύριο θέμα σε μια δυσδιάκριτη σχεδόν θέση, προδίδοντας ασφαλώς τη γνώση της σύγχρονης ρωμαϊκής σκηνής (π.χ. φρέσκα στους πλαϊνούς τοίχους του San Vitale)⁷⁵⁹. Αξιολογή σε κάθε περίπτωση είναι η οργάνωση του χώρου του σκευοφυλακίου με το πράσινο και το γαλάζιο φόντο των σκηνών, τα διακοσμητικά στοιχεία, τα ζεύγη αγγέλων και τις αλληγορικές μορφές, προερχόμενες ως επί το πλείστον από την *Iconologia* τού Cesare Ripa, που και αυτές, μαζί με τον Άγιο Ιωάννη της Πάτμου, δείχνουν μια ζωγραφική επεξεργασία που «ξεφεύγει» από τον μανιερισμό, όσο δεν συμβαίνει με άλλες, μικρότερες μορφές, στις μικρότερων διαστάσεων, συνθέσεις.

Ο κύκλος αυτός, με τον οποίο ολοκληρώνεται η τοιχογράφηση της εκκλησίας της SS. Annunziata από τον Corenzio και μάλιστα σε μια από τις περισσότερο παραγωγικές εποχές του και λόγω ακριβώς των εκτεταμένων επιφανειών του, πρέπει να θεωρηθεί καθοριστικός για τη διακόσμηση σε φρέσκο στη Νάπολη, για τους καλλιτέχνες που θα έβγαιναν από το εργαστήριο του Βελισσάρου.

⁷⁵⁶ Persico Rolando, όπ. π., σελ. 100.

⁷⁵⁷ Persico Rolando, όπ. π., σελ. 101-102.

⁷⁵⁸ Βλ. *Una dinastia di incisori: I Sadeler. 120 stampe dei musei civici di Padova*, κατάλογος έκθεσης, επιμ. C. Limetnani Viridis / F. Pellegrini / G. Piccin, Πάντοβα, Editoriale Programma, 1992, εικ. 22.

⁷⁵⁹ βλ. απεικονίσεις σε Macioce, όπ. π., πίν. XXVIIa, b. c.

Καθεδρικός ναός του Σαλέρνο: Κρύπτη του Αγίου Ματθαίου

Στον καθεδρικό ναό της πόλης του Σαλέρνο ο Βελισσάριος ζωγράφισε την Κρύπτη του Αγίου Ματθαίου. Πρόκειται για μια ακόμα βασιλική παραγγελία προερχόμενη απευθείας από την ισπανική αυλή. Ο Corenzio, σύμφωνα με τα γνωστά έγγραφα, δούλεψε εκεί κατά το διάστημα 1606-1609⁷⁶⁰. Ήδη τον Απρίλιο του 1603 είχε εισπράξει σχετική προκαταβολή⁷⁶¹, με την υποχρέωση να ολοκληρώσει το έργο εντός ενός έτους. Ωστόσο, στο Σαλέρνο εργάζεται τουλάχιστον από το 1606, εφόσον στα μέσα Ιουνίου πληρώνεται «για τη ζωγραφική που έχει εκτελέσει και πρόκειται να κάνει». Ταυτόχρονα, επιβάλλεται στον Κορένσιο η δέσμευση «να μην φύγει από το Σαλέρνο [...] πριν ολοκληρώσει εντελώς την εν λόγω ζωγραφική, η οποία, όταν ολοκληρωθεί, θα πρέπει να εκτιμηθεί από πρόσωπα ειδικά σε αυτή τη δουλειά». Τη χρονική δέσμευση που αυτή τη φορά φαίνεται ότι τήρησε, δεδομένου ότι στα τέλη Σεπτεμβρίου του ίδιου έτους ο βασιλικός αρχιτέκτονας Domenico Fontana παρουσιάζει, εκ μέρους του ζωγράφου, ένα υπόμνημα στην αυλή, στο οποίο πιστοποιεί: «Ο ζωγράφος *Bellisario Corense* ζωγράφισε όλη την οροφή και τις προσόψεις [...] αυτής της οροφής, στο Βασιλικό Παρεκκλήσιο που βρίσκονται τα λείψανα του Αποστόλου Ματθαίου, στην Αρχιεπισκοπή του Σαλέρνο»⁷⁶². Δύο χρόνια αργότερα, ο Belisario υποχρεώνεται να επιστρέψει στο Σαλέρνο για να περατώσει την εργασία του⁷⁶³. Στα 1609, στην πρώτη του διαθήκη, ο ζωγράφος αναφέρεται στα έργα τής κρύπτης σε ενεστωτικό χρόνο. Ζητά να «του αποδοθούν από τη βασιλική αυλή τα υπόλοιπα χρήματα [...] για τη ζωγραφική που εκτελεί στη βασιλική κρύπτη της πόλης του Σαλέρνο, όσο και για κάθε άλλη εργασία από αυτές που ήδη έχει πραγματοποιήσει και όσες μένουν να γίνουν»⁷⁶⁴. Από έναν δημοσιευμένο κατάλογο των τελικών εξόδων, γίνεται γνωστό ότι ο Κορένσιος πληρώθηκε συνολικά με 1550 δουκάτα⁷⁶⁵. Στον ίδιο κατάλογο συναντούμε εκτός από τον μόνιμο συνεργάτη του, Vincenzo Di Pino, που πληρώνεται με το αξιοσημείωτο ποσό των 680 δουκάτων, τα ονόματα του ίδιου συνεργείου από γλύπτες και γυψοτεχνίτες που αναλάμβανε την ίδια εποχή, με επικεφαλής πάντα τον Fontana, την εκτέλεση των βασιλικών παραγγελιών, Michelangelo Nacherino, Pietro Bernini, Francesco Cassano, Bernardino Vassallo, Andrea Merliano, Domenico Nuvolone⁷⁶⁶.

⁷⁶⁰ Έκδοση εγγράφων στο: G. B. D'Addosio, "Illustrazioni e documenti sulle cripte di S. Andrea in Amalfi e S. Matteo in Salerno", *Archivio Storico per le Province Napoletane*, XXXIV (1909), σελ. 19-48 και στο: A. Capone, *Il duomo di Salerno*, Σαλέρνο, Di Giacomo, 1927-1929, τόμ. 2, σελ. 175.

⁷⁶¹ Πληρωμή 150 δουκάτων τής 9^{ης} Απριλίου 1603, βλ. D'Addosio, όπ. π., 1909, σελ. 28.

⁷⁶² Συνοδεύεται από την πληρωμή 100 δουκάτων στον Βελισσάριο, βλ. D'Addosio, όπ. π., 1909, σελ. 28, 40.

⁷⁶³ D'Addosio, όπ. π., 1909, σελ. 41.

⁷⁶⁴ Βλ. επίσης στο παράρτημα εγγράφων.

⁷⁶⁵ Capone, όπ. π., τόμ. 1, σελ. 175

⁷⁶⁶ Capone, όπ. π.

Η κρύπτη του Αγίου Ματθαίου στο Σαλέρνο, όπως και αυτή του Αγίου Ανδρέα στο Αμάλφι, αποτελούν ενιαία βασιλική παραγγελία που πιθανότατα προέρχεται απευθείας από τον Φίλιππο Β΄. Η σύνδεση των χώρων αυτών με τη βασιλική αυλή είναι άμεση καθώς αποτελούσε για τους ισπανούς αντιβασιλείς έναν χώρο τακτικού προσκυνήματος⁷⁶⁷. Ο Domenico Fontana στα 1604 αναφέρεται στις «διακοσμήσεις που πραγματοποιούνται ‘allí glorioσί corpi’ του Αγίου Ανδρέα στην Αρχιεπισκοπή του Αμάλφι και του Αγίου Ματθαίου στο Σαλέρνο». Στο απολογητικό και προπαγανδιστικό τής ισπανικής εξουσίας χαρακτήρα βιβλίο του *Di alcune fabriche fatte in Roma et in Napoli*⁷⁶⁸, κρίνει σκόπιμο να μας πληροφορήσει ότι ο αντιβασιλέας Conte di Miranda επισκέφθηκε τις κρύπτες αυτές και τις βρήκε «κακοστολισμένες (mal adornati)». Για τον λόγο αυτό, συνεχίζει ο αρχιτέκτονας, επιστρέφοντας στην Ισπανία, συνεργάστηκε μαζί με τον Φίλιππο Β΄ προκειμένου να «διακοσμήσουν αυτά τα δύο μέρη με πανέμορφα μάρμαρα λευκά και μικτά, και τις οροφές τους με ζωγραφιές και επιχρυσωμένα γυψοτεχνήματα, και με πολλές άλλες διακοσμήσεις και αυτή η διαταγή δόθηκε στον conte di Olivares, που, όμως, εξαιτίας της αναχώρησής του δεν μπόρεσε να δώσει εντολή για έναρξη των εργασιών»⁷⁶⁹. Η παραγγελία δόθηκε από τον νέο αντιβασιλέα conte di Lemos και τη γυναίκα του, Donna Caterina Zuñiga. Ήδη τον Φεβρουάριο του 1600 οι Mario Marasi από την Carrara και ο Giovanni Leonardo Curtius αναλαμβάνουν να μεταφέρουν από την Καρράρα «όλη εκείνη την ποσότητα μαρμάρου που θα χρειαστεί για την κατασκευή δύο παρεκκλησίων: το παρεκκλήσιο του Αγίου Ανδρέα στο Αμάλφι, και το παρεκκλήσιο του Αγίου Ματθαίου στην πόλη του Σαλέρνο, που μέλλει να κατασκευαστούν προς τιμή της ευτυχούς μνήμης του Βασιλέα Φιλίππου Β΄»⁷⁷⁰. Πάλι ο Fontana αναφέρεται, στα 1604, στα σχέδια που ο ίδιος εκπόνησε για την κρύπτη του Σαλέρνο («αφού μου δόθηκε το σκεπτικό σύμφωνα με το οποίο θα έπρεπε να εκτελεστούν αυτά τα έργα, που ήδη βρίσκονται σε καλό σημείο» και μάς πληροφορεί ότι στην κρύπτη του Αγίου Ανδρέα στο Αμάλφι «ήδη έχουν δουλευτεί τα γυψοτεχνήματα, τα οποία θα επιχρυσωθούν και μετά θα ζωγραφιστούν οι σκηνές από το Θείο Πάθος»⁷⁷¹).

Στην κρύπτη τού καθεδρικού του Σαλέρνο υπήρχαν μέχρι το 1600 απεικονίσεις πριγκίπων και βασιλέων της Νάπολης⁷⁷², διακόσμηση από την οποία δεν υπάρχουν πια ίχνη.

⁷⁶⁷ Το 1594 ο αντιβασιλέας επισκέφθηκε τα λείψανα των Αποστόλων Ανδρέα και Ματθαίου «από ευλάβεια», λίγο πριν φύγει για την Ισπανία, ASV, Disparci da Napoli, filza 11, επιστολή τής 27ης Μαΐου 1594. Βλ. επίσης filza 27, επιστολής τής 6^{ης} Απριλίου 1610.

⁷⁶⁸ D. Fontana, *Di alcune fabriche fatte in Roma et in Napoli*, Νάπολη, Costantino Vitale, 1604, φωτομχ. ανατύπ., επιμ. A. Carugo, εισαγ. P. Portoghesi, Μιλάνο, Il Polifilo, 1978, σελ. 28, πρβλ. Restaino, όπ. π., 1996, σελ. 46.

⁷⁶⁹ Fontana, όπ. π.

⁷⁷⁰ ASN, N 5, S. 558 (Pietro Antonio Rosanova), protocollo 2, ff. 51r-v. πρβλ. σχετικές πληρωμές στον D'Addosio, όπ. π., 1909, σελ. 25.

⁷⁷¹ Fontana, όπ. π., σελ. 28-29.

⁷⁷² «La Basilica inferiore era rimasta, fino al 1600, come ce l'avevano lasciata Roberto Guiscardo e l'Arcivescovo Alfano I°, se si eccettuino i lavori di dipintura, che apparivano sulle pareti della medesima, nei quali erano

Έτσι, στη μαρτυρία ότι ο αντιβασιλέας βρήκε την κρύπτη «κακοστολισμένη» και στην απόφαση, σε συνεργασία μάλιστα με τον Βασιλέα, για (ανα)διακόσμηση, πρέπει να διαβάσουμε μια θέληση για μια ακόμα *condanatio memoriae* από την ισπανική αυλή. Οι προηγούμενες παραστάσεις ηγεμονικού χαρακτήρα, προφανώς τοιχογραφίες, αντικαταστάθηκαν με την ιστόρηση επεισοδίων από το Ευαγγέλιο τού Αποστόλου στον οποίο ήταν αφιερωμένη η κρύπτη⁷⁷³. Η σύνδεση των συγκεκριμένων αυτών χώρων με τους Ισπανούς φαίνεται και στις εντελώς υπερβολικές συγκρίσεις του αυλικού συγγραφέα Caraccio με σύνολα επί ισπανικού εδάφους⁷⁷⁴.

Η παραγγελία εντάσσεται στην καλλιτεχνική πολιτική του Conte di Lemos και πρέπει να συνδεθεί με τη σύγχρονη κατασκευή του Βασιλικού Παλατιού⁷⁷⁵. Η αρχιτεκτονική των κρυπτών του Αμάλφι και του Σαλέρνο ανατέθηκε στον Domenico Fontana και αργότερα στον γιο του, Giulio Cesare με βοηθό τον Bartolomeo Picchiati⁷⁷⁶ μαζί με το ίδιο επιτελείο που ταυτόχρονα δουλεύει στο Βασιλικό παλάτι της Νάπολης. Επιβλέποντες των έργων, που διάρκεσαν μέχρι το 1612, ήταν αρχικά ο Ferdinando Fontana (που επιστατούσε και τα έργα στο νέο βασιλικό ανάκτορο) και αργότερα οι Marchese di Cervinara, Valcarel, Marchese di Cusano Barrionovo, Costanzo Marchese di Corleto και υπεύθυνοι των πληρωμών ο Ragioniere del Demanio di Amalfi και ο Marchese di Grottola⁷⁷⁷, όλοι τους παραγγελιοδότες του Κορένσιου. Το τελευταίο στοιχείο μαζί με την ήδη αναφερθείσα στενή σύνδεση του ζωγράφου με το παλάτι αρκούν για να εξηγήσουν την ανάθεση και αυτού του έργου στον Belisario. Μόνο η κρύπτη του Σαλέρνο εκτελέστηκε στο μεγαλύτερο μέρος της από τον ίδιο ενώ αυτή του Αμάλφι πρέπει να

representate le immagini dei Principi e dei Re, che erano stati larghi di donazioni alla nostra Chiesa. Ciascuna figura aveva nelle mani uno scritto, in cui si ricordava la compiuta liberalità», από το Archivio del Capitolo, “Brieve Memoria intorno al Regio Padronato della Chiesa Metropolitana di Salerno”, παρατίθεται στον Carone, όπ. π., τόμ. 1, σελ. 170.

⁷⁷³ **Βλ. ‘Matthaeae pater’. Immagini di san Matteo a Salerno, κατάλογος έκθεσης, Σαλέρνο 1997· Il centro storico di Salerno. Chiese, conventi, palazzi, musei e fontane pubbliche, επιμ. M. Pasca, Βιτέρμπο, BetaGamma, 2000, σελ. 68-69.**

⁷⁷⁴ Ο Caraccio προβαίνει ακόμα και σε παραβολές με το Εσκοριάλ (!): «*Della pietà e Religione di Filippo Secondo ragioni in Spagna quel grande edificio dedicato a S. Lorenzo Martire nell’Escuriale che col valor della fabrica delle gioie, delle pitture, di libri raunati da tutte le parti di Europa, sopravanza tutte le grandezze di Menfi. E ‘l Regno di Napoli tiene della sua Religione due eccelse memorie in due veramente Regie Cappelle, l’una dedicata a S. Matteo in Salerno, l’altra a S. Andrea in Amalfi, che a più gran Principi non potea ergere più convenienti Mausolei che a due gran Santi Apostoli gloria del regno napolitano [...] la religiosa pietà c’ha dimostrato in questo regno [...] due cappelle Salerno [...] Amalfi, con tanta magnificenza, che data la parità si equiparano all’Esculiere. Desidero però di saper se ‘l Tempio dell’ Escuriale fù edificato per voto come queste Cappelle* (Caraccio, *Il Forastiero*, όπ. π., έκδ. 1989, σελ. 224, 229).

⁷⁷⁵ Για το Βασιλικό Παλάτι της Νάπολης βλ. παρακάτω, σελ. 286-294.

⁷⁷⁶ Strazzullo, όπ. π., 1969, σελ. 151-152.

⁷⁷⁷ D’Addosio, όπ. π., 1909, σελ. 25.

διακοσμήθηκε από τον στενό συνεργάτη και μαθητή του εκείνα τα χρόνια, Giovanni Battista (de) Pino⁷⁷⁸.

Οι σκηνές στην κρύπτη αρχίζουν με τον *Ευαγγελισμό της Θεοτόκου*, και περιλαμβάνουν στη συνέχεια τον κύκλο της Γέννησης, την παιδική ηλικία, τη διδασκαλία και τα Θαύματα και σταματούν με την *Είσοδο του Χριστού στην Ιερουσαλήμ*, σύμφωνα με την αφήγηση του ευαγγελιστή Ματθαίου. Η συνέχεια του Ευαγγελίου, με τον Κύκλο των Παθών και της Ανάστασης εικονογραφείται στην κρύπτη του Αμάλφι. Στην οροφή του χαμηλού αλταριού παριστάνονται μαρτύρια τοπικών αγίων⁷⁷⁹, μεταξύ δύο τοπιογραφικών σκηνών με την πολιορκία του Σαλέρνο από τον Μπαρμπαρόσα στα 1544 και την απελευθέρωσή του ύστερα από παρέμβαση του Αποστόλου Ματθαίου. (εικ. 102-114)

Ο Βελισάριος αντλεί άφθονα εικονογραφικά παραδείγματα από πηγές αρκετά διαδεδομένες στον αντιμεταρρυθμιστικό χώρο της εικόνας. Η μεταφορά στο φρέσκο των χαρακτηριστικών των *Evangelicae Historiae Imagines* των Wierix γίνεται κατ' επανάληψη στις σκηνές της κρύπτης. Μερικά παραδείγματα: *Το Θαύμα του Πολλαπλασιασμού των Άρτων και των Ιχθύων*, *Ο Ιησούς με τον Απόστολο Πέτρο στα Νερά της Γενησαρέτ*, *Ο Αναμάρτητος Πρώτος τον Λίθο Βαλέτω*, *Ο Χριστός και η Σαμαρείτιδα*, *Η Θύελλα στη Λίμνη της Γενησαρέτ*. Επίσης κάνει χρήση των χαρακτηριστικών του Stradano, για παράδειγμα στη σκηνή του *Γάμου στην Κανά*⁷⁸⁰. Επιμέρους ομοιότητες και εικονογραφικές αναφορές είναι και σε αυτό το σύνολο ποικίλης προέλευσης, ενδεικτικά *Ο Γάμος στην Κανά* και *Ο Μυστικός Δείπνος* παρουσιάζουν ομοιότητες με ρωμαϊκά σύνολα, όπως τα φρέσκα του Giovanni Battista Ricci στην εκκλησία της S. Maria Maggiore⁷⁸¹. Η σκηνή της Βάπτισης, που ξεκινά από τις Στοές του Ραφαήλ, είναι κοντά σε ομώνυμα έργα του Ludovico Cigoli, που απαντώνται και σε σύγχρονα ρωμαϊκά σύνολα, όπως το φρέσκο του Bernardino Cesari στην cappella della Trinità του Gesù⁷⁸², πάντα σε ιησουϊτικό περιβάλλον⁷⁸³. Είναι γνωστά επίσης αυτόγραφα

⁷⁷⁸ F. Strazzullo, *Documenti per la storia del duomo di Amalfi*, παράρτημα εγγράφων σε επιμ. E. Ambra, πρόλ. G. Fiengo, Αμάλφι, presso la sede del Centro, 1991, σελ. 34.

⁷⁷⁹ Η Restaino (όπ. π., 1996, σελ. 47, 57, σημ. 81) υποστηρίζει την υπολογισμένη παρεμβολή των τοπικών αγίων στη θέση του αλταριού, ενώ ο A. d'Aniello ότι πρόκειται για παραστάσεις από τον βίο του επίσκοπου του Σαλέρνο, Αγίου Γραμμιάτιου (*Tra il castello e il mare: l'immagine di Salerno capoluogo del Principato*, κατάλογος έκθεσης, Νάπολη, Fausto Fiorentino, 1994, σελ. 96-97).

⁷⁸⁰ Από τη σειρά του Φλαμανδού, *Beatae Intactae Virginis Mariae*, δημοσιευμένη στα 1589, βλ. Baroni Vannucci, όπ. π., 1997, σελ. 396, εικ. 14, πρβλ. το ομώνυμο σχέδιο, στον ίδιο τόμο, σελ. 277, αρ. 435, και σελ. 276.

⁷⁸¹ Απεικόνιση σε Macioce, όπ. π., πίν. IXa.

⁷⁸² Βλ. αντίστοιχες απεικονίσεις σε Dacos, όπ. π., πίν. Lia, S. Danesi Squarzina, «The Collections of Cardinal Benedetto Giustiniani», *The Burlington Magazine*, CXXXIX, 1136 (1997), σελ. 772.

⁷⁸³ Από το ίδιο περιβάλλον φαίνεται να ξεκινά και το ομόθεμο έργο του Girolamo Imperato, που επίσης δούλεψε σε αρκετές παραγγελίες ιησουϊτών στις αρχές του 17^{ου} αιώνα, στον καθεδρικό ναό της Massalubrense, χρονολογημένο στα 1599, και με εικονογραφικές αντιστοιχίες με το φρέσκο του Βελισάριου.

σχέδια του Βελισσάριου, που μπορούν να συσχετιστούν με σκηνές της Κρύπτης. Το ένα, που βρίσκεται στο Λούβρο, αποτελεί προπαρασκευαστικό σχέδιο για το *Δείπνο στο Σπίτι του Ματθαίου* (εικ. 115)· ένα άλλο, στα Uffizi, μπορεί να συσχετιστεί με τη σκηνή της *Σφαγής των Αθώων Νηπίων*⁷⁸⁴.

Στις τοιχογραφίες αυτές υιοθετείται, λόγω και των πολλών, χωριστών ιστοριών, η τακτική της απεικόνισης μιας σκηνής σε κάθε διάχωρο, στο οποίο οι κεντρικές φιγούρες καταλαμβάνουν συχνά το μεγαλύτερο μέρος της εικαστικής επιφάνειας. Ο Βελισσάριος και εδώ εμφανίζεται γνώστης των τεχνοτροπιών της Ρώμης, ειδικότερα της τάσης εκείνης που εκπροσωπείται από τους υστερομανιεριστές καλλιτέχνες⁷⁸⁵. Πιστεύω, ωστόσο, ότι σε αυτόν τον κύκλο, έναν από τους εκτενέστερους και καλύτερα διατηρημένους του ζωγράφου, έχουμε σε πλήρη ακόμα ανάπτυξη το προσωπικό του στυλ όπου συντίθεται, και ενίοτε απλά παρατίθενται, ποικίλα μοτίβα, έτοιμες λύσεις και φόρμουλες ενορχηστρωμένα σε μια διακοσμητική αφηγηματική *vulgata*, δίχως αυτό να σημαίνει ότι όλα τα έργα της κρύπτης είναι αυτόγραφα του Βελισσάριου. Στα μέσα της πρώτης δεκαετίας του 17^{ου} αιώνα, το εργαστήριο του Βελισσάριου θα πρέπει να ήταν και πολυάριθμη και ιδιαίτερα ενεργό στη συμμετοχή στην υλοποίηση των πολλών παραγγελιών⁷⁸⁶. Οι πληρωμές στον Vincenzo De Pino και οι οδηγίες για τον χρωματισμό της σκηνής που σημειώνονται πάνω στο προαναφερόμενο σχέδιο του Λούβρου το αποδεικνύουν. Τα σχέδια καθώς φαίνεται χρησιμοποιούνταν σε περισσότερα σύνολα και συνεπάγονται μια ευχέρεια που με τη σειρά της συχνά οδηγεί στην τυποποίηση από την οποία λίγες σκηνές εξαιρούνται. Η τυποποίηση αυτή συναντάται, σε πολύ κοντινό ύφος, και σε άλλα σύγχρονα σύνολα, π.χ. σε σκηνές του παρεκκλησίου Herrera, της cappella Fornari, της Αίθουσας του Κανόνα στην εκκλησία των SS. Severino e Sossio, ενώ ταυτόχρονα απομακρύνεται από το ύφος του παρεκκλησίου των Αγγέλων, όσο και από την κεντρική σκηνή της cappella Herrera, και κυρίως από το σύνολο του Monte di Pietà. Παράλληλα με συνθέσεις άνετα προσαρμοσμένες στις κυκλικές και πολυγωνικές σκηνές, με πλαστική διάθεση, χρωματικά επεξεργασμένες και με μελέτη του φωτός σε μερικά σημεία, όπως *Ο Ευαγγελισμός*, *Η Σφαγή των Αθώων Νηπίων*, *Η Βάπτισμα*, *Ο Ιησούς Ηρεμεί την Τρικυμία*, βρίσκουμε σκηνές με συνοπτική απόδοση των μαζών, κουραστική και μονότονη ομοιομορφία των προσώπων, αόριστη απόδοση των σωμάτων, εντελώς περιληπτική και υπαινικτική απόδοση του χώρου και του βάθους: εδώ οι παραστάσεις *Ο Αναμάρτητος Πρώτος τον Λίθο Βαλέτω*, *Η Θεραπεία της Αιμοροούσας*, *Ο Ιησούς και η Σαμαρείτιδα*, *Ο Ιησούς και η Χαναanaία*.

⁷⁸⁴ Βλ. παρακάτω στη ενότητα για τα σχέδια.

⁷⁸⁵ Η Restaino βρίσκει γενικές αναλογίες με σύγχρονους ρωμαϊκούς κύκλους του Ciampelli και Roncalli στο Λατερανό (όπ. π., 1996, σελ. 48).

⁷⁸⁶ Καθ' ολοκληρίαν δουλειά του εργαστηρίου πρέπει να είναι οι σκηνές πάνω από το αλτάρι με σκηνές από τοπικούς αγίους και με τις απόψεις τοπίων.

San Paolo Maggiore: Confraternita del SS. Crocifisso

Στο κεντρικό μοναστήρι των θεατίνων ο Βελισσάριος ανέλαβε, στα τέλη της πρώτης δεκαετίας του 17^{ου} αιώνα, την τοιχογραφική διακόσμηση ενός ακόμα συνόλου, της αίθουσας της αδελφότητας του SS. Crocifisso, που είχε συστηθεί από ναπολιτάνους ευγενείς προσκεϊμένους στο τάγμα του San Gaetano Thiene⁷⁸⁷. Για τα έργα αυτά έχουμε τη μαρτυρία του ίδιου του ζωγράφου στη διαθήκη τού 1609, όπου «δηλώνει ότι επιθυμεί να του αποδοθούν από το Ορατόριο τού Santissimo Crocefisso, μέσα στο Μοναστήρι του Santo Paulo στη Νάπολη, 70 δουκάτα ως υπόλοιπο για τα έργα τής ζωγραφικής που έχει εκτελέσει εκεί»⁷⁸⁸. Είναι γνωστή επίσης η εξόφληση των έργων στις 11 Σεπτεμβρίου 1609, όταν ο Francesco de Rinaldo τού καταβάλλει 50 δουκάτα σε σύνολο 180 με εντολή του θεατίνου ιερέα don Giustino Barnaba⁷⁸⁹.

Για τη διακόσμηση των χώρων της Αδελφότητας δούλεψαν οι ίδιοι ζωγράφοι που εργάζονταν και στη βασιλική τού San Paolo Maggiore: αρχικά ο ίδιος ο Βελισσάριος και στη συνέχεια οι Stanzione, Solimena, Cirillo κ.ά.⁷⁹⁰ Η παραγγελία στον Corenzio, όπως φαίνεται από την πληρωμή του 1609, δόθηκε από τους κληρικούς θεατίνους. Σε φρέσκο⁷⁹¹ ζωγράφησε αλληγορικές σκηνές και άγιους-προστάτες της Νάπολης σε ζεύγη, π.χ. Aniello – Ιανουάριος, Aspreno – Θωμάς Ακινάτης, έργα που, με εξαίρεση κάποια σπαράγματα, καταστράφηκαν σε σεισμό το 1980. Οι παραστάσεις, με την απεικόνιση της αλληγορικής σκηνής στο κεντρικό διάχωρο να υποσημειώνεται περιμετρικά από συμβολικές μορφές και να συνοδεύεται από επιγραφές της Βίβλου, στην αίθουσα της αδελφότητας από τη μια τόνιζαν τον φιλανθρωπικό χαρακτήρα και από την άλλη εξυμνούσαν την «Πιστότατη» πόλη της Νάπολης. (εικ. 116-117)

Στα υστερομανιεριστικά αυτά έργα παρεμβάλλεται μια επίφαση ιλλουζιονισμού και διαγώνιου ανοίγματος της σύνθεσης μαζί με μια μνημειακή «μπαρόκ» επεξεργασία στις μεμονωμένες μορφές. Τα ίδια στυλιστικά χαρακτηριστικά εντοπίζουμε και σε σχέδια του Βελισσάριου που βρίσκονται πολύ κοντά στις σκηνές του Ορατορίου, όπως *Ο Άγιος Πέτρος και Άγγελοι Υποδέχονται μια Ψυχή στον*

⁷⁸⁷ Βλ. *Regola del venerabile Oratorio del SS. Crocefisso dei cavalieri in S. Paolo Maggiore sanzionata nel 1790*, γ' έκδ., Νάπολη, 1930· Μ. Sole, όπ. π., σελ. 42· Μ. G. Rienzo, "Nobili e attività caritativa a Napoli nell'età moderna. L'esempio dell'Oratorio del SS. Crocefisso dei Cavalieri in S. Paolo Maggiore", στο *Per la storia sociale e religiosa del Mezzogiorno d'Italia*, επιμ. G. Galasso / C. Russo, τόμ. II, Νάπολη, Guida, 1982, σελ. 251-289.

⁷⁸⁸ Βλ. στο παράρτημα της διατριβής.

⁷⁸⁹ D'Addosio, όπ. π., 1913, σελ. 52.

⁷⁹⁰ βλ. Galante, 1985, σελ. 447-448· παρεκβατικά: M. Pasculli Ferrara, "Pittura napoletana in Puglia II", στο *Seicento napoletano. Arte, costume e ambiente*, όπ. π., σελ. 254.

⁷⁹¹ Ίσως και μερικές από των μεγάλων διαστάσεων ελαιογραφίες, που τώρα φυλάσσονται στους χώρους του σκευοφυλακίου να ανήκουν στον Βελισσάριο.

Παράδεισο, (παλαιότερα στη συλλογή Rosenbach Foundation στη Φιλαδέλφεια) και ακόμα δύο φύλλα με μελέτες για αγγελάκια⁷⁹².

San Luigi di Palazzo

Για τις τοιχογραφίες σε δύο παρεκκλήσια που εκτέλεσε ο Belisario Corenzio στις αρχές του 17^{ου} αιώνα στην εκκλησία του San Luigi di Palazzo, που κατεδαφίστηκε στον 19^ο αιώνα, δεν διαθέτουμε παρά τα λόγια του ίδιου του ζωγράφου. Υπαγορεύει σχετικά στη διαθήκη του, το 1609: «Ακόμα δηλώνει [ο κληροδότης] ότι έχει να λαμβάνει από τον Giovanni Andrea Ceranno για το παρεκκλήσιο που ζωγράφισε στην εκκλησία του Santo Loijse κοντά στο βασιλικό παλάτι, από υπόλοιπο [του ποσού] και λόγω της καλής φιλίας τού οφείλει 112 δουκάτα [...] Κάνει επίσης γνωστό ότι στο εν λόγω παρεκκλήσιο ο κληροδότης ιδίους εξόδους εκτέλεσε όλο το χρυσάφι που βρίσκεται τοποθετημένο στα γύψινα εξαρτήματα και πλαίσια και όλη τη ζωγραφική σε φρέσκο που στο παρεκκλήσιο υπάρχει στο αλτάρι τού εν λόγω παρεκκλησίου δεσμοί, χρυσάφι και ζωγραφική, όλα με έξοδα του κληροδότη [...] δηλώνει επίσης ότι ο αυτός κληροδότης έχει λάβει σε χρήματα και διάφορα είδη 194 δουκάτα, όπως πιστοποιείται σε ένα βιβλιάριο που βρίσκεται στην κατοχή του κληροδότη, στο οποίο ειδικά είναι καταγεγραμμένες όλες οι δόσεις. Ακόμα, δηλώνει ότι έχει λάβει και κατέχει για την εργασία της ζωγραφικής μέσα στην cappella de San Francisco de Paula, κατασκευασμένη μέσα στην εκκλησία του Santo Loijse de Neapoli, συνολικά 40 δουκάτα: η οποία εργασία θα πρέπει να εκτιμηθεί μαζί με την συνάθροιση των γύψινων πλαισίων, ασβέστη και ασβεστοκονιάματος, και επιθυμεί να του αποδοθούν τα χρήματα [...]»⁷⁹³.

Ο Βελισσάριος, όπως εξάγεται από τα παραπάνω, δούλεψε στα παρεκκλήσια του Giovanni Andrea Ceranno και τού San Francisco de Paula, ίσως και σε άλλα μέρη της εκκλησίας, που ανήκε στους ερημίτες τού προαναφερόμενου αγίου και βρισκόταν απέναντι από το παλιό βασιλικό παλάτι. Από τα ελάχιστα στοιχεία που διαθέτουμε για τον ναό αυτόν⁷⁹⁴ και από αρχαιικά έγγραφα που εντοπίσαμε, διαπιστώνουμε ότι την ίδια εποχή πραγματοποιούνται και άλλα έργα στην εκκλησία⁷⁹⁵. Στα πλαίσια αυτής της δραστηριότητας θα πρέπει να εντάξουμε και τη δουλειά του Κορένσιου.

⁷⁹² Για τα σχέδια αυτά, βλ. εδώ, στο τέλος του τέταρτου κεφαλαίου.

⁷⁹³ Βλ. και στο παράρτημα εγγράφων.

⁷⁹⁴ Βλ. στο χρονικό του ιησουίτη Araldo, στο Divenuto, όπ. π., 1990, σελ. 73-74· επίσης G. C. Capaccio, *Descrizione della padronanza di S. Francesco di Paolo nella città di Napoli e della festa fatta nella traslatione delle reliquie del suo corpo dalla chiesa di S. Luigi alla cappella del Tesoro di S. Gennaro*, Νάπολη, Egidio Longo, 1631· επίσης τις πληροφορίες που περιέχονται στην επιστολή του Βενετού πρεσβευτή στη Σύγκλητο, ASV, Dispacci da Napoli, filza 10, επιστολή της 6^{ης} Σεπτεμβρίου 1591.

⁷⁹⁵ ASN, N 5, S. 408 (Giovanni Domenico Pitigliano), protocollo 3, f. 503, protocollo 12, f. 447r· ASN, N 5, S. 369 (Cesare Rosanova), protocollo 17, f. 97· ASN, N 6, S. 555 (Giovanni Francesco Fasano), protocollo 3, f. 3.

Airola: Chiesa dell'Annunziata

Τα έργα που παλαιότερες πηγές απέδιδαν στον Βελισσάριο στην εκκλησία SS. Annunziata στην πόλη της Airola τού Benevento⁷⁹⁶ πιστοποιούνται και από τα λόγια του ίδιου τού ζωγράφου, στη διαθήκη τού 1609: «Δηλώνει ότι έχει να λαμβάνει από τους οικονόμους και τους διαχειριστές της εκκλησίας της *Santissima Annuntziata της Aijrola Beneventana* 20 δουκάτα για το υπόλοιπο της ζωγραφικής που έχει εκτελέσει στην εν λόγω εκκλησία, δυνάμει απόδειξης υπογεγραμμένης από το χέρι του ποτέ *Antonio Niccolo, οικονόμου της εκκλησίας*»⁷⁹⁷. Δεν γνωρίζουμε πότε ακριβώς εκτέλεσε τα, κατεστραμμένα τώρα, έργα που εμφανίζονται στα 1609 ολοκληρωμένα. Μια περιγραφή του 1835 διασώζει το όνομα του Βελισσάριου για ορισμένες από τις τοιχογραφίες του χοροστασίου, κατασκευασμένου στα 1593⁷⁹⁸. Η εκκλησία τής SS. Annunziata χτίστηκε λίγο μετά τα μέσα του 16^{ου} αιώνα. Για τη διακόσμησή της είχαν κληθεί ζωγράφοι από τη Νάπολη, όπως ο Pietro Negrone και ο Francesco Curia⁷⁹⁹.

⁷⁹⁶ G. Montella, *Cenno storico e topografico dell'antica e moderna Airola sita nella Valle Caudina*, Αιρόλα, 1848, σελ. 62 (αντλώ από M. Rotili, "Luigi Vanvitelli e l'Annunziata di Airola", στο *Studi in memoria di Gino Chierici*, Ρώμη, De Luca, 1965, σελ. 161).

⁷⁹⁷ Βλ. το πρωτότυπο έγγραφο στο παράρτημα της διατριβής.

⁷⁹⁸ *Colori e forme nell'Annunziata di Airola*, κατάλογος έκθεσης (Airola, Museo Civico), κείμενα E. Galasso, Airola 1992, σελ. 19.

⁷⁹⁹ Rotili, *οπ. π.*, σελ. 159-165· *L'Annunziata di Airola*, κατάλογος έκθεσης (Airola, chiesa dell'Annunziata), Airola 1988. Στα 1596 ο ναπολιτάνος Francesco Curia εκτελεί έναν πίνακα με την *Ανάληψη της Θεοτόκου* για την ίδια εκκλησία (D'Addosio, *οπ. π.*, 1920, σελ. 48).

SS. Severino e Sossio: Αίθουσα του Κανόνα, εκκλησία και τράπεζα του μοναστηριού

Στο μεγάλο μοναστήρι των Βενεδεκτίνων στη Νάπολη, SS. Severino e Sossio (από τα μέσα του 19^{ου} αιώνα έδρα του Archivio di Stato di Napoli), ο Βελισσάριος θα δουλέψει σε μια μακρά σε έκταση και χρόνο διακόσμηση. Σύμφωνα με αρχειακά στοιχεία, τον Ιανουάριο του 1608 είχε ήδη ολοκληρώσει την τοιχογράφηση της Αίθουσας του Κανόνα (Sala del capitolio), οπότε εξοφλήθηκε από τον επίτροπο του εργοταξίου, μοναχό don Francesco de Lauro⁸⁰⁰. Θα ακολουθήσουν τοιχογραφίες στις μεγάλες εκτάσεις της εκκλησίας καθώς και σε τουλάχιστον ένα παρεκκλήσιο (cappella Massa), στα αίθρια και στην τράπεζα του μοναστηριού.

Στην Αίθουσα του Κανόνα (τόρα Sala del Catasto), ο ζωγράφος διακόσμησε την οροφή και το ανώτερο μέρος των πλαϊνών τοίχων⁸⁰¹. Οι τοιχογραφίες, που αποκαλύφθηκαν στα μέσα του 19^{ου} αιώνα και καθαρίστηκαν από τον ζωγράφο Nicola La Volpe⁸⁰², περιλαμβάνουν τρεις μεγάλες σκηνές, ως *quadri riportati*, στην οροφή: *Η Θεραπεία του Παραλυτικού, Ο Ιησούς και η Μοιχή, Η Παραβολή των Τυφλών*, ανάμεσα στις οποίες παρεμβάλλονται οι (ουσιαστικά τοπιογραφικές) σκηνές: *Η Παραβολή του Καλού Σαμαρείτη, Σκηνή από το Ευαγγέλιο*. Τέλος, στο ανώτερο διάζωμα των τοίχων απεικονίζονται, ανάμεσα σε εκτεταμένα γκροτέσκα, διακοσμητικά μοτίβα και ζεύγη αγγέλων που κρατούν τα σύμβολα του πάθους, αλληγορικές μορφές (*Θεολογικός Ζήλος, Πραότητα, Εμπιστοσύνη, Πρόνοια κ.ά.*), ενώ πάνω από την είσοδο δεσπόζει ο *Εσταυρωμένος*. **(εικ. 118-123)**

Ο Βελισσάριος συνδυάζει εδώ την κυρίως διακοσμητικού χαρακτήρα ζωγραφική γκοτέσκων και αλληγοριών με σκηνές από τα ευαγγέλια του Ματθαίου και του Λουκά (το πρώτο από τα οποία είχε εικονογραφήσει σχεδόν εξολοκλήρου τα ίδια ακριβώς χρόνια στην κρύπτη του Σαλέρνο) ενώ οι ενδιάμεσες τοπιογραφίες δεν είναι μακριά από το ύφος αυτών που συναντήσαμε στο σκευοφυλάκιο της SS. Annunziata. Την ίδια εικονογραφία και διάταξη θα μεταφέρει αργότερα στην αντίστοιχη Αίθουσα του Κανόνα της Certosa di San Martino, αν και εκεί θα χαθεί ο λυρικός τόνος που κυριαρχεί εδώ και τη θέση του θα πάρει ένας πιο αυστηρός και λιτός, περισσότερο διδασκαλικός, τόνος.

Τα εικονογραφικά πρότυπα του Κορένσιου για τις ευαγγελικές σκηνές της *Ίασης τού Παραλυτικού* και του *Ιησού με τη Μοιχή*, που επαναλαμβάνουν αυτούσιες εκείνες της κρύπτης τού Σαλέρνο, είναι επίσης τα ομώνυμα χαρακτηριστικά των Wierix, αν και η μεταφορά είναι λιγότερο φλύαρη

⁸⁰⁰ Εξόφληση της 15^{ης} Ιανουαρίου του 1608, βλ. D'Addosio, *οπ. π.*, 1919, σελ. 386, πρβλ. J. Mazzoleni, *Il monastero benedettino dei SS. Severino e Sossio sede dell'Archivio di Stato di Napoli*, Νάπολη, Società Napoletana di Storia Patria, 1964, σελ. 102. Για τα έργα του Βελισσάριου βλ. επίσης: N. F. Faraglia, "La sala del Catasto Onciario nell'Archivio di Stato", *Napoli Nobilissima*, VII (1898), σελ. 85-87· V. Pacelli, "La sala del Capitolio, oggi Sala Catasto", στο *L'archivio di Stato di Napoli*, κείμενα G. Raimondi / F. Divenuto / V. Pacelli, Νάπολη, Archivio di Stato, 1995, σελ. 66-81.

⁸⁰¹ Για περιγραφές των τοιχογραφιών βλ. Galante, έκδ. 1872, σελ. 216· N. Barone, «Il Grande Archivio di Napoli, poi R. Archivio di Stato», *Mouseion*, I (1923), σελ. 136.

⁸⁰² Βλ. Mazzoleni, *οπ. π.*, 1964, σελ. 154· πρβλ. M. Russo, "Il monastero napoletano dei Santi Severino e Sossio: da Grande Archivio del Regno Borbonico ad Archivio dello Stato unitario", στο *Tutela e restauro dei monumenti in Campania 1860-1900*, επιμ. G. Fiengo, Νάπολη, Electa, 1993, σελ. 212, 248, σημ. 19. Είναι πιθανό να υπάρχουν και άλλες τοιχογραφίες τού Βελισσάριου πίσω από τα έπιπλα που φυλάσσουν αρχειακούς φακέλους (βλ. και Pacelli, *οπ. π.*, 1995, σελ. 66-69).

από τις εικόνες των χαρακτηριστικών Για τις συνθέσεις των υπόλοιπων σκηνών, πέρα από τις αλληγορίες που σε μεγάλη έκταση αντλούν από την *Iconologia* του Cesare Ripa⁸⁰³, πρέπει μάλλον να υποθέσουμε την έμπνευση και τη διακοσμητική ικανότητα του ζωγράφου όσο και τη συμμετοχή του εργαστηρίου.

Στο σύνολο κυριαρχεί η επεξεργασία των αλληγορικών μορφών με ένα ζεστό και απαλό κίτρινο και με μια δομή πολύ περισσότερο κλασική από τα άλλα έργα που είδαμε ως τώρα, πλησιάζοντας εδώ όσο πουθενά αλλού στο ραφαελικό πρότυπο, τα διακοσμητικά πολύχρωμα θέματα, οι εκτεταμένες τοπιογραφίες και η φιγούρα του *Εσταυρωμένου*, ένα από τα περισσότερο υποβλητικά έργα του Κορένσιου⁸⁰⁴. Αντίθετα, περισσότερο ψυχρές και στυλιζαρισμένες είναι οι σκηνές που ακολουθούν τα χαρακτηριστικά, ενώ μια αξιόλογη αφηγηματική διάθεση παρουσιάζει το θέμα της Παραβολής των Τυφλών, με εκτεταμένο εδώ το ρόλο του τοπίου. Το λεξιλόγιο σε αυτές τις σκηνές είναι το ίδιο με αυτό που περίπου την ίδια εποχή βρίσκουμε στο παρεκκλήσιο Fornaro στον Gesù Nuovo, στο Σαλέρνο, και στην cappella Herrera της Piedigrotta

⁸⁰³ Ripa, όπ. π.

⁸⁰⁴ Αν και θα πρέπει πάντα να έχουμε υπόψη μας τις ενδεχόμενες παρεμβάσεις κατά τον καθαρισμό στα μέσα του 19^{ου} αιώνα.

Εκκλησία

Μετά την εκτέλεση των τοιχογραφιών στην Αίθουσα του Κανόνα, ο Βελισσάριος αναλαμβάνει να ζωγραφίσει και το εσωτερικό της εκκλησίας, συνδεδεμένη στενά με το μεγάλο μοναστικό κέντρο των Βενεδικτίνων στο Μόντε Κασσίνο⁸⁰⁵.

Στις 3 Απριλίου του 1609 υπογράφηκε ένα μακροσκελές συμφωνητικό μεταξύ του «Bellisario Corensi pictore» και των «don Alfonso Villaret, ηγούμενου και προκαθήμενου όλου του θρησκευτικού τάγματος των κασσινέζων μοναχών, don Felice da Napoli ηγούμενου, και don Ippolito da Manfredonia, επικεφαλής του εργοταξίου της εκκλησίας των SS. Severino e Sossio»⁸⁰⁶. Σύμφωνα με αυτό, ο Βελισσάριος «υποχρεώνεται να εκτελέσει τη ζωγραφική σε ολόκληρη την οροφή της εκκλησίας [...] δηλαδή από το τόξο κάτω από το οποίο βρίσκεται ο Εσταυρωμένος μέχρι την είσοδο της εκκλησίας, στην οποία θα έρθουν είκοσι ένα διάχωρα μεγάλα και μικρά, κατά την ευαρέσκεια των προαναφερόμενων προκαθήμενου, ηγούμενου και επιμελητή καθώς και των κελάρηδων που θα είναι την εποχή εκείνη στο εν λόγω μοναστήρι. Επίσης, ο Bellisario (όπως υπόσχεται) θα ζωγραφίσει και στα εσωτερικά των τόξων που βρίσκονται στα πλάγια του εγκάρσιου κλίτους και ακόμα στην επιφάνεια των τοίχων που δεν είναι ζωγραφισμένη, τόσο σε αυτές τις δύο οροφές, όσο και σε αυτή της μεγάλης εκκλησίας με τον ίδιο τρόπο και τις σκηνές που θα αρέσουν και θα διατάξουν οι προαναφερόμενοι πατέρες κατά εκλογή τους και ευαρέσκειά τους. Και ακόμα, οφείλει να ζωγραφίσει όλα τα άλλα κενά, τόσο εκείνα που κάνουν [για να ζωγραφιστούν] τόσο φιγούρες, όσο και σεραφείμ ή άλλο διακοσμητικό ζωγραφικό στοιχείο, όσο και ιστορίες, όπως οι προαναφερόμενες [...] πρέπει να είναι με χρώματα εξαιρετικά, ζωηρά με κάθε ποιότητα και τελειότητα και προς ικανοποίηση των προαναφερόμενων πατέρων [...] και ιδιαίτερα τα γαλάζια και

⁸⁰⁵ Για το μοναστήρι και τις τοιχογραφίες του Κορένσιου βλ. F. Carafa, *Notizie storiche intorno alla chiesa dei SS. Severino e Sossio*, Νάπολη, Gargiulo, 1876· S. Volpicella, *Descrizione storica della crociera dei SS. Severino e Sossio di Napoli*, Νάπολη, 1853, αναδημ. στο, του ίδιου, *Studi di Letteratura, Storia ed arte*, Νάπολη 1876, σελ. 170-201· *SS. Severino e Sossio: Memorie dei lavori di riparazioni eseguiti nella chiesa dei PP. Cassinesi dei SS. Severino e Sossio di Napoli progettati e diretti dal maggiore cav. Germanico Patrelli*, Νάπολη, Androsio, 1852· N. Barone, *Il R. Archivio di Stato*, Νάπολη 1917· του ίδιου, όπ. π., 1923, σελ. 137-138· G. Molinaro, *SS. Severino e Sossio*, Νάπολη 1920· Mazzoleni, όπ. π., 1964· της ίδιας, *L'archivio del monastero benedettino dei SS. Severino e Sossio*, Νάπολη, Arte Tipografica, 1984· M. R. Pessolano, "La chiesa superiore dei SS. Severino e Sossio", *Napoli Nobilissima*, XVI (1977), σελ. 201-217· *Il Grande Archivio. I luoghi del Patrimonio: il Monastero napoletano dei SS. Severino e Sossio sede dell'Archivio di Stato. Progetto di restauro*, κατάλογος έκθεσης (Νάπολη, Archivio di Stato, 1998-1999), Νάπολη, Paparo, 1998· *Napoli Sacra, itinerario 6°*, Νάπολη, Elio de Rosa, σελ. 353-379. Στην Biblioteca di storia dell'arte "Bruno Molajoli" της Νάπολης υπάρχει ένα δεμένο ντοσιέ με χειρόγραφο υλικό για εργασίες συντήρησης στο χοροστάσιο και σε άλλα μέρη της εκκλησίας, κατά πάσα πιθανότητα χρονολογούμενο στις αρχές του 20^{ου} αιώνα (*Chiesa dei SS. Severino e Sossio Restauro della volta maggiore, Restauro del Coro, Sagrestia ecc., Soffitto in cemento armato sul Gran Salone, Lavori di sottofondazione dell'ala dissestata*).

⁸⁰⁶ N. F. Faraglia, «Memorie artistiche della chiesa benedettina de' SS. Severino e Sossio di Napoli», *Archivio Storico per le Province Napoletane*, III (1878), σελ. 243-248· εν μέρει και στο Filangieri, όπ. π., σελ. 140. Το πρωτότυπο του εγγράφου, που ήταν γνωστό ήδη στον D'Engenio, (όπ. π., 1623, σελ. 321) στον De Dominici (όπ. π., σελ. 307-308) και στον Scipione Volpicella ([1845], σελ. 4, αναπαράγεται στο παράρτημα της διατριβής.

τα πράσινα. [...] και όλη αυτή η ζωγραφική [...] και στις τρεις οροφές και στους τοίχους [...] πρέπει να εκτελεστούν από αυτόν τον Bellisario ιδιοχείρως, και να μην βοηθηθεί από άλλους, γιατί οι προαναφερόμενοι πατέρες εννοούν, και επιθυμούν, και ακόμα έτσι έχουν συμφωνήσει με τον Bellisario, ότι η εν λόγω ζωγραφική να είναι ολόκληρη απολύτως από το χέρι του· για να λέγεται πάντοτε ότι η εν λόγω ζωγραφική έγινε απόλυτα από τα χέρια αυτού του Bellisario. Μονάχα, μπορεί ο Bellisario να αναθέσει σε άλλους τα διαζώματα, τους κάμπους, και την προοπτική, ειδήλλως οι προαναφερόμενοι πατέρες στο όνομα του μοναστηριού δεν θα έχουν συμβόλαιο με τον Bellisario. Ακόμα, συμφωνείται με ειδικό όρο, ότι ο Bellisario πριν εκτελέσει τη ζωγραφική σε αυτές τις οροφές για κάθε ιστορία οφείλει να κάνει σχέδια ώστε να μπορούν να τα δουν και να διορθώσουν αυτές τις ιστορίες τόσο γύρω από τον τρόπο και το ύφος των μορφών, ώστε να είναι προς ικανοποίηση των προαναφερθέντων πατέρων. [...] αν τυχόν μερικές από τις εν λόγω ιστορίες ή μορφές δεν αποβούν κατά την ικανοποίηση των πατέρων λόγω κάποιας ατυχίας [...] σε αυτή την περίπτωση ο Bellisario να είναι υποχρεωμένος να το ρίξει κάτω και να το εκτελέσει εκ νέου [...] Ακόμα [...] ο Bellisario με δικά του έξοδα να κάνει τα γυψοτεχνήματα, που θα χρειαστούν στην κεντρική οροφή, δηλαδή να κάνει πίνακες, χωρίσματα, κεφαλές Χερουβείμ, ροδοειδή κοσμήματα, ή άλλα πράγματα σύμφωνα με το σχέδιο σημειωμένο, καθορισμένο, και υπογεγραμμένο από εμένα, τον προαναφερόμενο νοτάριο [...] και ο Bellisario υπόσχεται με δικά του έξοδα να κάνει τίς κοίλες υποδοχές για τα έργα της ζωγραφικής στην οροφή, και στο αντίστοιχο πάχος να κάνει πλαίσια από γύψο και άλλα κοσμήματα σύμφωνα με το σχέδιο και με δικά του έξοδα να τοποθετήσει σίδερα και καρφιά, που θα χρειαστούν σε αυτές και σε κάθε άλλο μέρος [...] και ακόμα υπόσχεται αυτός ο Bellisario να επιχρυσώσει ή να αναθέσει την επιχρύσωση σε γνωστούς και τέλειους τεχνίτες [...] και ο ρηθείς Bellisario με δικά του έξοδα έχει να κάνει όλα τα εξαρτήματα που θα χρειαστούν για να ολοκληρωθεί το εν λόγω έργο τόσο της ζωγραφικής όσο και της γύψωσης και της επιχρύσωσης [...] και το σύνολο να είναι με έξοδα του Bellisario ώστε το μοναστήρι και οι πατέρες να μην έχουν να επέμβουν, ούτε να δώσουν τίποτα, αλλιώς δεν θα ισχύει αυτή η συμφωνία. Και όταν τελειώσει όλο αυτό το έργο, οφείλει αυτός ο Bellisario, όπως υπόσχεται, με δικά του έξοδα, να αφαιρέσει όλα τα εξαρτήματα, και να πάρει το κάθε τι, και να αφήσει όλα τα πράγματα τελειωμένα [...] ώστε στην εκκλησία να είναι δυνατόν να γίνονται οι λειτουργίες όπως τώρα [...]. Και ακόμα μένουν σύμφωνοι ότι ο Bellisario όταν κάνει αυτό το έργο της γύψωσης, της ζωγραφικής και της επιχρύσωσης, και έχει να κάνει στις οροφές το σχέδιο αυτών των διαμερισμάτων, και πινάκων, και όταν το κάνει οφείλει να το αποκαλύψει ώστε οι προαναφερόμενοι πατέρες, και άλλοι ειδικοί κατά την επιλογή τους, να μπορούν να το δουν από χαμηλά, πως φαίνεται το εν λόγω διαμέρισμα ή σχέδιο, και αν είναι της αρέσκειας των προαναφερόμενων πατέρων, να δώσουν εντολή να εκτελεστεί, αλλιώς πρέπει να το τροποποιήσουν και να εκτελεστεί αλλιώς, ώστε να είναι προς ικανοποίησή τους, γιατί αυτή είναι η επιθυμία τους [...]. Και ακόμα υπόσχεται ο Bellisario να κάνει να ολοκληρωθεί το εν λόγω έργο τόσο της ζωγραφικής όσο της γύψωσης και της επιχρύσωσης, και να αποκαλύψει το έργο και να αφαιρέσει όλα τα εξαρτήματα και τις σκαλωσιές και από τις τρεις οροφές εντός δύο ετών από σήμερα. Και αν δεν το παραδώσει τέλειο μέσα σε αυτό το διάστημα να είναι νόμιμο στο μοναστήρι να πληρώσει λιγότερα διακόσια δουκάτα από την παρακάτω τιμή του έργου δύο χιλιάδων

και πεντακοσίων δουκάτων. Και ακόμα, μένουν σύμφωνοι πως στα δύο εσωτερικά των τόξων τού εγκάρσιου κλίτους, το καθένα με τις δύο όψεις, υποχρεώνεται ο Bellisario να ζωγραφίσει τις ιστορίες και τα άλλα διαμερίσματα, κατά την επιλογή των πατέρων σε εκείνους τους χώρους όπου τώρα δεν υπάρχει ζωγραφική, και αυτά τα διάχωρα να τα κάνει με ψευδογυψοτεχνήματα. Αλλά, σε περίπτωση που οι πατέρες αλλάξουν γνώμη και θέλουν να κάνουν τα γυψοτεχνήματα φυσικά και να τα επιχρυσώσουν, ο Bellisario να είναι υποχρεωμένος, όπως υπόσχεται, να παραχωρήσει μόνο τα εξαρτήματα, και τα υπόλοιπα να γίνουν με επιβάρυνση του μοναστηριού [...]. Και από το ποσό αυτό ο Bellisario δηλώνει ότι έχει λάβει προκαταβολικά από το μοναστήρι επτακόσια δουκάτα». Ακολουθούν οικονομικοί διακανονισμοί αρκετά δεσμευτικοί για τους βενεδικτίνους μιας και το ποσό ήταν ιδιαίτερα υψηλό και ανερχόταν στα 2500 δουκάτα.

Από το συμφωνητικό, ιδιαίτερα χρήσιμο τόσο για τη διακόσμηση στην εκκλησία SS. Severino e Sossio, εφόσον οι νωπογραφίες τού Βελισσάριου στην οροφή του κεντρικού κλίτους κατέρρευσαν στα 1688 και αντικαταστάθηκαν από άλλες τού Francesco de Mura, αλλά και γενικότερα για την τέχνη και την εργασία του ζωγράφου, μαθαίνουμε επίσης ότι οι μοναχοί εμπιστεύονται το σύνολο της διακόσμησης της εκκλησίας στον Βελισσάριο, τόσο για τη ζωγραφική όσο και για τη πλαισίωσή της με επιχρυσωμένα γυψοτεχνήματα. Ο Βελισσάριος αναλαμβάνει εργολαβικά όλο το παραπάνω έργο από τη στιγμή της έναρξης των εργασιών μέχρι την απόδοση του ναού στις θρησκευτικές λειτουργίες, και αναφορικά με κάθε εργασία που πρέπει εν τω μεταξύ να γίνει. Η επιλογή για τα θέματα αλλά και η κρίση για τον τρόπο της ζωγραφικής ανήκει στους βενεδικτίνους. Ο Βελισσάριος αναλαμβάνει να ικανοποιήσει τις απαιτήσεις τους και να υποβάλλει στην κρίση τους την πορεία των έργων: από το σχέδιο που έχουν συνυπογράψει ενώπιον του συμβολαιογράφου, την εκτέλεση των προπαρασκευαστικών χαρτονιών που οφείλει επίσης να τους παρουσιάσει ώστε «να διορθώσουν αυτές τις ιστορίες τόσο γύρω από τη “maniera, e il modo delle figure”», μέχρι την ολοκλήρωσή τους. Με άλλα λόγια, υποβάλλεται σε έναν διαρκή και στενό έλεγχο από τους βενεδικτίνους.

Ο Corenzio αναλαμβάνει επίσης να εκτελέσει όλο το έργο ιδιοχείρως με μόνη εξαίρεση «τα διαζώματα, τον κάμπο, και την προοπτική» που μπορεί να τα αναθέσει σε άλλους. Τα στοιχεία αυτά μπορούμε να τα θεωρήσουμε και ως ενδεικτικά για όλη τη δραστηριότητα του Βελισσάριου. Πρέπει να δούμε, συνεπώς, μια παρόμοια εργολαβική εργασία του Κορένσιου και στους υπόλοιπους μεγάλους κύκλους της Νάπολης, καθώς ο ίδιος αναλάμβανε να ικανοποιήσει την πελατεία και να έρθει σε συνεννόηση με τους άλλους τεχνίτες.

Τα έργα στο εσωτερικό της εκκλησίας πρέπει να ξεκίνησαν σχεδόν αμέσως μετά την υπογραφή του συμβολαίου και να συνεχίστηκαν με σεβασμό στα συμφωνηθέντα, τουλάχιστον κατά τη διάρκεια των επομένων μηνών, όπως μας δείχνει και ένα έγγραφο που επαληθεύει αυτές τις ρυθμίσεις: στις 15 Οκτωβρίου του ίδιου έτους 1609, οι «Francescus Napolella, et Mercurius Orefice de Neapoli stoccatori», τεχνίτες που συναντώνται συχνά να δουλεύουν μαζί με τον ζωγράφο, έρχονται σε

συμφωνία με τον «Bellisario Correnzi de Neapoli pictore», στον οποίο υπόσχονται να «εκτελέσουν τα γυψοτεχνήματα σε όλη την οροφή» μέχρι το τέλος Δεκεμβρίου του 1609 για 150 δουκάτα⁸⁰⁷.

Για τα έργα της ζωγραφικής είναι γνωστή μια πληρωμή της 13^{ης} Νοεμβρίου του 1613, όταν ο Francesco de Lauro πληρώνει 10 δουκάτα στον Βελισσάριο, για «μερικές φιγούρες στην εκκλησία», τα οποία ο δεύτερος αποδίδει στους «διαχειριστές της *Annunziata* για την ετήσια πρόσοδο 10 δουκάτων επί της μεγάλης οικίας αυτού στη στροφή απέναντι από το Μοντεκαλβάριο»⁸⁰⁸. Ο De Dominici, που κάνει εντελώς αναχρονιστική αναφορά στα έργα καθώς τα χρονολογεί μετά από εκείνα της Sapienza (1636-1641)⁸⁰⁹, μας πληροφορεί ότι «είχε ξεκινήσει ο *Belisario* μερικά χρόνια πριν το έργο σε αυτή τη μεγάλη εκκλησία [...] αλλά λόγω άλλων επειγόντων εξόδων η εργασία δεν όδευε προς ολοκλήρωση, παράλο που είχε συναφθεί και συμβολαιογραφική πράξη, και ως μέρος της τιμής περιελήφθη ο τάφος σε εκείνη την εκκλησία για τον ίδιο και για την οικογένειά του, διόθεν πιεζόμενος από εκείνους τους ευγενείς μοναχούς, ξανάρχισε τη δουλειά και ολοκλήρωσε όλη την οροφή του κεντρικού κλίτους».

Στην επιτύμβια επιγραφή, χρονολογημένη στα 1615, γίνεται αναφορά στις ζωγραφιές της εκκλησίας ως κάτι το ολοκληρωμένο: «BELISARIUS CORENSIUS [...] DEPICTO HOC TEMPLO SIBI SUISQUE LOCUM QUIETIS VIVENS PARAVIT A MDCXV» Πέρα από τα τεκμηριωμένα έργα στο κεντρικό και το εγκάρσιο κλίτος, από τα οποία σώζονται μόνο τα δεύτερα, πρέπει να αποδώσουμε στον Βελισσάριο και τα μέχρι τώρα ατεκμηρίωτα δυσανάγνωστα φρέσκα του χοροστασίου της εκκλησίας, εκτεινόμενα στην οροφή και σε τρεις ζώνες των πλαϊνών τοίχων. Το ίδιο το ύφος των τοιχογραφιών μάς προσανατολίζει στον Βελισσάριο κατά πάσα πιθανότητα της δεύτερης δεκαετίας του 17^{ου} αιώνα.

Στην οροφή του κεντρικού κλίτους απεικονίζονταν, σύμφωνα με τις παλαιότερες μαρτυρίες των D'Engenio⁸¹⁰, Sarnelli⁸¹¹, Celano⁸¹² και De Dominici⁸¹³ σκηνές από τον βίο και την πολιτεία των Αγίων Βενέδικτου, Σεβερίνου και Σωσσίου και, πλαισιωμένοι από ανάγλυφα εμβλήματα των επτά ταγμάτων που ακολουθούσαν τον κανόνα του Αγίου Βενέδικτου, οι αυτοκράτορες που είχαν ασπαστεί τον ίδιο κανόνα και 30 διάσημοι μοναχοί βενεδεκτίνοι. Ο De Dominici μάς πληροφορεί ακόμα ότι μεταξύ των παραθύρων ο Βελισσάριος απεικόνισε τους ιδρυτές των μοναστικών ταγμάτων⁸¹⁴. Από τις νωπογραφίες στο εγκάρσιο κλίτος, που επιζωγραφίστηκαν στα 1746 και μέρος τους καταστράφηκε από κεραυνό στα 1904⁸¹⁵, διακρίνουμε στα δεξιά: η *Ανάσταση των Νεκρών*, η *Κόλαση*(;) ⁸¹⁶, η *Δευτέρα*

⁸⁰⁷ ASN, N 6, S. 55 (Pietro Paulo Fiscale), protocollo 1, ff. 235v-236v. Ως μάρτυρες υπογράφουν οι γνωστοί και από άλλες υποθέσεις του Βελισσάριου, «Thoma Scarano de Neapoli, Antonio Mandoli de Neapoli et Baldassare Falvio Positano de Neapoli». Βλ. ολόκληρο το έγγραφο στο παράρτημα.

⁸⁰⁸ Βλ. [Nicolini], όπ. π., 1940, σελ. 82.

⁸⁰⁹ De Dominici, όπ. π., σελ. 299.

⁸¹⁰ όπ. π., σελ. 321.

⁸¹¹ Sarnelli, όπ. π., 1685, σελ. 207.

⁸¹² όπ. π.

⁸¹³ De Dominici, όπ. π., σελ. 305-308.

⁸¹⁴ De Dominici, όπ. π.

⁸¹⁵ Don Fastidio, "Notizie ed osservazioni", *Napoli Nobilissima*, XIV (1905), σελ. 174.

*Παρουσία, Η Παρουσίαση στον Ναό, Ο Γάμος της Κανά, άγγελοι με τα σύμβολα του Πάθους και οι μορφές του Ησαΐα και του Ιεζεκιήλ· στα αριστερά: Η εις Άδου Κάθοδος, Η Ανάσταση των Αγαθών, Η Κόλαση των Αμαρτωλών, Η Γέννηση του Χριστού, Ο Χριστός Δωδεκαετής στον Ναό, άγγελοι πάλι με τα σύμβολα του Πάθους και οι μορφές του Σολομώντα και του Δαβίδ· στα δύο τόξα Η Αγία Τριάδα και Η Δεύτερα Παρουσία και στα εκατέρωθεν διάχωρα απεικονίζονται άγγελοι, προφήτες και θεμελιωτές ιπποτικών ταγμάτων που πολέμησαν υπό τη σημαία του τάγματος των βενεδικτινών. Τα έργα στο χοροστάσιο της εκκλησίας, όπου η κεντρική νωπογραφία του Βελισσάριου με την Αγία Τριάδα και την Αποθέωση του Αγίου Βενέδικτου («εν είδει χρυσού άστρου, που δημιουργεί ωραιότατη προοπτική» κατά τον σύγχρονο των έργων D'Engenio)⁸¹⁷, που αντικαταστάθηκε από άλλη του Francesco de Mura στα 1741, είναι δυσανάγνωστα εξαιτίας του στρώματος σκόνης και του ελλιπούς φωτισμού. Στην ανώτερη ζώνη μόλις διακρίνουμε οχτώ παλαιοδιαθηκικές σκηνές που, όπως πάλι μάς πληροφορεί ο ναπολιτάνος D'Engenio, «αναφέρονται υπαινικτικά στη Θυσία του Βωμού»⁸¹⁸: η *Θυσία του Αβραάμ, Η Αφιέρωση του Ναού του Σολομώντα, Το Πέρασμα της Ερυθράς Θάλασσας, Ο Θρίαμβος της Ιουδήθ, Ο Χάλκινος Όφις, Η Κλίμακα του Ιακώβ, Η Θυσία του Αβραάμ, Ο Δαβίδ με το Κεφάλι του Γολιάθ, Η Κιβωτός της Διαθήκης και Η Συλλογή του Μάννα*. Στις δύο κατώτερες ζώνες παριστάνονται οι σκηνές: *Η Εμφάνιση του Αγίου Αιμιλιανού στον Βασιλιά της Ναβάρρας, Ο Βασιλιάς της Ναβάρρας Μεταξύ Βενεδεκτινών Μοναχών, Η Μάχη του Βασιλιά της Ναβάρρας εναντίον των Μαυριτανών, Το Μαρτύριο του Αγίου Πλάκιδου, Ο Μέγας Γρηγόριος Στέλνει στην Αγγλία τον Άγιο Αυγουστίνo τον Βενεδεκτινό μαζί με τους Συντρόφους του, Το Μαρτύριο του Santo Abate Stefano, Ο Άγιος Βενέδικτος Θεραπεύει Έναν Ασθενή, Ο Άγιος Βενέδικτος Θρηνεί τον Θάνατο του εχθρού του, Ο Άγιος Βενέδικτος Ανασταίνει ένα μωρό στην Πόρτα ενός Μοναστηριού, Ένα άλλο Θαύμα του Αγίου Βενέδικτου στην Όχθη ενός ποταμού*. Μεταξύ των παραθύρων παριστάνονται ολόσωμοι βενεδεκτινοί άγιοι. **(εικ. 124-127)***

Υφολογικά, από όσα λίγα μπορούμε να κρίνουμε, το ύφος του Βελισσάριου σε αυτές τις τοιχογραφίες συνεχίζοντας να είναι «εύκολο» και «ευχερές», όπως για παράδειγμα στη σκηνή της Προσκύνησης του Χάλκινου Όφι, αποκτά ταυτόχρονα μια μνημειακότητα καθώς εγκαταλείπει τις μικρογραφικές φιγούρες των προηγούμενων έργων. Τολμηρές εκβραχύνσεις, ιλλουζιονιστική διάθεση αλλά και κλασσικότροπες συνθέσεις χαρακτηρίζουν τις περισσότερες σκηνές, σε συνδυασμό σε πολλές από αυτές με μια ορμητικότητα κίνησης όπως και μια πολυπλοκότητα μπαρόκ χαρακτήρα.

⁸¹⁶ Σύμφωνα με τον Volpicella (όπ. π., 1845, σελ. 3): *Ανάσταση Νεκρών*.

⁸¹⁷ D'Engenio, όπ. π, σελ. 321, πρβλ. Sarnelli, όπ. π., σελ. 207-208· De Dominicì, όπ. π.: Celano-Chiarini, τόμ. 3, σελ. 728.

⁸¹⁸ D' Engenio, όπ. π., σελ. 331.

Τράπεζα του μοναστηριού

Ένα από τα διασημότερα στην παλαιότερη γραμματεία έργα του Κορένσιου είναι αυτό της τράπεζας του μοναστηριού των βενεδικτίνων. Αν και δεν έχουν ως τώρα βρεθεί σχετικά έγγραφα, δεν υπάρχει αμφιβολία ότι πρόκειται για αυτόγραφο έργο του Κορένσιου τόσο γιατί παρουσιάζει στενές στυλιστικές συγγένειες με άλλα έργα του, κυρίως της δεκαετίας του 1630, όσο και γιατί ο Βελισσάριος ζωγράφησε όλους σχεδόν τους χώρους του ίδιου μοναστηριού.

Οι παλαιότερες πηγές αποδίδουν το έργο στον Βελισσάριο⁸¹⁹ τονίζοντας τη διήγηση που πρώτος αναφέρει (ή εφευρίσκει) ο De Dominici, σύμφωνα με το οποίο, ο ζωγράφος ολοκλήρωσε το τεράστιο φρέσκο εντός 40 ημερών προκειμένου να γίνει δεκτός ένας από τους γιους του στο μοναστήρι. «Αυτό το έργο», γράφει ο De Dominici, «κατά τη γνώμη μου, όπως και κατά τη γνώμη πολλών δεξιοτεχνών επαγγελματιών, είναι ένα από τα ωραιότερα που ζωγράφησε ποτέ ο Belisario, και που μπορεί να σταθεί δίπλα σε οποιοδήποτε άλλο καλό και μεγάλο έργο· καθώς αυτό είναι συντεθειμένο από 117 φιγούρες σε φυσικό μέγεθος, τόσο καλά σχεδιασμένες, χρωματισμένες και καλά συντεθειμένες, με μελετημένες σκηνές επιμέρους, ώστε περισσότερο θα την έλεγε κανείς έργο του Tintoretto παρά του Belisario· τόσο σε αυτή προσπάθησε να μιμηθεί εκείνον τον θαυμαστό καλλιτέχνη. Και όμως, το ζωγράφησε σε λίγο περισσότερο από 40 ημέρες»⁸²⁰. Η τοιχογραφία αποκαλύφθηκε στα μέσα του 19^{ου} αιώνα, καθαρίστηκε από τον ζωγράφο Nicola La Volpe στα 1845, συντηρήθηκε στα 1923 και τώρα αποτοιχισμένο εκτίθεται ως τεράστιος πίνακας (4,80 X 9 μ.) στην αίθουσα Filangieri του Κρατικού Αρχείου της Νάπολης⁸²¹. (εικ. 128)

Ο πίνακας χωρίζεται σε δύο παράλληλες ζώνες και σε δύο επίπεδα: παράλληλα με το *Θαύμα του Χορτασμού των Πέντε Χιλιάδων*, ο Βελισσάριος ζωγράφησε στην κατώτερη ζώνη του πίνακα την αλληγορία του *Πολλαπλασιασμού των Βενεδικτίνων*. Ο ιδρυτής του τάγματος μοιράζει τον Κανόνα εν είδει άρτου στους ιδρυτές των μοναστικών υποδιαιρέσεων των Βενεδικτίνων, τα πρόσωπα των οποίων παρουσιάζονται με ρεαλιστικά χαρακτηριστικά και μας οδηγούν στην υπόθεση ότι πρόκειται για μια σειρά από προσωπογραφίες⁸²².

Ούτε η σύνθεση ούτε και το θέμα ήταν πρωτότυπα. Και τα δύο αντλούν από έναν πίνακα του Francesco Bassano⁸²³, στον οποίο είχε παραγγελθεί από τους Βενεδικτίνους του Μόντε Κασσίνο, και είχε ολοκληρωθεί από τον αδελφό του Leandro και βρισκόταν στο Αβαείο του τάγματος μέχρι την

⁸¹⁹ Μαρτυρίες για το έργο από De Dominici, όπ. π., σελ. 293 και 307· F. Spinelli, *Degli archivi napoletani*, Νάπολη 1845, σελ. 54· M. di Martino, “La moltiplicazione dell’ordine benedettino nei due grandi quadri di Montecassino e di Napoli”, *Sannium*, II, 8 (1929), σελ. 94-100.

⁸²⁰ De Dominici, όπ. π., σελ. 307.

⁸²¹ Βλ. Spinelli, όπ. π., σελ. 54· Mazzoleni, όπ. π., 1964, σελ. 154· M. Russo, “Il monastero napoletano dei Santi Severino e Sossio: da Grande Archivio del Regno borbonico ad archivio dello Stato unitario”, στο *Tutela e restauro ...*, όπ. π., σελ. 250, σημ. 30.

⁸²² Την ταύτιση των προσώπων κάνει ο di Martino, όπ. π., σελ. 96-99.

⁸²³ Η διαπίστωση έγινε πρώτα από τον M. P. Guillaume (*Description du Mont Cassin*, Μόντε Κασσίνο, imprimerie du Mont-Cassin, 1872 (γαλλικά-ιταλικά), σελ. 171-172) και από τον Faraglia, όπ. π., 1878, σελ. 143.

ολοσχερή καταστροφή του μοναστηριού κατά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο. Η μεγάλη τοιχογραφία τού Βελισσάριου είναι σχεδόν αντίγραφο –οι διαστάσεις του είναι περίπου οι ίδιες (αυτές του βενετσιάνικου πίνακα είναι 6,50 x 9 μ. περίπου). Ο κατεστραμμένος πίνακας του Bassano μάς είναι γνωστός από ασπρόμαυρες φωτογραφίες αλλά και από μια προπαρασκευαστική μελέτη, τώρα στην Πινακοθήκη του Capodimonte⁸²⁴. (εικ. 129)

Στην κεντρική ομάδα προσώπων δεξιά του άγιου Βενέδικτου, τα παρακλάδια των Βενεδικτίνων που προέρχονται από την αρχική ομάδα των μοναχών του Μόντε Κασσίνο: Romualdo (ιδρυτής των Καμαλδολινών), Gualberto (ιδρυτής των vallombrosani), Βρούνος (των καρθουσιανών), κ.ά. Αριστερά του απεικονίζονται οι κοσμικοί ηγεμόνες που συνδέθηκαν ή προστάτευσαν το τάγμα: ο Καρλομάγνος, ο αυτοκράτορας Ερρίκος προστάτης των «oblati benedettini», κ.ά. Πίσω, οι Μάουρο και Πλάκιδος, οι πρώτοι άγιοι του τάγματος και ιδρυτές των τοπικών ενώσεων του στη Νάπολη και το Μόντε Κασσίνο. Στα αριστερά απεικονίζεται ο Καλβίνος και ο Λούθηρος, προσθήκες τα δύο τελευταία πρόσωπα από τον Κορένσιο.

Οι ομοιότητες μεταξύ της ελαιογραφίας του Βενετσιάνου και της τοιχογραφίας του Κορένσιου εντοπίζονται στη σύνθεση σε δύο παράλληλα επίπεδα ενταγμένα σε ένα φυτικό περιβάλλον και στην ανάλογη θεματική αντιστοιχία περισσότερο στη σκηνή του θαύματος, όπως επίσης και στις επιμέρους ομάδες προσώπων. Οι διαφορές είναι κυρίως υφολογικές, καθώς η σκηνή του βενετσιάνου έχει μια μεγαλύτερη λιτότητα, οργανωμένη κυκλικά στο κέντρο της σκηνής και ανοίγοντας στα άκρα δεξιά και αριστερά σύμφωνα με τις βενετσιάνικες τοπιογραφίες ενώ η σκηνή διαδραματίζεται σχεδόν σε νυχτερινό φως με τα λαμπερά και «σπασμένα» χρώματα και τις χαρακτηριστικές πόζες που ο Bassano δίνει κατά κανόνα στις φιγούρες του. Στην τοιχογραφία παρατηρούμε μια μεγαλύτερη επιπεδότητα, η σύνθεση είναι σχεδόν ημικυκλική, οι μορφές στο πάνω επίπεδο είναι επιμηκυμένες. Στην πολυπληθέστερη σκηνή του Κορένσιου το τοπίο δεν ανοίγει σε βάθος, το κτήριο του μοναστηριού του Μόντε Κασσίνο μόλις και σχεδιάζεται αχνά ενώ το φυσικό περιβάλλον σχηματοποιείται.

Η θεατρική στιγμή του θαύματος που παρουσιάζεται απομονωμένη από τον περίγυρό της, γίνεται στον πίνακα του Κορένσιου σκηνή ευλογίας και προσευχής στην οποία όλοι έχουν στραμμένη την προσοχή. Οι παρευρισκόμενοι έχουν μετατραπεί από θεατές σε ευλαβείς πιστούς και η ομάδα των ιδρυτών του τάγματος μέσω της ομοιόμορφης και ισοκεφαλικής σύνθεσης γίνεται ένα υπάκουο εκκλησίασμα. Η προσθήκη του Λούθηρου και του Καλβίνου, που ίσως έχουν τα αντίστοιχά τους σε δύο ανάλογα διαμετρικά αντίθετες μορφές και στον πίνακα του Βενετσιάνου, στη νωπογραφία τού Κορένσιου τονίζονται ακόμα περισσότερο. Αντί για τους αυτοκράτορες και τις γυναίκες τους, ο

⁸²⁴ C. Tempesta, “L’immagine di S. Filippo Neri nel refettorio di Montecassino”, στο *La regola e la fama. San Filippo Neri e l’arte*, κατάλογος έκθεσης (Ρώμη, Palazzo Venezia, 1995), Μιλάνο, Electa, 1995, σελ 50-61. Για το έργο του Bassano στο Capodimonte βλ. F. Pedrocchi, “Il modello di Francesco (e Jacopo) Bassano per la ‘Moltiplicazione dei pani’ di Montecassino”, *Fimantiquari*, 8 (1996), σελ. 14-18· *Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte. Dipinti dal XIII al XVI secolo. Le collezioni borboniche e post-unitarie*, εισαγ. N. Spinosa, κείμενα P. Leone de Castris, Νάπολη, Electa, 1999, σελ. 106-107.

ναπολιτάνικος πίνακας παρουσιάζει δύο προσωπογραφίες⁸²⁵, με τα ίδια ενδύματα και τρεις μοναχές από τα γυναικεία τάγματα των βενεδικτίνων.

Στυλιστικά το έργο παρουσιάζει πολλές αναλογίες με τις τοιχογραφίες του Βελισσάριου στον τρούλο της εκκλησίας, επίσης των βενεδικτίνων, SS. Marcellino e Festo, που εκτέλεσε στα μέσα της δεκαετίας του 1630. Η υπόθεση αυτή επιρρώνεται από το γεγονός ότι ο ζωγράφος δούλεψε στα 1629 εκτεταμένα στην εκκλησία του Μόντε Κασσίνο και έτσι θα είχε την ευκαιρία να δει και να μελετήσει το έργο του Βενετού ζωγράφου.

⁸²⁵ Ο Pacelli υποθέτει ότι ο γονατισμένος ιππότης στο έργο είναι ο αντιβασιλέας Conde de Monterey και χρονολογεί το έργο γύρω στα 1630, δεδομένης ακόμα της παρουσίας του Βελισσάριου στα 1629 στον Montecassino, αν και δεν αποκλείει το ενδεχόμενο να προσωπογραφείται ο δεύτερος conte di Lemos, Pacelli, όπ. π., 1995, σελ. 72.

Santa Maria del Popolo agli Incurabili

Ο Βελισσάριος Κορένσιος υπέγραψε στις 19 Δεκεμβρίου 1609⁸²⁶ συμφωνητικό για τη διακόσμηση του τρούλου της εκκλησίας Santa Maria del Popolo, εργασία που εκτέλεσε μέχρι το καλοκαίρι τουλάχιστον του επόμενου έτους⁸²⁷. Η εκκλησία ανήκει στο μοναστηριακό συγκρότημα τού Ospedale degli Incurabili στη Νάπολη, οικοδομημένο στις αρχές του 16^{ου} αιώνα, χάρη στη δωρεά της Ισπανίδας Μαρία Longo, και συνδεδεμένο με τους θεατίνους, κυρίως τον San Gaetano Thiene⁸²⁸.

Τα έργα του Βελισσάριου εντάσσονται στην αναδιάρθρωση της εκκλησίας που πραγματοποιήθηκε στα 1609 υπό τη διεύθυνση των βασιλικών αρχιτεκτόνων Giulio Cesare Fontana και Bartolomeo Picchiati και με εργασίες επίσης των Domenico Novellone, Giacomo di Pino, Ippolito Ferrarese, Cesare Castellano κ.ά.

Την εκτενέστερη περιγραφή των ναπογραφιών του Βελισσάριου, που τώρα είναι σχεδόν αόρατες στην ερειπωμένη από τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο εκκλησία, μας τη δίνει ο Celano⁸²⁹: «τα φρέσκα του τρούλου είναι τού περίφημου *Belisario Corenzio*, εκτελεσμένα όταν ήταν πολύ νέος. Απεικονίζεται η Ανάληψη της Θεοτόκου και στη μέση η Αγία Τριάδα, με ομάδες αγγέλων τριγύρω που δοξολογούν. Πάνω από τον θριγκό, ο ζωγράφος σκέφθηκε να τοποθετήσει πίσω και γύρω από ένα κιγκλίδωμα πολλούς αγίους που στρεφόμενοι προς την Θεοτόκο στέκονται και θαυμάζουν την ένδοξη Ανάληψή Της. Είναι αξιοσημείωτη σε αυτό το έργο η φινέτσα του πινέλου, το θαυμάσιο φόντο και το φως ολόκληρης της σύνθεσης που συγκεντρώνεται στο μέσο, σε μια καλά υπολογισμένη ενότητα, η έκπληξη και ο θαυμασμός στα πρόσωπα των ωραίων μορφών, η εφεύρεση, η φαντασία και η πιστή έκφραση του θέματος που ανέλαβε να ζωγραφίσει ένας καλλιτέχνης τέτοιας φήμης».

Την περιγραφή συμπληρώνουν πληροφορίες από άλλους οδηγούς, όπως τού Galante⁸³⁰, όπου προσθέτει στην Ανάληψη της Θεοτόκου της οροφής, τους Ευαγγελιστές στα σφαιρικά τρίγωνα, αγίους

⁸²⁶ S. Ravicini, *Sull'università dell'opera ospedaliera della S. Casa degli Incurabili*, Νάπολη 1899, σελ. 322-323, πρβλ. G. G. Borrelli, "La chiesa di Santa Maria del Popolo agli Incurabili", *Napoli Nobilissima*, III (2002), σελ. 68, σημ. 26. Το έγγραφο του συμφωνητικού, συνταγμένο από τον ναπολιτάνο συμβολαιογράφο Francesco de Rinaldo, λανθάνει.

⁸²⁷ Στα τέλη Ιουνίου του 1610 πληρώνεται «για τη ζωγραφική που εκτελεί εκ νέου στην εκκλησία», βλ. D'Addosio, όπ. π., 1919, σελ. 387.

⁸²⁸ Για τη Santa Casa degli Incurabili βλ. Ravicini, όπ. π.· G. Stuart, *Notizie storiche sull'ospedale S. Maria della Pace, sulla Farmacia e chiesa di S. Maria del Popolo dell'Ospedale degli Incurabili*, Νάπολη 1935· G. Vitale, "Ricerche sulla vita religiosa e caritativa a Napoli tra Medioevo ed età moderna", *Archivio Storico per le Province Napoletane*, LXXXVI-II (1968-1969), σελ. 207-291· *Napoli Sacra, itinerario 3*, Νάπολη, Elio de Rosa, 1993, σελ. 142-149· M. Palatucci, *La chiesa di S. Maria del Popolo agli Incurabili*, πτυχιακή εργασία, Νάπολη, Università degli Studi "Federico II", 1982-1984· C. Fiorillo, *Gli incurabili. L'ospedale, la farmacia, il museo*, Ούντινε, Campanotto, 1991· Borrelli, όπ. π., σελ. 57-68. Μεταξύ των έργων τέχνης που υπήρχαν στο μοναστήρι στις αρχές του 17^{ου} αιώνα συγκαταλεγόταν και ένα αντίγραφο της *Μεταμόρφωσης* του Raffaello από τον Giovan Francesco Penni συμπληρωμένο από τον δάσκαλο, κατά τον Caraccio (όπ. π., τόμ. III, σελ. 609. Το έργο μετέφερε ο Marchese del Carpio στην Ισπανία, βλ. Galante, έκδ. 1985, σελ. 62, σημ. 73· Borrelli, όπ. π., 2002, σελ. 59, 65-66, σημ. 6).

⁸²⁹ Celano-Chiarini, όπ. π., τόμ. II, 1856, σελ. 699.

⁸³⁰ Galante, έκδ. 1872, σελ. 82, πρβλ. έκδ. 1985, σελ. 44, σημ. 143, σελ. 50, σελ. 61, σημ. 48.

μεταξύ των παραθύρων του τυμπάνου, πατέρες της εκκλησίας στα εσωτερικά των τόξων, τους Αγίους Πέτρο και Παύλο και τα μαρτύρια των Αγίων Φιλίππου και Ιακώβου πίσω από το αλτάρι, και στο θριαμβικό τόξο τον Ευαγγελισμό, τοιχογραφίες όλες αυτές που θα πρέπει να εκτελέστηκαν αργότερα από τον τρούλο και με τα οποία συνδέεται προφανώς η πληρωμή του 1610. (εικ. 130)

Ο Βελισσάριος χρησιμοποίησε για τη διακόσμηση του τρούλου, όπως μάς επιτρέπει να υποθέσουμε η περιγραφή του Celano, το μοτίβο του ζωγραφισμένου μαρμάρινου κιγκλιδώματος που είχε ζωγραφίσει στον χαμηλό θόλο της cappella Herrera. Η κυριότερη διαφορά συνίσταται στο ότι εδώ δεν διασπάται σε επιμέρους σκηνές αλλά επιδιώκεται η συνθετική ενότητα της όλης εικόνας. Στα σφαιρικά τρίγωνα, αντίθετα, όπως και στους χώρους εκατέρωθεν των παραθύρων των τυμπάνων διακρίνουμε μια επεξεργασία των μορφών με μεγαλύτερη εμμονή στη σταθερή γραμμή που περικλείει τις επιφάνειες του χρώματος. Και σε αυτό το σύνολο θα πρέπει να λάβουμε υπόψη μας τη συμμετοχή του εργαστηρίου του Βελισσάριου και ίσως σε αρκετά μεγάλη έκταση, δεδομένης και της χρονικής στιγμής, κατά την οποία ο Βελισσάριος ήταν απασχολημένος από άλλες, σημαντικότερες, παραγγελίες⁸³¹.

⁸³¹ Στον Βελισσάριο είχαν αποδοθεί από την παλαιότερη βιβλιογραφία και οι τοιχογραφίες σε μερικά παρεκκλήσια του ναού (βλ. D'Addosio, όπ. π., 1913, σελ. 496, πρβλ. Galante, έκδ. 1985, σημ. 55, σελ. 61), που πρέπει ωστόσο να θεωρηθούν αποκλειστικά έργα της μωσαϊκής.

San Gregorio Armeno

Ο Βελισσάριος δουλεύει στον San Gregorio Armeno κατά το 1610-1611, όπως προκύπτει από την καταβολή χρηματικών ποσών στον ζωγράφο από την ηγουμένη του μοναστηριού, donna Costanza Spinella τον Οκτώβριο του 1610⁸³² και τον Ιανουάριο του επόμενου έτους⁸³³. Στην αποπληρωμή διευκρινίζεται ότι τα έργα «εκτελέστηκαν από αυτόν και από τους μαθητές του (“creati”), και αφορούν σε «τοιχογραφίες μέσα και έξω από αυτό που τώρα είναι το νέο comunicatorio»⁸³⁴.

Το μοναστήρι ανήκε στους Βενεδικτίνους και η αναδιάρθρωσή του μετά τη Σύνοδο του Τριδέντου ήταν ριζική τόσο για τους εσωτερικούς κανόνες του όσο και για την αρχιτεκτονική και τη διακόσμηση⁸³⁵. Πριν τη μεταρρύθμιση, το μοναστήρι του San Gregorio Armeno ήταν ένα από αυτά που ο παπικός νούντσιος χαρακτήριζε «μεγάλως ερειδόμενα στην κοσμικότητα» και «αγριότερα και από ένα στρατιωτικό σώμα»⁸³⁶. Μετά από μια πρώτη, σύντομη, φάση αντίστασης στους σκληρούς νέους κανονισμούς, η μεταρρύθμιση επιβλήθηκε βίαια ώστε μερικές μοναχές έφυγαν από το μοναστήρι ενώ άλλες απέβαλαν και το μοναχικό σχήμα, όπως εξάλλου συνέβη και σε άλλα γυναικεία μοναστήρια της Νάπολης, π.χ. στην Santa Patrizia, στα οποία διέμεναν οι θυγατέρες των ευγενών. Η ηγουμένη του San Gregorio Armeno, Giulia Caracciolo, μας δίνει από πρώτο χέρι, στα απομνημονεύματά της, την επώδυνη αλλαγή του κλίματος:

«Είμασταν περίπου πενήντα μοναχές, και καθεμιά μας είχε τα δωμάτιά της, κουζίνες, αποθήκες και άλλες βολές. Είχαμε πολλές υπηρέτριες, προς τις οποίες είχαμε την ευθύνη μετά από μερικά χρόνια υπηρεσίας να τις προικίσουμε και να τις αποκαταστήσουμε όχι σαν δούλες αλλά με πολύ αγάπη. [...] Μεταξύ άλλων, στον καιρό των παλαιότερων μας, άκουσα να λένε ότι ήταν επιτρεπτό στις μοναχές μεγάλης ηλικίας να βγαίνουν και να διαμένουν σε επαύλεις και κτήματα του μοναστηριού, και στον δικό μου καιρό θυμάμαι ότι η ηγουμένη είχε εξουσία να παρέχει άδεια στις μοναχές να εξέρχονται του μοναστηριού από το πρωινό ως το βράδυ [...] στο μοναστήρι έμπαιναν συχνά συγγενείς και άλλες γυναίκες για δουλειές [...] κατά το έτος 1565 (sic) έκλεισε το Συμβούλιο του Τριδέντου, και μεταξύ άλλων αποφάσεων, διατάχθηκε ρητά η μεταρρύθμιση όλου του κλήρου [...] τις επισκέψεις σε όλα τα μοναστήρια [ο επίσκοπος της Νάπολης] επειδή δεν μπορούσε, λόγω ανειλημμένων υποχρεώσεων, να πραγματοποιήσει ο ίδιος, έστειλε έναν μοναχό από το San Severino, και έναν από το San Paolo, τον D. Paulo di Arezzo [...]. Τον Απρίλιο του 1572 πραγματοποιήθηκε γενική επιθεώρηση σε όλα τα μοναστήρια. Στο δικό μας ήρθαν ο Monsignor Vicario Pietro Dusina. Ο πατήρ Don Geronimo Ferro,

⁸³² Πληρωμή 50 δουκάτων τής 22^{ης} Οκτωβρίου 1610, βλ. D'Addosio, όπ. π., 1913, σελ. 52.

⁸³³ Εξόφληση τής 12^{ης} Ιανουαρίου 1611, βλ. D'Addosio, όπ. π.

⁸³⁴ όπ. π. Με τη λέξη comunicatorio ορίζεται το άνοιγμα από το οποίο οι μοναχές επικοινωνούν με άτομα εκτός του μοναστηριού, δημιούργημα των κανόνων του Τριδέντου.

⁸³⁵ G. Molinaro, *San Gregorio Armeno*, Νάπολη, Unione, 1929· R. Pane, *Il monastero napoletano di S. Gregorio Armeno*, Νάπολη, L'arte tipografica, 1957.

⁸³⁶ Βλ. σχετικά στην ενότητα για τον Sant'Andrea delle Dame, σελ. 101-112, με την οποία πρέπει να συνδυαστούν τα στοιχεία που παρέχονται στο παράθεμα που ακολουθεί στο κείμενο για τα γυναικεία μοναστήρια στη Νάπολη.

θεατίνος στον *San Paolo*, ο *Don Carlo Baldino* βοηθός επισκόπου, και ο *Fiscale* [...] συνήφθησαν οι όροι με τους κατασκευαστές και κατ' επιλογή του αρχιεπισκόπου και πολλών ευγενών συγγενών μας και προσελήφθη ως αρχιτέκτονας ο *Vincenzo della Monica*»⁸³⁷.

Στο κέντρο του χαμηλού τρούλου της εκκλησίας, ο Βελισσάριος και το εργαστήριο του ζωγράφισαν τη *Στέψη της Θεοτόκου* και περιμετρικά τις σκηνές *Αναγγελία στους Βοσκούς*, *Προσκύνηση των Μάγων*, *Περιτομή*, *Παρουσίαση στον Ναό*, *Φυγή στην Αίγυπτο*, *Ο Χριστός Δωδεκαετής στον Ναό*, *Η Βάπτιση*. (εικ. 131) Στο θριαμβικό τόξο απεικονίζεται ο *Μυστικός Δείπνος*, αντίγραφο σχεδόν της νωπογραφίας στην τράπεζα τού *Sant'Andrea delle Dame* που είχε εκτελέσει ο Βελισσάριος μια δεκαετία περίπου πριν. Συναντούμε δηλαδή το μαριολογικό και ευχαριστηριακό κύκλο, με τους ίδιους εικονογραφικούς τύπους του παρεκκλησίου της Γέννησης στον *Gesù Nuovo*, μόνο που εδώ είναι επεξεργασμένοι σε μεγαλύτερες διαστάσεις.

Είναι πολύ πιθανό τον Κορένσιο να τον κάλεσαν οι Βενεδικτίνοι των οποίων όλα τα μοναστήρια, τόσο τα γυναικεία όσο και ανδρικά, ζωγράφισε. Την ίδια εποχή εξάλλου ο *Belisario* δούλευε στη μεγάλη εκκλησία τους, *SS. Severino e Sossio*, εκτελώντας έναν από τους εκτενέστερους διακοσμητικούς κύκλους στη Νάπολη. Η τοιχογράφηση του μικρού σχετικά συνόλου στον *S. Gregorio Armeno* φαίνεται να παρεμβάλλεται στη μεγάλη παραγγελία. Η επανάληψη των εικονογραφικών τύπων, το γνωστό ύφος από άλλα σύγχρονα έργα του Βελισσάριου και ακόμα η σαφής αναφορά του εγγράφου πληρωμής στο εργαστήριο του ζωγράφου, καταδεικνύει ότι ο τελευταίος ανέθεσε το έργο κατά κύριο λόγο στην μποτέγκα, που σίγουρα θα δούλεψε πάνω στα δικά του σχέδια ενώ ο ίδιος εκτός από τη γενικότερη επίβλεψη θα είχε ίσως και την τελική επιμέλεια του χρωματισμού.

⁸³⁷ *Breve Compendio della fondazione del monistero di S.to Gregorio Armeno detto S.to Ligorio di Napoli ... di Fulvia Caracciola*, επιμ. και σχόλια R. M. Zito, Νάπολη, *Vincenzo Manfredi*, 1851, σελ. 16, 20, 25, 26, 57.

Santa Teresa degli Scalzi: cappella Ravaschieri

Ο Βελισσάριος δούλεψε στην εκκλησία των ανυπόδητων καρμελιτών, Santa Teresa degli Scalzi, στα 1613⁸³⁸. Ο «fra Gennaro di S. Giovanni Battista», τον Μάρτιο του 1613, πληρώνει τον Κορένσιο για «ζωγραφική που εκτελεί στο παρεκκλήσιο του Pier Francesco Ravaschiero» και ο ζωγράφος γυρνά το ποσό στον Ottavio di Fiore⁸³⁹. Φαίνεται πως ο fra Gennaro είχε την ευθύνη για τη διακόσμηση της εκκλησίας μιας και τον συναντούμε να πληρώνει και άλλους ζωγράφους την ίδια εποχή, όπως τον Giovan Bernardino Azzolino και τον Ippolito Borghese⁸⁴⁰. Στο παρεκκλήσιο Ravaschieri, που ανήκε στην ομώνυμη οικογένεια τραπεζιτών⁸⁴¹, ο Βελισσάριος ζωγράφισε σκηνές επίσης από τον μαριολογικό κύκλο: *Η Παναγία εν Δόξη μεταξύ Αγγέλων* στον τύπο της «Divina Provvidenza» στο κεντρικό διάχωρο της οροφής –όπως τη συναντούμε στην ύστερη ζωγραφική του μανιερισμού στη Ρώμη⁸⁴²– πλαισιώνεται από ομάδες αγγέλων που ηχούν μουσικά όργανα και φέρουν σύμβολα της Άμωμης Σύλληψης· εκατέρωθεν τού φωταγωγού απεικονίζονται *Οι Αρραβώνες της Θεοτόκου* στα δεξιά και *Η Ανάληψη της Παναγίας* στα αριστερά ενώ στα μεγάλα ημικυκλικά διάχωρα *Τα Εισόδια* και *Η Κοίμηση της Θεοτόκου*. (εικ. 132)

Πρόκειται για έναν τυπικό μαριολογικό κύκλο, συγκεντρωμένο στα κυριότερά του επεισόδια, με παραστάσεις εικονογραφικά όμοιες με άλλες ανάλογες, στην εκτέλεση των οποίων υποθέτουμε τη συμμετοχή του εργαστηρίου τουλάχιστον στην οροφή⁸⁴³. Αντίθετα, οι μεγάλες σκηνές στα ημικύκλια δείχνουν μάλλον τη δουλειά του ίδιου του Βελισσάριου με συνθέσεις περισσότερο οργανικές και στέρεες, μνημειακές μορφές και χρώματα λαμπερά που πλησιάζουν κάπως τα φρέσκα του Battistello (που στα 1617 δούλεψε σε φρέσκα στο διπλανό παρεκκλήσιο), βρίσκονται κοντά επίσης σε μερικές

⁸³⁸ Για την εκκλησία βλ. G. Ceci, «Il convento e la chiesa di S. Teresa agli Studi», *Napoli Nobilissima*, IV (1895), σελ. 172-174, και V (1896), σελ. 9-12, 71-73· E. Nappi, «Le chiese di Giovan Giacomo Conforto», στο *Ricerche sul '600 napoletano*, Μιλάνο, L. & T., 1988, σελ. 133.

⁸³⁹ Πληρωμές στις 2 και 29 Μαρτίου 1613, βλ. αντίστοιχα στο D'Addosio, *όπ. π.*, 1913, σελ. 387 (πρβλ. Galante, έκδ. 1985, σελ. 102, σημ. 442) και Nappi, *όπ. π.*, 1988, σελ. 133. Προφανώς εκ παραδρομής ο Nappi προσγράφει αυτές τις τοιχογραφίες σε (ανύπαρκτο) παρεκκλήσιο Ravaschieri στη βασιλική του S. Giovanni Maggiore (*Ricerche sul '600 napoletano. Catalogo delle pubblicazioni ...*, σελ. 41).

⁸⁴⁰ Πληρωμή τής 22^{ης} Μαρτίου του 1614 για «ζωγραφική που εκτελεί» στην εκκλησία, Nappi, *όπ. π.*, 1988, σελ. 134, πρβλ. Leone de Castris, *όπ. π.*, 1991, σελ. 320.

⁸⁴¹ Colapietra, *όπ. π.*, 1972.

⁸⁴² Βλ. για παράδειγμα την τοιχογραφία τής *Divina Provvidenza* στη Scala Sistina στο Βατικανό, βλ. σχετικά C. Mandel, «*Felix Culpa and Felix Roma: On the Program of the Sixtine Staircase at the Vatican*», *The Art Bulletin*, LXXV, 1 (1993), σελ. 65-90, εικ. 13.

⁸⁴³ Δεν γνωρίζουμε αν ο αναφερόμενος Ottavio di Fiore στον οποίο ο Βελισσάριος γυρνά το ποσό των 15 δουκάτων τής 29^{ης} Μαρτίου 1613 ήταν συνεργάτης ή μαθητής του Βελισσάριου. Ο S. Causa (*Battistello Caracciolo ...*, *όπ. π.*, 2000, σελ. 72) αποδίδει όλες τις σκηνές αυτού του παρεκκλησίου στο εργαστήριο του Κορένσιου.

σκηές τής *Seconda Anticamera* στο Βασιλικό Παλάτι της Νάπολης. Η σκηνή της *Κοίμησης της Θεοτόκου* αναπαράχθηκε σε χαρακτηριστικό, το μόνο γνωστό από τα έργα του Βελισσάριου⁸⁴⁴. **(εικ. 133)**

⁸⁴⁴ Είναι γνωστό από ένα αντίτυπο, παλαιότερα στην παρισινή συλλογή Denon. Για τη συλλογή αυτή βλ. B. Steindl, “La documentation graphiques sur la collection de Vivant Denon et les *Monuments des arts du dessin*. Un essai de reconstruction», στο *Les vies de Dominique-Vivant Denon, Actes du colloque organisé au musée du Louvre par le Service culturel du 8 au 11 décembre 1999*, επιμ. D. Gallo, Παρίσι, La documentation Française – Musée du Louvre, 2001, σελ. 769-806.

Gesù Nuovo: Cappella dei Martiri ή Muscettola

Με την ολοκλήρωση της κατασκευής ενός νέου παρεκκλησίου στον Gesù Nuovo, αυτό της οικογένειας Muscettola, γνωστό και ως cappella dei Martiri, ο Βελισσάριος ανέλαβε τη ζωγραφική του διακόσμηση. Για τα έργα αυτά, που καλύπτουν τόσο τους χώρους του παρεκκλησίου όσο και το διπλανό χαμηλό τρούλο, διαθέτουμε μια απόδειξη πληρωμής, χρονολογημένη στις αρχές Σεπτεμβρίου του 1613: ο ζωγράφος εξοφλείται με το ποσό των 17 δουκάτων σε σύνολο 120 «για τη ζωγραφική σε φρέσκο που εκτελεί στο παρεκκλήσιο τού Sergio Muscettola» από τον ιησουΐτη Stefano di Majo⁸⁴⁵.

Οι Muscettola, όπως και ο Reggente Fornaro –ιδιοκτήτης του διπλανού παρεκκλησίου–, κατείχαν υψηλά αξιώματα στη διοίκηση του ισπανικού αντιβασιλείου. Το παρεκκλήσιο είχε παραχωρηθεί από τους ιησουΐτες στον βασιλικό σύμβουλο («regio consigliere») Ascanio Muscettola που, εκτός από χορηγός ναού, είχε ενεργήσει αποφασιστικά υπέρ της ίδρυσης του ιησουΐτικου Κολεγίου στη Νάπολη. Κατασκευάστηκε μετά τον θάνατό του από τον γιο του Sergio, επίσης συνδεδεμένο με την Εταιρεία⁸⁴⁶.

Οι προσπάθειες των μελών της οικογένειας των Muscettola, που κατείχαν φέουδα στην επαρχία του Ραβέλλο, να εισέλθουν στις παραδοσιακές οργανώσεις των παλαιών ευγενών της πόλης, μέσω επάλληλων αποκτήσεων τίτλων και χάρη στα υψηλά αξιώματα που αναλάμβαναν υπηρετώντας τους αντιβασιλείς άρχισαν από τον Ascanio Muscettola, που παντρεύτηκε μέλος της οικογένειας Carafa, την Altobella Sanfelice, συνδεδεμένη με το Seggio di Montagna και τους ιησουΐτες. Ο σκοπός τους για συμπερίληψη στη χορεία των τιτλούχων ευγενών θα επιτευχθεί ωστόσο μετά τα μέσα του 17^{ου} αιώνα με τον ακόμα πιο δραστήριο Sergio Muscettola⁸⁴⁷. Σε αυτά τα πλαίσια, και στα πρότυπα τού ομολόγου του reggente, Fornari⁸⁴⁸, πρέπει να εντάξουμε και την απόκτηση ενός παρεκκλησίου στην «αριστοκρατική» εκκλησία της πόλης, ζωγραφισμένο από τον προτιμώμενο τοιχογράφο της Αυλής⁸⁴⁹. Η διακόσμηση τής cappella dei Martiri, που ολοκληρώνεται ταυτόχρονα με την εκτέλεση των

⁸⁴⁵ D'Addosio, όπ. π., 1919, σελ. 387 και Delfino, όπ. π., 1986, σελ. 112, έγγρ. 11. Για το παρεκκλήσιο βλ. F. Iappelli, «La cappella Muscettola o dei Martiri nel Gesù Nuovo di Napoli», *Societas*, XLIV, 4-5 (1995), σελ. 115-131 και F. Fondi, «Note tecniche sul restauro», στο ίδιο τεύχος, σελ. 131-133· συνοπτικά: Schiattarella / Iappelli, όπ. π., σελ. 102-104.

⁸⁴⁶ Schinosi, όπ. π., τόμ. II, σελ. 306-308, πρβλ. Iappelli, όπ. π., 1995, σελ. 118. Αναφορά στις σχέσεις ιησουΐτών και Muscettola κάνει και ο βενετός πρόξενος σε επιστολή του προς την Σύγκλητο, το 1601, βλ. *Corrispondenze diplomatiche veneziane da Napoli. Dispacci 27 maggio 1597-2 novembre 1604*, επιμ. A. Barzari, Ρώμη, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, 1991, σελ. 46.

⁸⁴⁷ Βλ. M. A. Visceglia, «Formazione e dissoluzione di un patrimonio aristocratico: la famiglia Muscettola tra XVI e XIX secolo», *Mélanges de l'École française de Rome. Moyen âge - temps modernes*, 92 (1980), σελ. 562-575· της ίδιας, *Il bisogno di eternità. I comportamenti aristocratici a Napoli in età moderna*, Νάπολη, Guida, 1988, σελ. 175-262 (ειδικότερα για τον Ascanio και τον Sergio Muscettola: σελ. 175-200).

⁸⁴⁸ Η επιγραφή που τοποθετήθηκε είναι παρόμοια, ίδιου ύφους με αυτή στο παρεκκλήσιο Fornari: SERGIUS MUSCETTOLA LEPORANI PRINCE / MAIORUM MUNIFICENTIAE MEMOR / QUI RAVELLI TUM REIP AEREAS IN TEMPLO FORES / QUINGENTIS UBI PARENTETUR MOLITUS EST / PIETATIS PRISTINAE / MONUMENTUM NOVUM.

⁸⁴⁹ Ο Sergio Muscettola θα καταφέρει μερικά χρόνια αργότερα να αποκτήσει και ένα δικό του παρεκκλήσιο, στον San Domenico Maggiore, που επίσης θα διακοσμηθεί από τον Βελισσάριο. Βλ. εδώ παρακάτω, σελ. 279.

νωπογραφιών από τον Βελισσάριο, περιλαμβάνει ακόμα μια ελαιογραφία (*Παναγία με Μάρτυρες*) του Azzolino, ξυλόγλυπτα του Giovanni Antonio Guerra, γλυπτά του Geromino D'Auria και μαρματοτεχνήματα του Constantino Marasi⁸⁵⁰. Συναντούμε δηλαδή και εδώ το «συνεργείο» που συχνά δουλεύει μαζί με τον Κορένσιο ζωγράφο σε παραγγελίες που σχετίζονται με την Αυλή.

Ο Βελισσάριος ζωγράπισε⁸⁵¹ στα ανώτερα διάχωρα του παρεκκλησίου τρεις σκηνές με μαρτύρια γυναικών της ρωμαϊκής εποχής, στο κέντρο του τόξου χορό αγγέλων με στέφανους, κλάδους και στέμματα μαρτυρίου, και εκατέρωθεν του παραθύρου το *Μαρτύριο του Άγιου Σεβαστιανού* και μια άλλη σκηνή μαρτυρίου, δυσανάγνωστη πια από την υγρασία⁸⁵². Στον παρακείμενο χαμηλό τρούλο απεικόνισε τον *Παράδεισο των Μαρτύρων και των Αγίων*, όπου διακρίνονται μεταξύ του πλήθους των μορφών οι Απόστολοι Πέτρος, Παύλος, Ανδρέας, οι άγιοι Λαυρέντιος και Ιανουάριος, επίσκοποι, ποντίφικες, και μορφές ιησουϊτών όπως οι Ignacio de Loyola, Alfonso Pacheco και Rodolfo Acquavina. Στα σφαιρικά τρίγωνα απεικονίζονται τέσσερις εσταυρωμένοι μάρτυρες (Agricola, Ιουλία, Blandina και Συμεών) ενώ εκατέρωθεν του παρακείμενου παραθύρου άλλες δύο σκηνές αταύτιστων μαρτυριών. Οι τοιχογραφίες, που στα μέσα του 18^{ου} αιώνα είχαν υποστεί φθορές από την υγρασία και την αιθάλη σε βαθμό τέτοιο ώστε ο De Dominicis να παραλληλίζει τα σύννεφα του Παραδείσου με τα σκοτάδια της Κόλασης και επιζωγραφίστηκαν στα 1832⁸⁵³, χάρη σε πρόσφατες εργασίες συντήρησης, κατά τα έτη 1993-1995, απέκτησαν ξανά τη λάμψη τους⁸⁵⁴. **(εικ. 134-138)**

Όπως και στα άλλα παρεκκλήσια (cappella degli Angeli και cappella della Natività) του Gesù Nuovo, η cappella dei Martiri έχει στον ρωμαϊκό Gesù την αντίστοιχή της, διακοσμημένη στο γύρισμα του αιώνα από τον Agostino Ciampelli⁸⁵⁵. Η σημαντικότερη διαφορά μεταξύ των δυο παρεκκλησίων αφορά στην προσθήκη, πλάι στο ευρύτατα διαδεδομένο πια σε Ρώμη και Νάπολη μαρτυριολογικό κύκλο, του θριαμβευτικού θέματος του *Παραδείσου των Μαρτύρων και των Αγίων* στην cappella Muscettola. Η εικονογραφία ακολουθεί και συνεχίζει ως ένα σημείο το πρότυπο του Santo Stefano Rotondo, όπως παρουσιάζεται και στους μεταγενέστερους εκτενείς τέτοιους κύκλους στον San Vitale και SS. Achille e Nereo πάλι στη Ρώμη⁸⁵⁶. Οι πλευρικές σκηνές της cappella Muscettola είναι περισσότερο κοινές και συνηθισμένες, αν και εδώ, δίχως να εγκαταλείπεται η λιτότητα και ο πρόδηλος πριμιτιβισμός, δουλεύονται σε ένα ύφος περισσότερο δοξαστικού χαρακτήρα. Αν και δεν υπάρχει ούτε το φυσικό τοπίο που συναντούμε στον San Vitale ούτε η «ιστορική» ένταξη των σκηνών που ζητούσαν

⁸⁵⁰ Schiattarella / Iappelli, όπ. π.

⁸⁵¹ Οι αναλυτικότερες περιγραφές των τοιχογραφιών υπάρχουν σε Dominicis, σελ. 298· Celano-Chiarini, τόμ. III, 1858, σελ. 608-609· Schiattarella / Iappelli, όπ. π., σελ. 102-104.

⁸⁵² «Δανιήλ» σύμφωνα με την περιγραφή του Chiarini, 1858, ενώ ο Iappelli υποθέτει ότι πρόκειται είτε για τον επίσκοπο Αντιόχειας Άγιο Ιγνάτιο είτε για τον Άγιο Ιανουάριο (όπ. π., 1995, σελ. 116, σημ. 1).

⁸⁵³ Ο Chiarini, όπ. π., κατακρίνει αυτή την επιζωγράφιση («από ευτελές για να μην πούμε χυδαίο πινέλο»).

⁸⁵⁴ Βλ. Fondi, όπ. π.

⁸⁵⁵ Βλ. σχετικά Hibbard, όπ. π., σελ. 39, με παλαιότερη βιβλιογραφία.

⁸⁵⁶ Βλ. για τους κύκλους αυτούς Macioce, όπ. π., σελ. 122-128.

οι ορατοριανοί⁸⁵⁷, είναι φανερό ένα περισσότερο λυρικό ύφος, κυρίως στα μαρτύρια με τις μεμονωμένες μορφές, όπως αυτή του Αγίου Σεβαστιανού και του «Δανιήλ». Όσο για την εικονογραφία των εσταυρωμένων, που επίσης αποτελούν προσθήκη στο ναπολιτάνικο παρεκκλήσιο, πιθανότατα πηγάζει από τα χαρακτηριστικά (του Antonio Tempesta) που εικονογραφούσαν το βιβλίο του καρδινάλιου Antonio Gallonio *De SS. Martyrum cruciatibus*, που κυκλοφόρησε το 1594⁸⁵⁸, ένα από τα συγγράμματα που «συνόδευαν» το *Martyrologium Romanum* του άλλου ορατοριανού καρδινάλιου, Cesare Baronio. Το ίδιο μοτίβο των εσταυρωμένων, κεντρικού ρόλου για τους ιησουΐτες ήδη από τον de Loyola είναι επίσης κυρίαρχο και στον επιβλητικό *Παράδεισο* του διπλανού χαμηλού τρούλου.

Η κυριότερη εικονογραφική εξέλιξη εδώ, ωστόσο, είναι άλλη. Παράλληλα με την εικονογράφιση των παλαιοχριστιανικών μαρτύρων, παρουσιάζονται, ανάμεσα σε αποστόλους, επισκόπους, πάπες και μάρτυρες, υπαρκτά πρόσωπα του τάγματος των ιησουΐτων, αποτελώντας ένα από τα πρώτα τέτοια παραδείγματα στη σχετική θεματική. Σύμφωνα με την υπόθεση που διατύπωσε ο ιησουΐτης Filippo Iappelli⁸⁵⁹, μεταξύ των απεικονιζόμενων προσώπων, όπως και στην ελαιογραφία του αλταριού, χρονολογημένη πιθανόν στη δεύτερη δεκαετία του 17^{ου} αιώνα⁸⁶⁰ (πάντως μεταγενέστερο των τοιχογραφιών του Βελισσάριου), παρουσιάζεται ο ιησουΐτης Rodolfo Acquavina, μέλος της ομόθυμης ναπολιτάνικης οικογένειας από την οποία προερχόταν και ο Στρατηγός της Εταιρείας. Σύμφωνα με τη θέση του τάγματος, ο Rodolfo Acquavina σκοτώθηκε το 1583 σε νεαρή ηλικία από ιθαγενείς στην Ινδία, κατά τη διάρκεια ιεραποστολής, μαζί με τους επίσης ιησουΐτες Alfonso Pacheco, Pietro Berno, Antonio Francisco di Coimbra και F. Francesco Aranha. Όλοι οι παραπάνω, σύμφωνα πάντα με τον Iappelli, μπορούν να αναγνωριστούν στον πίνακα του Azzolino, καθώς μάλιστα υπήρχε πρόθεση να αφιερωθεί το παρεκκλήσιο εξολοκλήρου στον Acquavina και τους συντρόφους του⁸⁶¹. Η λατρεία τους ήδη είχε αρχίσει στις αρχές του 17^{ου} αιώνα αλλά προσέκοπτε στις σχετικές περί αγιοποιήσεων παπικές απαγορεύσεις⁸⁶². Ωστόσο, ήδη στα 1603 στο σκευοφυλάκιο της ρωμαϊκής εκκλησίας του S. Vitale είχε προσωπογραφηθεί ο νεαρός ιησουΐτης Rodolfo ενώ στα 1609, όταν ο de Loyola ανακηρύχθηκε «μακάριος» (Beato), σε σχετικό πανηγυρικό σύγγραμμα που εκδόθηκε στη Ρώμη οι μορφές των προαναφερόμενων πέντε νεαρών ιησουΐτων απεικονίζονταν στα πρωτοσέλιδα, απέναντι ακριβώς από

⁸⁵⁷ Για την εξέλιξη της θεματικής του μαρτυρίου υπό την επίδραση των ορατοριανών, βλ. Vannugli, όπ. π., 1983, σελ. 101-116.

⁸⁵⁸ Ρώμη, Typografia Congregationis Oratorii, 1594. Επανεκδόθηκε με τα ίδια χαρακτηριστικά: *De SS. Martyrum cruciatibus Antonii Gallonii Rom. Congregationis Oratorii Presbyteri liber cum figuris Romæ ære incisis per Antonium Tempestatum et aliis eiusdem argumentis Libellis ex museo Raphaelis Trincheti du Fresne*, Παρίσι 1659, π. χ. για το μαρτύριο της Αγίας Ιουλίας βλ. στην έκδοση του 1594, σελ. 9, 82. Το βιβλίο αυτό πρέπει να θεωρηθεί συνέχεια της συγγραφικής δραστηριότητας του καρδινάλιου που είχε ξεκινήσει με το *Trattato de gli instrumenti di martirio...*, όπ. π., στα 1591 και περιλάμβανε ευρέως εικονογραφημένες κατηχήσεις «αστορικο-αρχαιολογικού» χαρακτήρα.

⁸⁵⁹ Iappelli, όπ. π., 1995, σελ. 123.

⁸⁶⁰ Leone de Castris, όπ. π., 1991, σελ. 311, 318, σημ. 39.

⁸⁶¹ Iappelli, όπ. π., 1995, σελ. 124-127.

⁸⁶² Βλ. De Maio, όπ. π., 1983, σελ. 55.

το πορτραίτο του ιδρυτή του τάγματος⁸⁶³. Η συμπερίληψή τους στη συνάθροιση των αγίων και των μαρτύρων στο ναπολιτάνικο παρεκκλήσιο εντάσσεται στις διαδικασίες αγιοποίησής τους, οι οποίες ωστόσο δεν τελεσφόρησαν⁸⁶⁴.

Το περιεχόμενο των τοιχογραφιών θα το είχαν βέβαια επεξεργαστεί οι ιησουίτες. Εδώ αντικατοπτρίζεται ειδικότερα η διδασκαλία του Bellarmino, για τον οποίο ήρωας της Ιστορίας είναι ο άγιος και κατεξοχήν αυτός που, υφιστάμενος το μαρτύριο, πηγαίνει απευθείας στον Παράδεισο, δίχως να περάσει από το Καθαρτήριο⁸⁶⁵. Αν αυτή η υπόθεση ανταποκρίνεται στις πραγματικές προθέσεις των παραγγελιοδοτών ιησουϊτών, τότε η εικονογραφία του παρεκκλησίου συνδέεται άμεσα με αυτές των υπόλοιπων, ήδη διακοσμημένων, παρεκκλησίων και ενδυναμώνει την άποψη μας περί εξαρχής ενιαίας επεξεργασίας του εικονογραφικού προγράμματος της εκκλησίας, τουλάχιστον μέχρι τις πρώτες αγιοποιήσεις ιησουϊτών. Ενισχύεται επίσης η εντύπωση, αναφορικά με τη διακόσμηση των πρώτων παρεκκλησίων σε ρωμαϊκό και ναπολιτάνικο Gesù, ότι το περιεχόμενο των ναπολιτάνικων τοιχογραφιών έχει υποστεί μια λεπτότερη θεολογική επεξεργασία που εκφράζεται με μια περισσότερο περίπλοκη εικονογραφική άρθρωση⁸⁶⁶.

Μια εικονογραφική έρευνα ειδικότερων μοτίβων είναι χρήσιμη τουλάχιστον για να μας δείξει τις επιλογές του ζωγράφου, τις πηγές που του υποδεικνύονται αλλά και τη διάδοση των σχετικών θεμάτων. Ενδεικτικά: η *Στάυρωση της Blandina* αντλεί από την ομώνυμη τοιχογραφία στον Santo Stefano Rotondo, το οποίο είχε επίσης περάσει σε χαρακτηριστικό από τους Wierix. Η σκηνή του *Μαρτυρίου Αγίας* είναι όμοια με το έργο του Alessandro Maganza, *Μαρτύριο της Αγίας Λουκίας* στην εκκλησία San Gaetano στην Μπρέσια⁸⁶⁷, πράγμα που δείχνει την εκτεταμένη διάδοση της σχετικής εικονογραφικής «κοινής» του μαρτυριολογικού κύκλου. Η διαπραγμάτευση του χώρου και η αρχιτεκτονική πλαισίωση των σκηνών αυτών έχουν πολλά κοινά με ρωμαϊκά σύνολα που προφανώς αποτελούν τις αφητηρίες τους, όπως π.χ. η σκηνή του Bernardino Cesari *Ο Θρίαμβος του Κωνσταντίνου*, στο εγκάρσιο κλίτος

⁸⁶³ Iappelli, όπ. π., 19995, σελ. 128 και 129. Για άλλες απεικονίσεις του Acquaviva βλ. P. Zanni Ulisse, “Rodolfo Acquaviva in un affresco ad Atri: La disputa di Fathetur”, *Societas*, 44 (1995), σελ. 155-157. Για τη σημασία που αποδίδονταν στα ζωγραφικά πορτραίτα κατά τη διαδικασία αγιοποίησης στην ίδια εποχή βλ. De Maio, όπ. π., 1983, σελ. 57. Στα 1613 επίσης, οι ιησουίτες άφησαν να διαδοθεί η φήμη περί μεταφυσικής εμφάνισης τού Acquaviva σε ναπολιτάνο που υποστήριζε ότι καμία τιμή δεν οφείλουν οι πιστοί στον νεαρό καθώς ο θάνατός του προήλθε από άλλα αίτια (Bulifon, όπ. π., σελ. 93).

⁸⁶⁴ Μόνο στα 1983 ανακηρύχθηκαν από την καθολική εκκλησία «μακάριοι», βλ. F. Iappelli, “Un centenario da ricordare: Rodolfo Acquaviva”, *Societas*, 32 (1983), σελ. 85-90· G. Verna, “Un libro sul Beato Rodolfo Acquaviva”, *Societas*, L, 5-6 (2002), σελ. 264-266.

⁸⁶⁵ C. Napolitano, “La Concezione della storia di Roberto Bellarmino”, στο *Bellarmino e la Controriforma*, όπ. π., σελ. 251-275, κυρίως σελ. 268. Θυμίζουμε εδώ ότι στο παρεκκλήσιο των Αγγέλων δεν απεικονίζεται το Καθαρτήριο, αντίθετα με τη ρωμαϊκή εκκλησία των ιησουϊτών, βλ. παραπάνω, σελ. 156.

⁸⁶⁶ Θα πρέπει να ληφθεί υπόψη και το άμεσο ενδιαφέρον του Στρατηγού της Εταιρείας για τη ναπολιτάνικη εκκλησία και για τη διακόσμησή της (βλ. παραπάνω, όπου γίνεται λόγος για τα παρεκκλήσια degli Angeli και Fornari)· πόσο μάλλον, υποθέτουμε, για την cappella dei Martiri που επρόκειτο να προπαγανδίσει σε μάρτυρα-άγιο ένα μέλος της οικογένειάς του.

⁸⁶⁷ *La regola e la fama...*, όπ. π., σελ. 196, εικ. 198.

του Λατερανού⁸⁶⁸. Ο *Παράδεισος* έχει αναλογίες με ομώνυμη οροφωγραφία του Palma il Giovane στην εκκλησία San Zulian στη Βενετία⁸⁶⁹, ενώ σε περισσότερο συνεπτυγμένη μορφή αλλά την ίδια συνθετική ιδέα βρίσκουμε στο έργο του Federico Zuccari, *Στέψη της Παναγίας*, στην οροφή του προαναφερόμενου παρεκκλησίου των Αγγέλων στον Gesù⁸⁷⁰. Παρόμοια τοιχογραφία είναι και αυτή του Giovanni Battista Ricci, καλλιτέχνη που στυλιστικά είναι πολύ κοντά στον Βελισσάριο στην οροφή της cappella Salviati στη ρωμαϊκή εκκλησία του S. Gregorio al Celio⁸⁷¹. Γενικότερα, η σύνθεση του Βελισσάριου είναι μεν πιο δουλεμένη όχι συνθετικά αλλά προσθετικά.

Σε αυτά τα έργα, που σε μεγάλο μέρος, αν όχι καθ' ολοκληρία, πρέπει να θεωρήσουμε αυτόγραφα του Κορένσιου, συναντούμε στυλιστικά παράλληλα με ρωμαίους καλλιτέχνες⁸⁷² ως προς την κλασικότερη αντίληψη της σύνθεσης και την πλαστικότερη επεξεργασία των μορφών με έντονες και τολμηρές εκβραχύνσεις, πράγμα που δεν συμβαίνει και στις μικρότερων διαστάσεων σκηνές του ίδιου παρεκκλησίου, που υστερούν σε οργανικότητα και ενιαία σύνθεση της εικόνας. Τέλος, η δυσανάγνωστη τοιχογραφία του κεντρικού διάχωρου στο εσωτερικό τόξο του παρεκκλησίου είναι εντελώς διαφορετικού ύφους από τα υπόλοιπα και πλησιάζει στην αντίστοιχη σκηνή της διπλανής cappella Fornari. Ίσως και τα δύο να προέρχονται από επιζωγράφηση που στον 18^ο αιώνα πραγματοποίησε σε πολλές από τις τοιχογραφίες της εκκλησίας ο ναπολιτάνος Paolo de Matteis⁸⁷³.

⁸⁶⁸ Βλ. απεικόνιση στο Macioce, όπ. π., σελ. πίν. VIb.

⁸⁶⁹ Βλ. Mason Rinaldi, όπ. π., σελ. 643.

⁸⁷⁰ Απεικόνιση στο Macioce, όπ. π., πίν. XLIX.

⁸⁷¹ όπ. π., πίν. LVIIIa.

⁸⁷² Όπως είδαμε στο τρίτο κεφάλαιο, ακριβώς γύρω στα τέλη της δεκαετίας του 1610 ο Βελισσάριος έχει πάλι την ευκαιρία να έρθει σε επαφή με ρωμαϊκά σύνολα.

⁸⁷³ Schiattarella / Iappelli, όπ. π., 1997, σελ. 38, 57, 59 και passim.

Santa Maria di Monserrato

Τα έργα που εκτέλεσε ο Βελισσάριος στην εκκλησία της Santa Maria di Monserrato στη Νάπολη είναι γνωστά μόνο από μια απόδειξη προκαταβολής που ο ζωγράφος έλαβε από τον Ισπανό Don Placido di Prado Pimentel τον Οκτωβρίου του 1613, καθώς η εκκλησία κατεδαφίστηκε στα τέλη του 19^{ου} αιώνα. Οι όροι που υπάρχουν στο έγγραφο είναι διαφωτιστικοί γενικότερα για τον τρόπο δουλειάς του Κορένσιου: «Στον *D. Placido di Prado Pimentel* [δίνονται] *10 δουκάτα και από αυτόν στον Bellisario Corrente*. [Όπως ο τελευταίος] λέει, είναι για τον λογαριασμό 35 δουκάτων για το σύνολο της τιμής του έργου της ζωγραφικής σε φρέσκο, που δεσμεύεται να εκτελέσει στην εκκλησία της *Santa Maria di Monserrato* σε αυτή την πόλη της Νάπολης, από την πρόσοψη του τοίχου τού κεντρικού αλταριού της εν λόγω εκκλησίας μέχρι την οροφή στην οποία έχει να ζωγραφίσει ιδιοχείρως όλη την ιστορία και το βουνό τού *Monserrato* με όλες τις φιγούρες και όσα σε αυτήν την ιστορία συνήθως παριστάνονται, και ειδικότερα μερικές φιγούρες του τάγματος των Βενεδικτίνων· με τον όρο πως, όταν θα έχει εκτελέσει το φρέσκο να ξαναπιάσει τη ζωγραφική στο ξηρό με χρώματα εξαιρετικά προς μεγαλύτερη τελειότητα αυτού του έργου, ώστε να είναι κάθε τέλειας ποιότητας, και ακόμα να την τελειώσει μέχρι τις είκοσι του τρέχοντος· και από αυτόν [τον Βελισσάριο] στον *Domenico Novellone*»⁸⁷⁴.

Η εκκλησία είχε κτιστεί στις αρχές του 16^{ου} αιώνα, κοντά στο παλαιό Βασιλικό Παλάτι της Νάπολης, από έναν ισπανό βενεδικτίνο προερχόμενο από το μεγάλο ομώνυμο μοναστήρι της Βαρκελώνης⁸⁷⁵. Και αυτή η παραγγελία σχετίζεται πιθανότατα με την αυλή, καθώς ο Don Placido di Prado Pimentel φέρει το όνομα του προηγούμενου αντιβασιλέα. Στις τοιχογραφίες του Βελισσάριου δεν αναφέρεται κανένας από τους παλαιούς οδηγούς της Νάπολης⁸⁷⁶. Είναι πιθανό να αντικαταστάθηκαν αργότερα από ένα παρόμοιας θεματικής χειροτέχνημα που ήταν ορατό στον 19^ο αιώνα⁸⁷⁷.

⁸⁷⁴ D'Addosio, όπ. π., 1919, σελ. 387 και A. Delfino, "Documenti inediti tratti dall'Archivio Storico del Banco di Napoli", στο *Ricerche sul '600 napoletano*, Μιλάνο, L. & T., 1986, σελ. 112.

⁸⁷⁵ Για την εκκλησία βλ. D'Engenio, όπ. π., 1624, σελ. 425· *Memoria per la chiesa e priorato di Monserrato in Napoli intorno alla questione da trattarsi nella Consulta di Stato*, Νάπολη, Stamperia Reale, 1826· G. Ceci, *Ricordi della vecchia Napoli. Notizie delle chiese comprese nel piano di Risanamento della città*, Νάπολη, Piaggio, 1892, σελ. 83-84· Galante, έκδ. 1985, σελ. 199· Divenuto, όπ. π., 1990, σελ. 77, 144. Για την αντίστοιχη εκκλησία των Ισπανών στη Ρώμη βλ. M. Vaquero Pineiro, "Una realtà nazionale composita: comunità e chiese 'spagnole' a Roma", στο *Roma capitale*, επιμ. S. Gensini, Πίζα, Pacini, 1994.

⁸⁷⁶ Μια γενική αναφορά συναντούμε στον Ceci, όπ. π., σελ. 84 ("è ornata da quadri molto anneriti dal fumo e dalla polvere").

⁸⁷⁷ "Dietro all'altare maggiore è rappresentato il Santuario di Monserrato in una nicchia semicircolare dove in rilievo è fatto un monte con casipole e alberi (come un presepe) à piè del quale è la grotta coll'immagine della Vergine, molto antica" (Galante, έκδ. 1872, σελ. 328, πρβλ. Ceci, όπ. π., σελ. 84).

Pio Monte della Misericordia

Δεν διασαφηνίζεται στα σχετικά έγγραφα που αποδεικνύουν νωπογραφική εργασία του Βελισσάριου στους χώρους του Pio Monte della Misericordia, τον Ιούνιο και τον Ιούλιο του 1614 (πληρωμή για ζωγραφική στην «οροφή του Monte»)⁸⁷⁸, αν ο ζωγράφος δούλεψε στην εκκλησία, στο κεντρικό αλτάρι της οποίας βρισκόταν το αριστούργημα του Caravaggio *Οι Επτά Πράξεις της Φιλανθρωπίας* ή σε άλλη αίθουσα της Αδελφότητας. Οι μαρτυρούμενες τοιχογραφίες καταστράφηκαν ύστερα από αναδιάρθρωση όλου του συγκροτήματος, λίγο μετά από την παραγγελία στο Κορένσιο⁸⁷⁹.

⁸⁷⁸ Οι κυβερνήτες της Αδελφότητας πληρώνουν τον Βελισσάριο, μέσω του Lelio Galluccio. Βλ. [F. Nicolini], όπ. π., 1940, σελ. 82-83.

⁸⁷⁹ Βλ. R. Causa, *Opere d'arte nel Pio Monte della Misericordia*, Νάπολη 1970· *Notizie sulla Quadreria del Pio Monte della Misericordia in Napoli*, επιμ. M. G. Rodinò di Miglione, Νάπολη, Di Mauro, 1975.

San Paolo Maggiore: Cappella dei SS. Pietro e Paolo

Μια πληρωμή στις 17 Φεβρουαρίου 1615 από τον θεατίνο Andrea Piscara Castaldi στον Βελισσάριο για ζωγραφική που εκτελεί στην εκκλησία τού San Paolo Maggiore⁸⁸⁰ συνδέεται πιθανότατα με τη διακόσμηση του παρεκκλησίου των Αγίων Πέτρου και Παύλου (ή της Άωμης Σύλληψης) που οι παλαιότερες πηγές αποδίδουν σταθερά στον πελοποννήσιο ζωγράφο⁸⁸¹. Πράγματι, οι αλλοιωμένες τοιχογραφίες στα διάχωρα των κοίλων πλευρών της οροφής και της κατώτερης ζώνης του παρεκκλησίου προσομοιάζουν στο ύφος του Κορένσιου –οι κεντρικές σκηνές της οροφής αντικαταστάθηκαν από τοιχογραφίες τού Nicola Russo στα 1725⁸⁸². Παριστάνονται η *Ανάληψη της Θεοτόκου* στο κέντρο, και στα τριγύρω διάχωρα γυναίκες της Παλαιάς Διαθήκης, *Μιχάλ*, *Ιωήλ*, *Ρεβέκκα*, *Ρουθ*, *Ιουδίθ*, *Ραχήλ*, ακόμα οι σκηνές *Ο Τωβίας Αλείφει στα Μάτια του Πατέρα του*, *Η Ρουθ Συλλέγει Στάχυα στην Πεδιάδα του Βουζ*, *Το Όνειρο του Ιακώβ*, *Ο Παλαιός των Ημερών*, *Η Κλήση του Αποστόλου Ματθαίου*, *Ο Άγιος Πέτρος Ελευθερώνεται από τον Άγγελο*.

Τα έργα εντάσσονται στη γενικότερη παραγγελιοδοσία των θεατίνων για τους οποίους ο Βελισσάριος είχε δουλέψει σε περισσότερες ευκαιρίες⁸⁸³. Το εν λόγω παρεκκλήσιο αποτελεί το πρώτο χρονολογικά που διακοσμείται στην εκκλησία και δεν είναι τυχαίο ότι αφιερώνεται στους δύο αποστόλους, τα κυριότερα επεισόδια από τη ζωή των οποίων είχε παραστήσει ο Κορένσιος στην οροφή του εγκάρσιου κλίτους. Οι θεατίνοι με αυτόν τον τρόπο μένουν πιστοί στην επιθυμία του Gaetano Thiene που ήθελε δίπλα από τον κεντρικό βωμό της εκκλησίας ένα αλτάρι αφιερωμένο στον Απόστολο Πέτρο ενώ η παράσταση της Απελευθέρωσης του Αποστόλου υπομνησκει τη φυλάκιση του ίδιου του θεατίνου αγίου⁸⁸⁴.

Απ' ότι μπορούμε να διακρίνουμε τα φρέσκα είναι κοντά στο πιο στέρεο ύφος της ζωγραφικής του Κορένσιου, ειδικότερα όπως το γνωρίζουμε στις πλαϊνές σκηνές τής cappella Ravaschieri στην εκκλησία των καρμελιτών, Santa Teresa degli Scalzi.

⁸⁸⁰ βλ. Nappi, όπ. π., 1988, σελ. 152.

⁸⁸¹ Σύμφωνα με τις ίδιες πηγές, το παρεκκλήσιο ήταν αρχικά εξολοκλήρου ζωγραφισμένο από τον Κορένσιο, βλ. Galante, έκδ. 1872, σελ. 173, πρβλ. έκδ. 1985, σελ. 122· *Napoli sacra, itinerario 7°*, Νάπολη, Elio de Rosa, 1994, σελ. 443.

⁸⁸² *Napoli sacra*, όπ. π.

⁸⁸³ Εξάλλου, ένας από τους πρώτους παραγγελιοδότες τού Belisario, ο Marco Palescandolo υπηρετούσε ακόμα στον San Paolo Maggiore και την εποχή αυτή πρωτοστατούσε στην υπόθεση της Giulia de Marco την οποία οι θεατίνοι είχαν καταγγείλει ως αιρετική στην Ιερά Εξέταση, βλ. Novi Chavarria, όπ. π., σελ. 98-99.

⁸⁸⁴ Chiminelli, όπ. π., σελ. 603.

Santa Maria di Costantinopoli

Στη Βασιλική τής Santa Maria Costantinopoli ο Βελισσάριος Κορένσιος δούλεψε τουλάχιστον κατά το 1615, στο χοροστάσιο και στο εγκάρσιο κλίτος. Τον Μάιο του 1615, ο ζωγράφος εισπράττει ένα ποσό από τους διαχειριστές της εκκλησίας για «ζωγραφική ήδη καμωμένη αλλά και για αυτή που έχει να εκτελέσει ακόμα στον τρούλο μέχρι το τέλος του μήνα»⁸⁸⁵. Οι σύγχρονοι συγγραφείς αναφέρονται επαινετικά στα έργα, όπως ο Cesare D'Engenio στα 1623, ο οποίος μάς πληροφορεί ότι η διακόσμηση και του χοροστασίου της εκκλησίας είναι επίσης έργο του πελοποννήσιου ζωγράφου⁸⁸⁶. Σώζονται ακόμα οι τοιχογραφίες στα σφαιρικά τρίγωνα και στα τόξα των τυμπάνων του τρούλου όπως επίσης και αυτές του χοροστασίου που πρόσφατα καθαρίστηκαν από τις επιζωγραφίσεις του Giuseppe Cammarano, στις αρχές του 20^{ου} αιώνα⁸⁸⁷.

Η λατρεία της «Παναγίας της Κωνσταντινούπολης» ήταν αρκετά διαδεδομένη στη Νάπολη όπως δείχνουν τα σχετικά αφιερώματα και τα παρεκκλήσια που είχαν ανεγερθεί⁸⁸⁸. Η εκκλησία της Santa Maria di Costantinopoli, που κτίστηκε ως αφιέρωμα για προστασία από το λοιμό, ανήκε αρχικά σε μια, ανεξάρτητη από το παλάτι, κοσμική αδελφότητα που σχετιζόνταν με την πολιτική οργάνωση του «Seggio di Popolo» –της οποίας βλέπουμε το έμβλημα στην οροφή. Στα τέλη του 16^{ου} και στις αρχές του 17^{ου} αιώνα, ωστόσο, ο αντιβασιλέας κατάφερε να αποκτήσει την επίβλεψη της εκκλησίας. Την ίδια εποχή αναδιαρθρώθηκε εκ θεμελίων από τον αρχιτέκτονα Fra' Nunolo που είχε επίσης τη διεύθυνση όλης της διακόσμησης.

Στα 1595 μαρτυρείται η ζωγραφική εργασία του Avanzino Nucci⁸⁸⁹, ενώ άλλα έργα εκτελούνται στην εκκλησία ταυτόχρονα με τη νωπογραφική διακόσμηση του Βελισσάριου⁸⁹⁰. Ο Κορένσιος απεικόνισε στην οροφή του χοροστασίου την *Αγία Τριάδα με την Παναγία και τον Άγιο Ιωάννη να Ικετεύουν για τη Σωτηρία της Νάπολης από τον Λοιμό*⁸⁹¹. Η κεντρική αυτή σκηνή πλαισιώνεται από τις μορφές των δώδεκα αποστόλων ανά ζεύγη σε κάθε διάχωρο ενώ ανάμεσά τους παρεμβάλλονται οι μορφές των προστατών της Πόλης (Άγιοι Ιωάννης, Ιάκωβος και Ασπρένας· Λουκάς και Βαρθολομαίος· Θαδδαίος, Βαρνάβας και Σεβήρος κ.ά.). Στα 8 μεγάλα τριγωνικά διάχωρα του τρούλου, σύμφωνα με παλαιότερες περιγραφές, παριστάνονταν 7 άγγελοι με επιγραφές και μια μεγάλη

⁸⁸⁵ D'Addosio, όπ. π., 1913, σελ. 52.

⁸⁸⁶ D'Engenio, όπ. π., σελ. 220 («la volta è adorna di belle figure, e gli dodeci Apostoli di bella, e degna pittura, il tutto è opera di Belisario Corentio»). Βλ. ακόμα Samelli, όπ. π., 1685, σελ. 163· De Dominici, όπ. π., σελ. 295-296· Galante, έκδ. 1872, σελ. 102 και έκδ. 1985, σελ. 56.

⁸⁸⁷ D. Ambrasi, *S. Maria di Costantinopoli in Napoli. La chiesa, la parrocchia*, Νάπολη 1976, σελ. 51.

⁸⁸⁸ Ambrasi, όπ. π., 1976, σελ. 18-25.

⁸⁸⁹ Σύμφωνα με πληρωμή τής 30^{ης} Αυγούστου 1595, ο ζωγράφος εξοφλείται από τον Bartolomeo di Liguoro για νωπογραφίες, τώρα κατεστραμμένες, στο παρεκκλήσιο του Αγίου Βαρθολομαίου (βλ. D'Addosio, όπ. π., 1920, σελ. 182 και Leone de Castris, όπ. π., 1991, σελ. 191-192, σημ. 48).

⁸⁹⁰ ASN, N 5, S. 265 (Marco De Vivo), protocollo 36, 493.

⁸⁹¹ Ο De Dominici, όπ. π., μάς πληροφορεί ότι «κατά τον εκσυγχρονισμό και κατά τον πρόσφατο εξωραϊσμό της εκκλησίας, εκτελέστηκαν εκ νέου οι κάμποι και τα σύννεφα από μοντέρνο ζωγράφο, ο οποίος [τούς] προσέδωσε περισσότερη γοητεία».

εβραϊκή επτάφωτη λυχνία⁸⁹². Στα σφαιρικά τρίγωνα απεικονίζονται οι Σολομώντας, Δανιήλ, Μωσής και Ηλίας και στα αντίστοιχα τέσσερα τόξα Προφήτες εναλλάσσονται με σίβυλλες. **(εικ. 139-140)**

Ο δοξαστικός κύκλος με την παράσταση της μεσιτείας της Παναγίας, τους αποστόλους, τους προστάτες της πόλης και αγγέλους είναι δυνατό να παραλληλιστεί με τη θεματική του χοροστασίου στην εκκλησία των θεατίνων San Paolo Maggiore⁸⁹³, με τη διαφορά ότι με την παρουσία των προφητών στη θέση των ευαγγελιστών, τις σίβυλλες και το εβραϊκό κηροπήγιο αποκτά μια μεγαλύτερη σύνδεση με την Παλαιά παρά με την Καινή Διαθήκη.

Εικονογραφικά, τα πρότυπα προέρχονται από το «κοινό» λεξιλόγιο της εποχής. Οι προφήτες και οι σίβυλλες αντλούν από τις μορφές τής Cappella Sistina, ενώ η σκηνή τής *Μεσολάβησης της Παναγίας* είναι στον ίδιο τύπο με αυτόν της *Στέψης της Παναγίας* και μπορεί να συσχετιστεί με ένα ομόθεμο σχέδιο του Βελισσάριου στο Λούβρο **(εικ. 141)**, που με τη σειρά του αντλεί από έργα του Federico Zuccaro. Τα τελευταία, όπως επίσης και σίβυλλες και προφήτες, όπως συναντώνται στο σύνολο της S. Maria di Costantinopoli, είχε περάσει σε χαρακτηρισικά, στα τέλη του 16^{ου} αιώνα, ο Cherubino Alberti⁸⁹⁴. Σχετικά με το μοτίβο των διπλών προσωπογραφιών στο ίδιο διάχωρο, που συναντήσαμε και στο χοροστάσιο της εκκλησίας του San Paolo Maggiore, υποθέτουμε ότι προέρχεται από παλαιοχριστιανικά μοτίβα που την ίδια εποχή ανακαλύπτονταν στις κατακόμβες της Ρώμης⁸⁹⁵. Στυλιστικά τα έργα είναι πολύ κοντά στα παράλληλα σύνολα της εκκλησία των θεατίνων, τόσο στο ορατόριο του SS. Crocifisso όσο και στη σύγχρονη cappella dei SS. Pietro e Paolo.

Σύμφωνα με τον De Dominici, στον Κορένσιο και στο εργαστήριο του οφείλεται η διακόσμηση επίσης τριών παρεκκλησίων τής S. Maria di Costantinopoli, που ακόμα σώζονται στα αριστερά του μεσαιού κλίτους⁸⁹⁶. Στα παρεκκλήσια αυτά έχουμε κατά κύριο λόγο, επιζωγραφισμένες, μικρών διαστάσεων, τοιχογραφίες από την Παλαιά Διαθήκη, τον μαριολογικό κύκλο, και την Παιδική ηλικία του Ιησού. Στους κύκλους αυτούς θα πρέπει να αναγνωρίσουμε μια ευρεία συμμετοχή του εργαστηρίου που δουλεύει πάνω σε σχέδια του Βελισσάριου. **(εικ. 142-145)** Για παράδειγμα, *Η Κατατρόπωση των Επαναστατημένων Αγγέλων* που ανακαλεί το μοτίβο του παρεκκλησίου των Αγγέλων στον Gesù Nuovo

⁸⁹² Ambrasi, όπ. π., σελ. 78.

⁸⁹³ Η παρατήρηση για ανάλογο διακοσμητικό σχήμα στα δύο χοροστάσια απαντάται ήδη στον De Dominici, όπ. π., σελ. 295-296.

⁸⁹⁴ *La sistina riprodotta...*, όπ. π., σελ. 112 κε.

⁸⁹⁵ Βλ. Strinati, "Roma 1600. Studio di pittura", όπ. π.

⁸⁹⁶ De Dominici, όπ. π. σελ. 295-296: «Στην ίδια εκκλησία υπάρχουν μερικά παρεκκλήσια, οι οροφές και οι φωτογωγοί των οποίων είναι ζωγραφισμένες επίσης από τον Belisario, δηλονότι εκείνα του Φύλακα Άγγελου, και των δύο φραγκισκανών αγίων, Φραγκίσκου της Ασίζης και Φραγκίσκου da Paola, όπου απεικόνισε την Αγία Τριάδα που στέφει την Θεοτόκο, με αγγέλους που ηχούν όργανα και τραγουδούν. Λέγεται ακόμα ότι και η οροφή του παρεκκλησίου των Μάγων είναι δικό του [έργο], αλλά εμένα μου φαίνεται ότι είναι μάλλον έργο των μαθητών του, τόσο που είναι αδύνατα». Μεταγενέστεροι συγγραφείς ακολούθησαν τον De Dominici σε γενικές και αόριστες ταυτίσεις και αποδόσεις π.χ. Galante, έκδ. 1872, σελ. 102 και έκδ. 1985, σελ. 56, 70, σημ. 269· Ambrasi, όπ. π., σελ. 85.

μπορεί να συσχετιστεί με ένα ομόθεμο σχέδιο στη Società Napoletana di Storia Patria⁸⁹⁷, η *Στέψη τής Θεοτόκου* με το προαναφερόμενο σχέδιο στο Λούβρο, κ.ά. Γενικότερα, δεν παρουσιάζουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον, καθώς ακολουθούν τα πλέον καθιερωμένα πρότυπα, π.χ. στη σκηνή της *Εξώσης των Πρωτόπλαστων από τον Παράδεισο* που αντιγράφει τη σκηνή από τις Στόές του Βατικανού⁸⁹⁸.

⁸⁹⁷ Βλ. παρακάτω, σελ. 349.

⁸⁹⁸ Dacos, *όπ. π.*, σελ. 158, πίν. XIV.

Santa Chiara: Cappella Balzo

Άλλο ένα από τα παρεκκλήσια που ο Κορένσιος διακόσμησε στη διάρκεια της δεύτερης δεκαετίας του 17^{ου} αιώνα, όπως αποδεικνύεται από σχετική πληρωμή του 1617⁸⁹⁹, και για το οποίο δεν έχουμε καμία εικαστική μαρτυρία είναι αυτό του Gerolamo del Balzo στη μεγάλη φραγκισκανική εκκλησία της Santa Chiara, που υπέστη σχεδόν ολοσχερή καταστροφή από βομβαρδισμούς στα 1943.

Ο παραγγελιοδότης ήταν μέλος της παλαιάς οικογένειας Del Balzo, από εκείνες που είχαν έρθει στη Νάπολη μαζί με τον Κάρολο των Ανδεγαυών. Με την οικοδόμηση της εκκλησίας των φραγκισκανών, στα τέλη του 13^{ου} αιώνα, η οικογένεια απέκτησε δύο παρεκκλήσια⁹⁰⁰. Στα 1615, ο Gerolamo del Balzo διεκδίκησε, ως ο μόνος απόγονος της οικογένειας, και τελικά πέτυχε την εκ νέου απόδοση της κυριότητας ενός από αυτά, της cappella dei Duchi d'Andria. Εκτός από τις τοιχογραφίες του Βελισσάριου, από τα οποία ίσως να του ανήκουν δύο διακρινόμενες μορφές αγγέλων⁹⁰¹, οι παλαιότερες πηγές αναφέρονται και σε ένα γλυπτό του Michelangelo Nacherino χρονολογημένο στα 1616⁹⁰².

⁸⁹⁹ Πληρωμή της 17^{ης} Μαρτίου 1617, στο [Nicolini], όπ. π., 1940, σελ. 83. Για την εκκλησία και το μοναστήρι κατά τον 17^ο αιώνα βλ. G. d'Andrea, "Il monastero di S. Chiara alla metà del sec. XVII", στο Studi e Ricerche francescane, X (1980), ανάτυπο.

⁹⁰⁰ Για την οικογένεια Del Balzo βλ. F. Bonazzi, *Famiglie nobili e titolate del napoletano*, Νάπολη 1902, φωτομχ. ανατύπ., χ. τ. [Μπολώνια], Arnaldo Forni, 1985, σελ. 29-30. Ο Capaccio στα 1630 χαρακτήριζε την οικογένεια Del Balzo «gran famiglia così copiosa di principi eminentissimi con parentele de più grandi [...] in questo regno» (*Il forastiero*, όπ. π., έκδ. 1634, σελ. 897).

⁹⁰¹ Βλ. και *Napoli Sacra*, itinerario 4^ο, Νάπολη, Elio de Rosa, 1993, σελ. 205.

⁹⁰² Για το παρεκκλήσιο, όχι όμως και για τα έργα του Βελισσάριου, βλ. D'Engenio, όπ. π., 1623, σελ. 240· Capaccio, όπ. π.· Celano, 1692, τόμ. III, σελ. 77· L. De La Ville Sur-Yllon, "La cappella dei Del Balzo in Santa Chiara e la tomba di Beatrice contessa di Caserta", *Napoli Nobilissima*, I (1892), σελ. 54-56· Galante, όπ. π., έκδ. 1985, σελ. 25, 74, 90, σημ. 51, 91-92, σημ. 82-87.

Santa Maria di Montevergine: cappellone Salvo

Για τους Βενεδικτίνους ο Βελισσάριος δούλεψε εκτεταμένα τόσο εντός όσο και εκτός Νάπολης. Τα έργα του στο μοναστήρι των SS. Severino e Sossio πραγματοποιούνται παράλληλα με αυτά στον S. Gregorio Armeno, ενώ λίγο αργότερα δουλεύει στην εκκλησία της Santa Maria di Montevergine, κατόπιν στην ίδια την έδρα του τάγματος στο Montecassino και τέλος, πραγματοποιεί εκτεταμένη τοιχογραφική διακόσμηση στα γυναικεία μοναστήρια της Santa Patrizia και των SS. Marcellino e Festo. Στην εκκλησία της Montevergine, που επίσης από τα τέλη του 16^{ου} αιώνα αναδιαρθρώνεται εκ θεμελίων⁹⁰³, ο Κορένσιος εκτέλεσε τοιχογραφίες στο αριστερό παρεκκλήσιο του εγκάρσιου κλίτους, σε παραγγελία του ιδιοκτήτη του, Pomponio Salvo. Από τον τελευταίο πληρώνεται, μεταξύ 1618 και 1619, για ζωγραφική «πέντε σκηνών»⁹⁰⁴, έργα στα οποία αναφέρεται και ο De Dominici⁹⁰⁵. Είναι δυσκολότερο να πούμε αν και το άλλο παρεκκλήσιο του εγκάρσιου κλίτους ανήκει στον Κορένσιο, οι τοιχογραφίες του οποίου, με σκηνές από τον βίο του Αποστόλου Πέτρου, δεν παρουσιάζουν αντιστοιχίες που να επέτρεπαν μια τέτοια απόδοση⁹⁰⁶.

Το παρεκκλήσιο είχε παραχωρηθεί το 1614 στον Pomponio Salvo⁹⁰⁷. Τότε χρονολογείται η έναρξη της διακόσμησής του, που συμπλήρωναν μια ελαιογραφία του Fabrizio Santafede με την Αγία Τριάδα και μαρμάρινα οικοδόμημα του παραγγελιοδότη⁹⁰⁸. Οι τοιχογραφίες του Βελισσάριου στην οροφή του παρεκκλησίου, που περιλαμβάνουν τις σκηνές της *Ανάληψης τού Χριστού*, την *Επιφοίτηση του Αγίου Πνεύματος*, την *Ανάληψη* και τη *Στέψη της Θεοτόκου από την Αγία Τριάδα*, δεν αποτελούν παρά μια ακόμα επανάληψη συνηθισμένων εικονογραφικών τύπων. Θα πρέπει και σε αυτά τα μάλλον αδύνατα έργα να υποθέσουμε μια ευρεία συμμετοχή του εργαστηρίου. **(εικ. 146)**

⁹⁰³ Για την εκκλησία βλ. F. Rodriguez, “La chiesa di Monteverginella in Napoli”, στο *Il santuario di Montevergine*, Αβελλίνο, 1928, ανάτυπο· R. Ruotolo, «Documenti sui restauri settecenteschi di Monteverginella», *Napoli Nobilissima*, VII (1968), σελ. 56-58· του ίδιου, “Notizie inedite sulle chiese di Napoli: S. Maria di Monteverginella”, *Il Rievocatore*, XX, 1-3 (1969), σελ. 27· *Napoli sacra, itinerario 6°*, Νάπολη, Elio de Rosa, 1994, σελ. 332-340.

⁹⁰⁴ Προκαταβολή στις 7 Φεβρουαρίου 1618, άλλες πληρωμές στις 16 Μαΐου, 31 Οκτωβρίου, 17 Δεκεμβρίου και εξόφληση στις 28 Φεβρουαρίου του 1619. Βλ. [Nicolini], όπ. π., 1940, σελ. 83· Leone de Castris, όπ. π., 1991, σελ. 326· Nappi, όπ. π., 1988, σελ. 144.

⁹⁰⁵ De Dominici, όπ. π., σελ. 312.

⁹⁰⁶ Ruotolo, όπ. π., 1969, σελ. 27· S. Musella Guida, “Giovanni Balducci fra Roma e Napoli”, *Prospettiva*, 31 (1982), σελ. 43 (υποστηρίζει ότι πρέπει να αποδοθούν στον Giovanni Balducci)· Galante, έκδ. 1985, σελ. 153, σημ. 207. Σύμφωνα με τον Ferdinando Rodriguez, το τρίτο, με παραστάσεις από τη ζωή της Θεοτόκου, και το τέταρτο από τα δεξιά παρεκκλήσιο, με σκηνές από το Θείο Πάθος, , θα μπορούσαν να αποδοθούν εν μέρει στον Βελισσάριο ή στο εργαστήριό του (όπ. π., σελ. 15-16) ενώ ο Leone de Castris (όπ. π., 1991, σελ. 192, σημ. 50) θεωρεί τη ζωγραφική των παρεκκλησίων αυτών αποτέλεσμα συνεργασίας Κορένσιου – Nucci. Τίποτα από τα παραπάνω, ωστόσο, δεν είναι δυνατό να υποστηριχτεί με βάση τα υπάρχοντα στοιχεία, πέρα από την αναγνώριση μιας γενικής προσομοίωσης του ύφους του εργαστηρίου του ζωγράφου στις τοιχογραφίες αυτές.

⁹⁰⁷ Ruotolo, όπ. π., 1969, σελ. 28. Για άλλες, ταυτόχρονες, παραγγελίες για λογαριασμό του Salvo, βλ. Nappi, όπ. π., 1988, σελ. 180 και Strazzullo, όπ. π., 1955, σελ. 335.

⁹⁰⁸ Βλ. τις πληρωμές στον Santafede και στους μαρμαρογλύπτες Cristofaro Monterosso και Nicola Carletti στο Nappi, όπ. π., 1988, σελ. 143-144.

Santa Patrizia

Έναν εκτεταμένο κύκλο τοιχογραφιών εκτέλεσε ο Κορένσιος στο μοναστήρι της Santa Patrizia⁹⁰⁹, σύμφωνα με έγγραφα που αφορούν σε πληρωμές τον Νοέμβριο και τον Δεκέμβριο του 1618⁹¹⁰. Σε αυτά διευκρινίζεται ότι ο ζωγράφος εργάζεται στη «νέα, μικρή εκκλησία του μοναστηριού», σε σκηνές πλαισιωμένες από άσπρες επίχρυσες κορνίζες, «κατά την ευαρέσκεια» των μοναχών, και ακόμα ότι «υπόσχεται να τις εκτελέσει όλες ιδιοχείρως». Στο ίδια συμφωνητικό περιέχεται επίσης ο όρος ότι, σε περίπτωση που ο ζωγράφος δεν σεβαστεί τα χρονικά περιθώρια ή δεν δουλέψει αυτοπροσώπως, «[οι επίτροποι της εκκλησίας] έχουν το δικαίωμα να καταρρίψουν το έργο» και ακόμα ότι η τιμή της δουλειάς του Κορένσιου θα οριστεί από τον Giovan Vincenzo Piscicello⁹¹¹.

Το παλαιό μοναστήρι της Santa Patrizia, που ανήκε στους βενεδικτίνους, αποτελείτο από θυγατέρες των πλουσιότερων ευγενών (των λεσχών Nido και Caruano)⁹¹², που προέβαλλαν τη σύνδεσή του με τον βυζαντινό θρόνο. Οι βίαιες αλλαγές των μοναστικών κανόνων μετά το Τριδέντο προκάλεσαν και εδώ την έξοδο και την απέκδυση του σχήματος πολλών μοναχών⁹¹³.

Σύμφωνα με μια μοναχή, «στη S. Patrizia υπήρχαν ξεχωριστές κατοικίες [...], κελιά, εστιατόρια και κοινά υπνοδωμάτια εδώ δεν υπήρχαν ενώ μια άλλη δήλωνε ότι δεν γνώριζε αν υπάρχει κανένας κανόνας στο μοναστήρι και πίστευε ότι «μπορούσαν και να παντρευτούν»⁹¹⁴. Τα έργα εξωραϊσμού⁹¹⁵ πραγματοποιήθηκαν παράλληλα με τον τονισμό της λατρείας της Αγίας Πατρικίας κατά την εποχή αυτή, που συνδέεται με τη συμπερίληψή της μεταξύ των αγίων προστατών της Νάπολης και υποστηρίχθηκε από τη συγγραφή σχετικών βιογραφιών⁹¹⁶.

Τα, κατεστραμμένα τώρα, έργα του Βελισσάριου στην εξωτερική εκκλησία του μοναστηριού περιγράφονται από τον De Dominicis⁹¹⁷, ο οποίος τα χαρακτηρίζει ως ένα από τα καλύτερα τού

⁹⁰⁹ Για το μοναστήρι βλ. G. L. Costa, *Ragioni per lo venerabile monistero di S. Patrizia di questa città*, Νάπολη 1751· *Del monastero e delle chiese di S. Patrizia in Napoli*, χ. χ. [Νάπολη], χ. τ. [τέλη 19^{ου} αι.]· A. Giallo, *Il Monastero di S. Patrizia*, Νάπολη 1914· Galante, έκδ. 1985, σελ. 50-51· A. Facchiano, *Monasteri femminili e nobiltà a Napoli tra medioevo ed età moderna. Il necrologio di S. Patrizia (secc. XII-XVI)*, Altavilla Silentina (Σαλέρνο), Studi storici meridionali, χ. τ. [1992]· *Napoli sacra, itinerario 3^ο*, 1993, σελ. 149-150.

⁹¹⁰ Πληρωμές στις 5, 7, 13 και 26 Νοεμβρίου 1618, βλ. [Nicolini], όπ. π., 1940, σελ. 83 και Leone de Castris, όπ. π., 1991, σελ. 326.

⁹¹¹ Πρόκειται μάλλον για το ίδιο πρόσωπο που είχε μεσολαβήσει και για το μοναστήρι του San Gregorio Armeno, σε πολλά σημεία ανάλογο με αυτό της Santa Patrizia, βλ. Caracciolo, όπ. π., σελ. 48.

⁹¹² *Lettere di Tomaso Costo*, Νάπολη, Costantino Vitale, 1604, σελ. 558· Russo, *I monasteri femminili ...*, όπ. π., σελ. 16 και 24.

⁹¹³ Miele, όπ. π., 1990, σελ. 129.

⁹¹⁴ Facchiano, όπ. π., 1992, σελ. 7, πρβλ. “Monasteri benedettini o capitoli di canoniche?”, *Benedictina*, 1991, σελ. 32κε.

⁹¹⁵ Για άλλα έργα στο μοναστήρι την ίδια εποχή βλ. Facchiano, όπ. π., σελ. 69-87.

⁹¹⁶ G. B. Manso, *Vita et miracoli di S. Patrizia vergine sacra*, Νάπολη, Gio. Giac. Carlino, 1611 και F. Porcelli, *Breve discorso nel quale si narrano i motivi della città di Napoli in reintegrare alla sua patronanza la Vergine Santa Patrizia Imperatrice di Costantinopoli e della solenne festa che si fece*, Νάπολη 1625.

⁹¹⁷ De Dominicis, όπ. π., σελ. 309, πρβλ. Galante, έκδ. 1872, σελ. 85.

Κορένσιου: «ζωγράφησε σε μορφή διαζώματος τρεις σκηνές πάνω από το αλτάρι και τέσσερις στους πλευρικούς τοίχους δύο σε κάθε πλευρά· σε εκείνη στο μέσο από τις τρεις μετωπικές, δηλαδή στο αλτάρι, απεικόνισε την Αποθέωση της Αγίας Πατρίκας, και εκατέρωθεν τα μαρτύρια των αγίων Νικανδρου και Μαρκιανού. Στο πρώτο διάχωρο από τη μεριά του Ευαγγελίου τη Μάχη του Κωνσταντίνου εναντίον τού Μαξέντιου, στο δεύτερο τη Βάπτισή του από τον Άγιο Σιλβέστρο, στο βάθος της οποίας διακρίνεται η θεμελίωση της Βατικανής εκκλησίας με τον ίδιο τον Κωνσταντίνο να τοποθετεί τις λίθους. Από την άλλη μεριά είναι η Αγία Ελένη που έχοντας βρει τον Σταυρό του Αυτρωτή, τον αποθέτει πάνω από τη νεκρή γυναίκα και αυτή ανασταίνεται [...], στο άλλο διάχωρο παρασταίνει την Άφιξη της Αγίας Πατρικίας με το πλοίο. Όλες αυτές οι ιστορίες είναι από τις καλύτερες που ο Belisario έχει ζωγραφίσει»⁹¹⁸. Εκτός από το χοροστάσιο, κάποια σπαράγματα που διατηρούνται ακόμα, εν μέρει επιζωγραφισμένα, στο θριαμβικό τόξο και στα σφαιρικά τρίγωνα της εκκλησίας, και που παλαιότερα αποδίδονταν, μαζί με αυτά του τρούλου, στον Φλαμανδό Paul Schephers από τα μέσα του 16^{ου} αιώνα⁹¹⁹, προδίδουν επίσης το ύφος του Κορένσιου. Το μοναστήρι πέρασε στα τέλη του 19^{ου} αιώνα στην Ιατρική Σχολή του Πανεπιστημίου της Νάπολης και από τα έργα του Κορένσιου σώζεται ένα μικρό μέρος, πάνω από τα παρεκκλήσια και στα σφαιρικά τρίγωνα με φιγούρες αποστόλων και ιεραρχών. (εικ. 147)

⁹¹⁸ De Dominici, όπ. π., σελ. 309.

⁹¹⁹ Don Fastidio, *Napoli Nobilissima*, VII (1898), σελ. 79, 112· Galante, έκδ. 1985, σελ. 62-63, σημ. 89, 91· *Napoli Sacra*, όπ. π., σελ. 150· P. Leone de Castris, *Pittura del Cinquecento a Napoli. 1540-1573. Fasto e devozione*, Νάπολη, Electa, 1996, σελ. 184, σημ. 70. Σύμφωνα με τον Galante, στον Βελισσάριο ανήκαν και οι νοπογραφίες με απεικονίσεις των Δώδεκα Αποστόλων στις επιφάνειες μεταξύ των τόξων του κεντρικού κλίτους (έκδ. 1872, σελ. 85). Αντίθετα, ο G. Sigismondo τις απέδιδε στον Giovanni Bernardino Siciliano (*Descrizione della città di Napoli e suoi borghi*, τόμ. 1, χ. τ. [Νάπολη], Terres, 1788, φωτομηχ. ανατύπ.: Μπολώνια, Forni, 1989, σελ. 180).

Gesù Nuovo: ανατολικός βραχίονας και ζωγραφική στα εσωτερικά των τόξων

Ο ανατολικός βραχίονας του κεντρικού κλίτους της εκκλησίας των ιησουϊτών ζωγραφίστηκε από τον Βελισσάριο στα 1618, σύμφωνα με έγγραφο του Απριλίου του ίδιου έτους. Ο, γνωστός και από άλλες πληρωμές έργων στον Κορένσιο, ιησουΐτης ιερέας Stefano di Majo πληρώνει 42 σε σύνολο 1200 δουκάτων για ζωγραφική στην κυλινδρική οροφή τού κεντρικού αλταριού της εκκλησίας (ή *cappella della principessa di Bisignano*)⁹²⁰. Τα έργα, από ό,τι φαίνεται, δεν περατώθηκαν τότε καθώς είκοσι χρόνια αργότερα συναντούμε επίσης πληρωμές για τον ίδιο χώρο: στις 11 Ιανουαρίου του 1638 ο Βελισσάριος πληρώνεται από τον Flaminio Magnati «για τη ζωγραφική που εκτελεί στο αλτάρι της εκκλησίας»⁹²¹. Σε κάθε περίπτωση, οι νωπογραφίες καταστράφηκαν σε πυρκαγιά στα 1639 και αμέσως μετά αντικαταστήθηκαν από άλλα του Massimo Stanzione⁹²². Είναι πολύ πιθανό ο δεύτερος να ακολούθησε εικονογραφικά τα προηγούμενα εφόσον και στυλιστικά υποχρεώθηκε από τους ιησουΐτες να συμμορφωθεί προς αυτά. Ο σχετικός όρος του συμβολαίου προέβλεπε την εκτέλεση των νέων τοιχογραφιών σύμφωνα με τις προϋπάρχουσες, ώστε να μην «έχουν διαφορετική μορφή από τις άλλες»⁹²³.

Η εικονογραφία του ανατολικού βραχίονα του κεντρικού κλίτους είναι αποκλειστικά μαριολογικής θεματικής (όπως αυτή του δυτικού είναι χριστολογικής-ιησουΐτικης, με την έννοια ότι αναφέρεται αποκλειστικά στο όνομα του Ιησού), καθώς τόσο το κεντρικό αλτάρι όσο και όλη η εκκλησία ήταν αφιερωμένη στην Παναγία και ειδικότερα στην Άμωμη Σύλληψη⁹²⁴. Τα θέματα που παρουσιάζονται⁹²⁵ (*Ιωακείμ και Άννα, Αναγγελία στον Ιωακείμ, Γέννηση της Παναγίας, Εισόδια, Ευαγγελισμός, οι Αρραβώνες της Παναγίας, Επίσκεψη στην Αγία Άννα, Το Όνειρο του Ιωσήφ, Κοίμηση, Ταφή, Ανάληψη και Στέψη της Θεοτόκου* και εκατέρωθεν οι Προφήτες της Παλαιάς Διαθήκης που σχετίζονται με την Παναγία (Σολομών, Ιερεμίας, Δανιήλ, Ιεζεκιήλ, Δαβίδ, Ιακώβ, Νώε, Μωυσής) προέρχονται και από τις απόκρυφες πηγές, κυρίως το Πρωτευαγγέλιο του Ιακώβου που σιωπηρά είχε γίνει αποδεκτό στην εικονογραφία. Την ίδια εποχή ο Κορένσιος δουλεύει σε ένα παρόμοιο εικονογραφικό πρόγραμμα στο χοροστάσιο της εκκλησίας των φραγκισκανών, Santa Maria La Nova και εν μέρει στο, επίσης σύγχρονο, *cappellone Salvo* στη S. Maria di Montevergine και υποθέτουμε ότι στυλιστικά οι τοιχογραφίες θα βρίσκονταν κοντά σε αυτά των δύο τελευταίων συνόλων.

Οι παραγγελίες στις εκκλησίες των φραγκισκανών και των ιησουϊτών εμφανίζονται αλληλένδετες στα τέλη της δεύτερης δεκαετίας του 17^{ου} αιώνα στη Νάπολη, εφόσον το ίδιο πρόσωπο

⁹²⁰ Nappi, όπ. π., 1984, σελ. 321, έγγρ. 7.

⁹²¹ F. Strazzullo, "Documenti inediti per la storia dell'arte a Napoli", *Il Fuidoro*, 5-6 (1954), σελ. 144.

⁹²² T. Willette / M. A. Conelli, "The Tribute Vault of the Gesù Nuovo in Naples: Stanzione's Frescoes and the Doctrine of the Immaculate Conception", στο *Ricerche sul '600 napoletano*, Μιλάνο, L. & T., 1989, σελ. 169-182· πρβλ. Schütze / Willette, όπ. π., σελ. 215-219, 329-337.

⁹²³ Schütze / Willette, όπ. π.

⁹²⁴ Βλ. Iappelli, όπ. π., 1988, σελ. 106.

⁹²⁵ Για εικονογραφικές διευκρινίσεις βλ. Iappelli, όπ. π., 1988, σελ. 112-115.

εμπλέκεται και στις δύο, ο ιησουΐτης Giuseppe Lamberti. Ο τελευταίος στις 20 Ιουνίου 1620 πληρώνει στον Κορένσιο για «ζωγραφική σε φρέσκο που έχει να κάνει στην εκκλησία [του Gesù Nuovo], δηλονότι όλες τις επιφάνειες των δύο κυλινδρικών οροφών κάτω από τα πλαϊνά του χοροστασίου, όπου πρέπει να απεικονίσει αγγέλους με μουσικά όργανα, για τα οποία θα κάνει πρώτα τα χαρτόνια κατά πως θα μείνουν αυτοί ικανοποιημένοι· και όταν συμφωνήσουν θα εκτελέσει τη ζωγραφική ιδιοχείρως δίχως βοήθεια από άλλον ζωγράφο, με καλά χρώματα σε φρέσκο, ώστε να είναι κοντά στο μάτι, καλά ζωγραφισμένη και όπως αρμόζει. Αυτή τη ζωγραφική θα την αρχίσει την σήμερα και θα την έχει τελειώσει μέχρι την ερχόμενη εορτή του *Beato Ignatio* που είναι στο τέλος Ιουλίου του 1620. Ακόμα, πρέπει να εκτελέσει, με το παραπάνω ποσό των 310 δουκάτων, οκτώ τριγωνικά διάχωρα κάτω από τον θριγκό του μεγάλου αλταριού, στα οποία σε καθένα να ζωγραφίσει σε φρέσκο, με τον προαναφερόμενο τρόπο, έναν άγγελο, όπως θα του διαταχθεί, με την υποχρέωση να έχει τελειώσει μέχρι τον Οκτώβριο του 1620, ιδιοχείρως και με κάθε πιστότητα και να κάνει τα χαρτόνια κατά την ικανοποίηση του *padre Stefano Citarella* ή όποιου αυτοί [οι ιησουΐτες] νομίζουν»⁹²⁶. Τα έργα αυτά επίσης υπέστησαν ζημιές από την πυρκαγιά το 1639 και, όπως είναι εμφανές, επιζωγραφίστηκαν αργότερα σε ένα άκομμο ύφος.

⁹²⁶ Nappi, όπ. π., 1984, σελ. 321, έγγρ. 8.

SS. Severino e Sossio: Cappella Massa

Αν και η διακόσμηση περισσότερων παρεκκλησίων στην εκκλησία SS. Severino e Sossio έχει αποδοθεί στον Βελισσάριο⁹²⁷, μόνον ενός από αυτά έχει αποδειχθεί χάρη σε αρχαιακά τεκμήρια αλλά και λόγω της στενής εικονογραφικής και στυλιστικής ομοιότητάς του με άλλα σύνολά του ζωγράφου. Πρόκειται για την cappella Massa, ο ιδιοκτήτης του οποίου, ο γενοβέζος Lanfranco Massa, πληρώνει τον Οκτώβριο του 1621 τον Κορένσιο για τη ζωγραφική που εκτελεί⁹²⁸.

Οι νωπογραφίες, που σώζονται εν μέρει σε καλή κατάσταση, περιλαμβάνουν στους πλευρικούς τοίχους και στους φωταγωγούς τις σκηνές *Η Βασίλισσα του Σαββά Μπροστά στον Σολομώντα, Ιουδίθ και Ολοφέρνης, Ιωήλ και Σαϊσάρας, Η Ρεβέκκα στο Πηγάδι*, στην οροφή τα έργα είναι ημικατεστραμμένα και μόλις που διακρίνονται σκηνές οραμάτων: *Ο Άγιος Ιωάννης στην Πάτμο Διαλογίζεται την Άμωμη Σύλληψη, Το Όραμα του Κλειστού Ερμαρίου(;) , Η Καιρόμενη Βάτος(;) και στα άκρα αλληγορικές μορφές. (εικ. 148-151)* Επαναλαμβάνει, δηλαδή, εδώ μερικές από τις σκηνές του σκευοφυλακίου της SS. Annunziata⁹²⁹, αυτές με σαφέστερο τον μαριολογικό κύκλο και την αναφορά στην Άμωμη Σύλληψη. Η μεγαλύτερη διαφορά μεταξύ των δύο συνόλων, που τα χωρίζουν περίπου 15 χρόνια, είναι στυλιστική.

Στις συνθέσεις των πλαϊνών τοίχων και κυρίως στα ανώτερα ημικυκλικά διάχωρα της cappella Massa, που αναπτύσσονται σε μεγάλες διαστάσεις, ορισμένες μορφές τοποθετούνται άνετα στον χώρο και δουλεύονται σε μνημειακή διάθεση με ένα αίσθημα ρεαλισμού, με χρωματική επένδυση στέρα και οργανική χωρίς να είναι υποταγμένη στο περίγραμμα, ώστε πλησιάζουν στις πιο προοδευτικές στιγμές του φρέσκο της εποχής, πολύ κοντά στις συνθέσεις του Battistello. Ο φρουρός που κοιμάται, στη σκηνή της Ιουδίθ, και ολόκληρη η σκηνή της Ιωήλ, για παράδειγμα, δεν έχουν κοινά με τις υστερομανιεριστικές συνθέσεις που συναντήσαμε στις σκηνές της κατώτερης ζώνης στο σκευοφυλάκιο της SS. Annunziata, αλλά μας προσανατολίζουν περισσότερο στις καλύτερες σκηνές της Αίθουσας των Πρεσβευτών του Βασιλικού Παλατιού που δεν πρέπει να απέχει πολύ χρονολογικά από τη διακόσμηση αυτού του παρεκκλησίου.

Ο παραγγελιοδότης Lanfranco Massa ταυτίζεται με τον πληρεξούσιο του γενοβέζου εμπόρου και τραπεζίτη Marcantonio Doria, γνωστός για τη μεσολάβηση του για την εκτέλεση του πίνακα *Το Μαρτύριο της Αγίας Ούρσουλας* που είχε παραγγείλει ο δεύτερος στον Caravaggio το 1610⁹³⁰. Εγκατεστημένος στη Νάπολη⁹³¹, είχε συγγενέψει με την ισχυρή οικογένεια των

⁹²⁷ De Dominici, όπ. π., σελ. 307· Galante, όπ. π. 1872, σελ. 210.

⁹²⁸ Πληρωμή της 11^{ης} Οκτωβρίου 1621, 30 δουκάτων σε σύνολο 120, τα οποία ο Βελισσάριος γυρνά στον Francesco Sangermano, βλ. Delfino, όπ. π., 1985, σελ. 99 (μερική δημοσίευση του έγγραφου είχε προηγηθεί στο [Nicolini], όπ. π., 1940, σελ. 83).

⁹²⁹ Βλ. και Persico Rolando, όπ. π., 1993, σελ. 96.

⁹³⁰ F. Bologna / V. Pacelli, "Caravaggio, 1610: la "Sant'Orsola confitta dal Tiranno" per Marcantonio Doria. L'identificazione del dipinto (e i rapporti artistici fra Genova e Napoli nei primi decenni del Seicento)", *Prospettiva*, 23

γενοβέζων τραπεζιτών Spinola, που δρούσαν επίσης στο ισπανικό Βασίλειο⁹³². Πέρα από τη μεσολάβησή του για έργα ναπολιτάνων ζωγράφων προς τον Dogia, στη Γένοβα, και τον προαναφερόμενο πίνακα του Caravaggio, μπορούμε να εννοήσουμε ποιές ήταν οι αισθητικές του προτιμήσεις από τις καλλιτεχνικές του παραγγελίες και το ευρετήριο των πινάκων του⁹³³. Συναντούμε σε αυτό θρησκευτικού περιεχομένου έργα τού Giovanni Bernardino Siciliano, του Luca Cambiaso, ένα αντίγραφο του προαναφερόμενου πίνακα τής *Αγίας Ούρσουλας* όπως και έναν *Ecce Homo* του Caravaggio, έργα του Ribera, Giovanni Battista Caracciolo, ενώ καταλογογραφούνται επίσης έργα των Raffaello, Barocci και άλλων διάσημων Ιταλών ζωγράφων του 16^{ου} αιώνα.

Δεν ξέρουμε για ποιο λόγο ο Massa δεν απευθύνθηκε σε έναν περισσότερο νατουραλιστή ζωγράφο, ωστόσο πρέπει να σημειώσουμε τον νατουραλισμό ορισμένων σκηνών στις συνθέσεις του παρεκκλησίου, που όπως είπαμε είναι πολύ κοντά σε νοπογραφίες τού Battistello, ώστε θα μπορούσε κανείς να υποθέσει μια ακόμα συνεργασία εδώ του δεύτερου με τον Κορένσιο, 20 χρόνια μετά την πρώτη, και μόνη ως τώρα τεκμηριωμένη, συνεργασία τους στο Monte di Pietà⁹³⁴. Επίσης, η απόδοση τού ποσού της πληρωμής στον Francesco Sangermano, μάλλον βοηθού ή μαθητή του Βελισσάριου, ίσως προδίδει μια συμμετοχή τού, άγνωστου κατά τα άλλα, προσώπου αυτού στην εκτέλεση των τοιχογραφιών.

(1980), σελ. 24-44, το κείμενο του πρώτου αναδημ. αναθεωρημένο στο Bologna, *L'incredulità del Caravaggio*, όπ. π., 1992, σελ. 263-279, βλ. ειδικότερα σελ. 264-265, 472-273, σημ. 3.

⁹³¹ A. Delfino, "Documenti inediti per alcuni pittori napoletani del '600 e l'inventario dei beni lasciati da Lanfranco Massa con una sua breve biografia (tratti dall'Archivio Storico del Banco di Napoli e dall'Archivio di Stato di Napoli)", στο *Ricerche sul '600 napoletano*, Μιλάνο, L. & T., 1985, σελ. 89-111. Για το ανάκτορο του Massa στη Νάπολη βλ. Labrot, όπ. π., 1993, σελ. 240.

⁹³² Στο εν λόγω παρεκκλήσιο, που είχε αποκτήσει από τον θείο του Francesco Massa, συμπεριλαμβανόταν ακόμα, σύμφωνα με τη διαθήκη του, μαρμάρινη διακόσμηση και δύο αγάλματα, έργα που προκύπτουν ολοκληρωμένα στα 1626 (Delfino, όπ. π.)

⁹³³ Για παραγγελίες ζωγραφικών έργων τού Massa βλ. [Nicolini], όπ. π., 1939, σελ. 559· Delfino, όπ. π., 1984, σελ. 159· του ίδιου, όπ. π., 1986, σελ. 155. Το ευρετήριο των πινάκων του στο: Delfino, όπ. π., 1985, σελ. 95.

⁹³⁴ Βλ. παραπάνω, σελ. 179.

Certosa di San Martino: Αίθουσα του Κανόνα

Μετά από την τοιχογράφηση τής cappella Massa και ταυτόχρονα με εργασίες στο Palazzo Reale της Νάπολης, ο Βελισσάριος Κορένσιος διακόσμησε την Αίθουσα του Κανόνα στο μοναστήρι των καρθουσιανών μοναχών. Τον Δεκέμβριο τού 1624 πληρώνεται «για τη ζωγραφική δύο ελαιογραφιών τοποθετημένων στο χοροστάσιο του μοναστηριού, της μιας [με] τη Σύλληψη στον Κήπο και της άλλης με τον Χριστό στον Σταυρό και [...] για ζωγραφική σε φρέσκο στην οροφή [της αίθουσας] του Κανόνα του μοναστηριού»⁹³⁵. Οι ελαιογραφίες πρέπει να ταυτιστούν με αυτές που τώρα βρίσκονται στο χοροστάσιο της εκκλησίας των Girolamini⁹³⁶. Οι τοιχογραφίες σώζονται ακόμα στο επάνω διάζωμα των πλευρικών τοίχων και πάνω από την είσοδο της αίθουσας του Κανόνα (Sala del Capitolo).

Οι καλλιτεχνικές παραγγελίες της τρίτης δεκαετίας του 17^{ου} αιώνα στην Certosa οφείλονται στις πρωτοβουλίες τού ηγούμενου Pietro Odorisio (1623-1627) και εκτελούνται υπό τη διεύθυνση τού σημαντικότερου αρχιτέκτονα του ναπολιτάνικου μπαρόκ, Cosimo Fanzago. Η καλλιτεχνική επίβλεψη των έργων από τον τελευταίο συνεπαγόταν άραγε και την κλήση του ζωγράφου; Σε κάθε περίπτωση, το όνομα του Κορένσιου εμφανίζεται, με την ιδιότητα του μάρτυρα, σε διάφορα συμφωνητικά μεταξύ τού ηγουμένου και του αρχιτέκτονα⁹³⁷. Fanzago και Βελισσάριος, εξάλλου, συνεργάζονται και σε άλλα σύνολα την ίδια εποχή, όπως στο παρεκκλήσιο Francesco Saverio στον Gesù Nuovo και την εκκλησία S. Maria degli Angeli alle Croci.

Στην αίθουσα του Κανόνα ο Βελισσάριος ζωγράφισε⁹³⁸ στη μεγάλη επιφάνεια πάνω από την είσοδο τη σκηνή *Ο Αναμάρτητος Πρώτος τον Λίθο Βαλέτω*⁹³⁹, στην οροφή: *Η Εκδίωξη των Εμπόρων από τον Ναό*, *Η Επιστροφή του Ασώτου Υιού*, *Η Παραβολή του Αχάριστου Δούλου*⁹⁴⁰, *Η επί του Όρους Ομιλία* και *Η Παραβολή του Καλού Σπορέα*. Στα τριγωνικά διάχωρα κατά μήκος

⁹³⁵ W. Prohaska, "Beiträge zu Giovanni Battista Caracciolo", *Jahrbuch der Kunsthistorisches Sammlungen in Wien*, 74 (1978), σελ. 236, σημ. 291· M. W. Stoughton, "The Choir of the Certosa di San Martino", στο *Ricerche sul '600 napoletano*, Μιλάνο, L. & T., 1986, σελ. 238.

⁹³⁶ Βλ. σχετικά εδώ παρακάτω, στην ενότητα για τις ελαιογραφίες.

⁹³⁷ Στις 7 Σεπτεμβρίου 1623, βλ. Spinazzola, όπ. π., 1902, σελ. 168-169.

⁹³⁸ Περιγραφή των έργων στον De Dominici, ο οποίος πιθανολογεί ότι ο Βελισσάριος ανέλαβε την παραγγελία αυτή για τους καρθουσιανούς χάρη στον Ribera (όπ. π., σελ. 308). Περιγραφές των τοιχογραφιών παρέχουν και οι Tufari, όπ. π., 1854· Celano-Chiarini, τόμ. 4, σελ. 724-725· Galante, έκδ. 1872, σελ. 418.

⁹³⁹ Συντηρήθηκε από τον Domenico Guarino, βλ. Celano-Chiarini, τόμ. 4, σελ. 725, πρβλ. F. Capobianco, "La Certosa di San Martino: problemi di conservazione ed un progetto di restauro nel XIX secolo", *Storia dell'arte*, 67 (1989), σελ. 298· Galante, έκδ. 1872, σελ. 418.

⁹⁴⁰ Σύμφωνα με τον De Dominici, (όπ. π., σελ. 308), πρόκειται για τη σκηνή του *Ιερεμία Ενώπιον του Ασουήρ*, ενώ κατά τον Raffaele Tufari πρόκειται για απεικόνιση του *Βασιλέα Σεδεκία Ενώπιον του Ναβουχοδονόσορα* (όπ. π., 1854, σελ. 93).

της οροφής απεικόνισε μορφές μοναχών με σύμβολα και επιγραφές που αναφέρονται σε μοναστικές αρετές (MARTYRIUM, PISPECETIA, RIGOR, κ.ά.) και, ανάμεσά τους, αλληγορικές φιγούρες επίσης με επιγραφές (ASSICURITAS, SOLITUDO, DURITAS, κ.ά.). (εικ. 152-154)

Πιστή είναι στο σύνολο αυτό η μεταφορά χαρακτηριστικών των Wierix, όπως για τη σκηνή της Παραβολής του Καλού Σπορέα ή για αυτή της Εκδίωξης των Εμπόρων. Γενικότερα, εδώ επαναλαμβάνεται ως ενός σημείου η εικονογραφία της αντίστοιχης αίθουσας του μοναστηριού των βενεδικτίνων, με το οποίο συνδέονταν εξάλλου οι καρθουσιανοί –στην αλληγορική σκηνή του *Πολλαπλασιασμού των Άρτων και των Ιχθύων*, στο εστιατόριο του SS. Severino e Sossio, ο άγιος Βρούνος απεικονίζεται από τον Βελισσάριο δίπλα στον Άγιο Βενέδικτο.

Θα πρέπει να αποδώσουμε τις αλληγορικές πλαϊνές φιγούρες σε δουλειά του εργαστηρίου ενώ οι μεγάλες συνθέσεις μάλλον είναι ιδιόχειρα έργα του ζωγράφου. Οι τελευταίες έχουν πολλά κοινά με τα σύνολα στο παρεκκλήσιο Massa αλλά και με τη λεγόμενη δεύτερη Anticamera στο Βασιλικό Παλάτι. Μια περισσότερο άνετη διάταξη του χώρου και μια κλασικότερη σύνθεση παρατηρούμε στη σκηνή *Ο Χριστός και η Μοιχή*, με μια προοπτική απόδοση σε βάθος και συμμετρική διάθεση, πιο σίγουρο χρωματισμό. Τέτοια στυλιστικά παράλληλα συναντούμε στη ρωμαϊκή ζωγραφική επί Κλήμεντα Η', π.χ. στο εγκάρσιο κλίτος του Λατερανού⁹⁴¹. Στην κεντρική σκηνή της οροφής, την *Εκδίωξη των Εμπόρων από τον Ναό*, πέρα από το ενδιαφέρον για την προοπτική απόδοση του χώρου, ο Βελισσάριος, αν και κινούμενος στα πλαίσια μια ρηχότερης επεξεργασίας των μορφών, παρεμβάλλει εντούτοις επιμέρους «ρεαλιστικότερα» στοιχεία, όπως η ελαφρά σκιασμένη φιγούρα του πεσμένου άνδρα στο κάτω μέρος του πρώτου επιπέδου, χωρίς ωστόσο να καταφέρνει να τα εντάξει τελικά σε μια οργανική σύνθεση. Στην ίδια σκηνή είναι αξιοσημείωτη η συνθετική παραλλαγή της βασικής του πηγής (το χαρακτηριστικό των Wierix), που του επιτρέπει να δώσει μια εικόνα περισσότερο συμμετρική, με έμφαση στο βάθος της παράστασης, και να παραλείψει τα δευτερεύοντα επεισόδια του χαρακτηριστικού. Για άλλη μια φορά βλέπουμε εδώ ότι η αποδέσμευση του Βελισσάριου από τα χαρακτηριστικά και γενικότερα τις «επιβαλλόμενες» πηγές φέρνει καλύτερα ζωγραφικά αποτελέσματα, καθώς στα χαρακτηριστικά αυτά, από τη φύση τους προζαϊκά, κυριαρχεί η γραμμική σχεδιαστική εντύπωση που επηρεάζει καταλυτικά παραγγελιοδότες-πιστούς και ζωγράφους κατ' επέκταση, πέραν του ότι λείπει παντελώς σε αυτά η χρωματική επένδυση των σκηνών. Δεν λείπουν από τα έργα αυτά τα γνωστά χαρακτηριστικά του «εύκολου» στυλ του Βελισσάριου με τις συνηθισμένες συνθέσεις, στάσεις και κινήσεις, την ίδια αναδίπλωση των ρούχων, την ίδια αίσθηση του χρώματος και σχεδιασμού των αρχιτεκτονημάτων. Ωστόσο, το σύνολο διέπεται από μια μεγαλύτερη ενότητα, χάρη στη συμπύκνωση της αφήγησης και την εντονότερη δραματικότητα. Είναι κυρίως στις μικρότερες σκηνές (του Αχάριστου Δούλου και του Ασώτου Υιού), που

⁹⁴¹ Βλ. σχετικά J. Freiberg, *The Lateran in 1600. Christian Concord in counter-Reformation Rome*, Κέιμπριτζ, Cambridge University Press, 1995 με προγενέστερη βιβλιογραφία.

βρίσκουμε μια προχειρότερη και συμβατικότερη σύνθεση που θυμίζει το κατώτερο μέρος (των παλαιοδιαθηκικών σκηνών) στο σκευοφυλάκιο τής *Annunziata*. Με μνημειακή διάθεση αλλά σχηματικοποιημένη έκφραση είναι δοσμένες τόσο οι αλληγορικές όσο και οι μορφές των καρθουσιανών μοναχών παρόμοια με την, περισσότερο κλασικιστική, Αίθουσα του Κανόνα στο μοναστήρι των SS. Severino e Sossio.

Monte Cassino: εκκλησία του μοναστηριού

Η παραγγελία για τοιχογραφική διακόσμηση στην εκκλησία του μεγάλου μοναστηριού του Μόντε Κασσίνο, κεντρική έδρα των Βενεδικτίνων που ισοπεδώθηκε στα 1943, συνδέεται κατά πάσα πιθανότητα με τη ζωγραφική που ο Βελισσάριος εκτελούσε παράλληλα στο μοναστήρι του ίδιου τάγματος στη Νάπολη, SS. Severino e Sossio. Σε αυτή την υπόθεση συνηγορεί ίσως το γεγονός της παρουσίας του αρχηγού του τάγματος στο συμβόλαιο του 1609, όπως επίσης και η αντιγραφή του έργου του Bassano, που βρισκόταν στο Μόντε Κασσίνο από τον Βελισσάριο στο εστιατόριο του ναπολιτάνικου μοναστηριού⁹⁴².

Στην αρχική απόφαση των Βενεδικτίνων προβλεπόταν η ψηφιδωτή διακόσμηση της, αναδιαμορφωμένης, στα 1613 εκκλησίας⁹⁴³. Σε μια πρώτη φάση, τα σχέδια ανατέθηκαν στον Cavalier d'Arpino και ο ρωμαίος Fabio Cristofari, ειδικός στο μωσαϊκό, δεσμεύθηκε να εκτελέσει τα έργα, αλλά οι εργασίες δεν προχώρησαν⁹⁴⁴. Στις αρχές της επόμενης δεκαετίας, ο Βελισσάριος υπέβαλε σχετική προσφορά για εκτέλεση των μωσαϊκών του τρούλου, «λέγοντας ότι αυτό ήταν ακριβώς το επάγγελμά του» (“sua propria professione”), όπως ανέφερε σε ιδιόχειρη επιστολή του προς τον ηγούμενο D. Bernardino da Trani, τον Φεβρουάριο του 1622, αλλά ο τελευταίος συνέχισε τις συνεννοήσεις με τον Cavalier d'Arpino⁹⁴⁵.

Δεν γνωρίζουμε για ποιο λόγο οι μοναχοί αποφάσισαν τελικά να μην στολίσουν τον τρούλο με μωσαϊκά αλλά με νωπογραφίες και να απευθυνθούν πρώτα στον Domenichino, ύστερα στον Lanfranco⁹⁴⁶ και τέλος στον Κορένσιο⁹⁴⁷, ο οποίος και ανέλαβε το έργο: «*Testudinem pingi curavit a celebri Belisario Corentio, atque ecclesiam, sacrarium, odaeum et hospitium in urbe S. Germani ornavit. Illud observandum, in veteri palatio supra amphitheatrum apud S. Petrum in monasterio, alias Casinum, septem inventa coronarum frusta marmorea, quot opus erant ab bases, cimatiisque parvanum sanctuarii columnarum conficienda, ornandamque majorem aram*»⁹⁴⁸. Εκτός από την παραπάνω, σύγχρονη των έργων, μαρτυρία, συναντούμε και τη σχετική εξοφλητική απόδειξη στον Βελισσάριο, τον Οκτώβριο του 1629, από τον ηγούμενο D. Eusebio di Carua, για «όλο το έργο της ζωγραφικής

⁹⁴² Βλ. εδώ παραπάνω, σελ. 209-216.

⁹⁴³ C.-L. Torelli, *Montecassino nella storia e nella arte*, Ρέτζο Εμίλια, Giuseppe Guidetti, 1916, σελ. 94.

⁹⁴⁴ A. Caravita, *I codici e le arti a Monte Cassino*, Μόντε Κασσίνο, tipografia dell'Abbazia, τόμ. III, 1870, σελ. 201. Προφανώς από παραδρομή ο Caravita αναφέρεται στον Pietro Paolo de' Cristofari (1685-1743), γιο του Fabio (αρχές 17^{ου} αιώνα-1689).

⁹⁴⁵ Caravita, όπ. π., σελ. 207 και 209.

⁹⁴⁶ Βλ. σχετικά Caravita, όπ. π. σελ. 211-214.

⁹⁴⁷ Βλ. Schütze / Willette, όπ. π., σελ. 120, σημ. 164. Είναι εντελώς αβάσιμη η άποψη ότι η παραγγελία δόθηκε στον Κορένσιο μεταξύ 1605 και 1609, όπως υποστηρίζει η A. Forlani, (*I disegni italiani del Cinquecento*, Βενετία, Sodalizio del libro, χ.χ. [1962], σελ. 289). Ο G. Giovannoni (*L'Abbazia di Montecassino*, Φλωρεντία, Electa, 1947, σελ. 41) θέλει τον Corenzio να εργάζεται στο Μόντε Κασσίνο από το 1625 ως το 1628.

⁹⁴⁸ Παρατίθεται στον Caravita, όπ. π., σελ. 214, σημ. 1.

εκτελεσμένο στο Μοναστήρι και στην πόλη του Σαν Τζεράμο, τόσο σε φρέσκο όσο και σε λάδι»⁹⁴⁹. Οι μαρτυρούμενες στο έγγραφο ελαιογραφίες είναι δυνατό να ταυτιστούν με τους, αναφερόμενους από τους παλαιότερους οδηγούς, πίνακες του Κορένσιου στην, επίσης κατεστραμμένη, Πινακοθήκη του Μοναστηριού⁹⁵⁰.

Στην ανάθεση της παραγγελίας στον Κορένσιο ίσως να λήφθηκε υπόψη το γεγονός ότι ο ζωγράφος είχε διακοσμήσει σχεδόν όλο το μεγάλο μοναστήρι των βενεδικτίνων στη Νάπολη. Από μόνο του, πάντως, το γεγονός της επιστολής του Βελισσάριου στον ηγούμενο της μονής, όπως ακόμα και το ότι παραβάλλεται με τους Cavalier d'Argino, Domenichino και Lanfranco, καταδεικνύει ότι το όνομά του ήταν υπολογίσιμο και εκτός Νάπολης. Δεν αποκλείεται επίσης η πιθανότητα δολοπλοκίας από μέρους του Κορένσιου, παρόμοια με αυτή στην περίπτωση της παραγγελίας για την *carpella del Tesoro di San Gennaro* στη Νάπολη, υπόθεση που ήταν σε εξέλιξη ακριβώς τα ίδια χρόνια και στην οποία εμπλέκονται τα ίδια πρόσωπα⁹⁵¹.

Τα έργα του Κορένσιου στο μοναστήρι, που επιζωγραφίστηκαν στον 18^ο αιώνα από τον Ραολό δι Μαΐο⁹⁵², μπορούμε να τα «ανασυστήσουμε» κάπως από τις λιγοστές προπολεμικές φωτογραφίες⁹⁵³ και από παλαιότερες περιγραφές, όπως επίσης και από μερικά σωζόμενα προπαρασκευαστικά σχέδια. Από τον De Dominicis μαθαίνουμε ότι ο ζωγράφος απεικόνισε σε τέσσερα διάχωρα του τρούλου τις σκηνές: *Ο Θάνατος του Αγίου Βενέδικτου στα Χέρια των Μαθητών του*, *Η Ψυχή του που Ανεβαίνει στον Ουρανό*, *Η Αποθέωσή του από Χορούς Αγγέλων*, και *Ο Παράδεισος των Βενεδικτίνων (Οι άγιοι του Τάγματος)*. Στην κατώτερη ζώνη, μεταξύ οκτώ παραθύρων, σε στρογγυλά διάχωρα και μετάλλια, ο Belisario ζωγράφισε τις μορφές των ιδρυτών των διαφόρων ταγμάτων και ενώσεων των Βενεδικτίνων (S. Simplicio ηγούμενος του Μόντε Κασσίνο και μαθητής του Αγίου Βενέδικτου, άγιος Romoaldo ιδρυτής των καμαλδολινών, Ροβέρτος των Cistercensi, Σιλβέστρος των Σιλβεστρίνων, Ιωάννης Gualberto των Vallombrosani, Πέτρος Σελεστινός των celestini, Γουλιέλμος των Verginiani και Βερνάρδος Tolomei των Olivetani). Τέλος, στα σφαιρικά τρίγωνα του τρούλου, ζωγράφισε τις αλληγορικές μορφές μοναστικών αρετών (Πενία, Αγνότητα, Υπακοή και Μελέτη) και, στο εγκάρσιο

⁹⁴⁹ Strazzullo, όπ. π., 1954 σελ. 144, αναδημ. στο, του ίδιου, *Documenti inediti per la storia dell'arte a Napoli (Pittori)*, Νάπολη, Il Fuidoro, 1955, σελ. 22. Στα έργα του Κορένσιου στο Μόντε Κασσίνο αναφέρεται και ο De Dominicis αναπαράγοντας σχετικές πληροφορίες από το «χειρόγραφο De Matteis» (όπ. π., σελ. 316).

⁹⁵⁰ Ο P. Guillaume καταλογογραφεί δύο προσωπογραφίες και μια *Παναγία εν Δόξη*, λάδι σε χαλκό, του Κορένσιου, βλ. P. Guillaume, *Description du Mont Cassin*, Μόντε Κασσίνο, imprimerie du Mont-Cassin, 1872 (γαλλικά-ιταλικά), σελ. 240 και 250, πρβλ. *Montecassino. Descrizione*, Ρώμη, Desclée e Ci., 1912, σελ. 83.

⁹⁵¹ Τα έργα στο Μόντε Κασσίνο εκτελούνται αμέσως μετά την απόρριψη των δειγμάτων που εκτέλεσε μαζί με τον Simone Para για το ναπολιτάνικο παρεκκλήσιο, τον Απρίλιο του 1629 και πριν την επιστολή των επιτρόπων αυτών στον αντιβασιλέα για να αποτρέψει νέο χτύπημα του Βελισσάριου προς τον Domenichino. Βλ. για όλα αυτά παρακάτω, στην αρχή του πέμπτου κεφαλαίου.

⁹⁵² Caravita, όπ. π. σελ. 216.

⁹⁵³ Φωτογραφίες υπάρχουν στο Gabinetto Fotografico Nazionale της Ρώμης, αρ. 13867-13869.

κλίτος, τους πάπες Στέφανο Θ΄ και Βίκτορα Γ΄, ηγούμενους του μοναστηριού, και Βασιλείς⁹⁵⁴. Τα θέματα που απεικόνισε ο Κορένσιος στο κεντρικό σημείο του τρούλου τής έδρας των Βενεδικτίνων, είναι συνεπώς επανάληψη μέχρις ενός σημείου αυτών που είχε ζωγραφίσει νωρίτερα στο ναπολιτάνικο μοναστήρι του τάγματος. **(εικ. 155)**

Για τις αλληγορικές φιγούρες του τρούλου σώζονται κάποια προπαρασκευαστικά σχέδια. Σε ένα τετραγωνισμένο φύλλο περιλαμβάνονται τρεις μελέτες αλληγορικών γυναικείων μορφών (Contemplazione και Castità), προφανώς για τα σφαιρικά τρίγωνα της εκκλησίας, με την αυτόγραφη επιγραφή του ζωγράφου («Belisario»)⁹⁵⁵. **(εικ. 156)**

⁹⁵⁴ Περιγραφές των κατεστραμμένων τοιχογραφιών σε: A. M. Ricci, *Il pellegrino di Monte Cassino. Canti X*, Μόντε Κασσίνο, Tipografia di Monte Cassino, 1845, σελ. 41· Guillaume, όπ. π., σελ. 134-136· Caravita, όπ. π., σελ. 215-216 (αντιγράφεται από τον Filangieri, όπ. π., σελ. 469)· *Montecassino. Descrizione*, όπ. π., σελ. 34-37· Torelli, όπ. π., σελ. 94-95.

⁹⁵⁵ Δημοπρατήθηκε το 1973 (Christie's, Λονδίνο, 20 Μαρτίου 1973) και παρουσιάστηκε στην έκθεση *Italian & Other Drawings, 1500-1800*, στο Courtauld Institute Galleries, το 1975. Βλ. παρακάτω, στην ενότητα του σχεδίου του Βελισσάριου.

SS. Marcellino e Festo

Στην εκκλησία του γυναικείου μοναστηριού των SS. Marcellino e Festo στη Νάπολη, επίσης της δικαιοδοσίας των Βενεδικτίνων⁹⁵⁶, ο Κορένσιος δούλεψε τόσο σε ελαιογραφίες όσο και, κυρίως, σε τοιχογραφίες. Στις 30 Ιουλίου 1633 λαμβάνει ένα ποσό 46 δουκάτων, επί συνόλου 1400, «για τον πίνακα σε λάδι του Ευαγγελισμού που φιλοτέχνησε και παρέδωσε για την οροφή της νέας εκκλησίας και για λογαριασμό των τοιχογραφιών, εκτελεσμένες από αυτόν στην ίδια εκκλησία, στο *comunicatorio* και στο *παρεκκλήσιο*»⁹⁵⁷. Για τις ίδιες τοιχογραφίες εισπράττει ακόμα ένα ποσό από την ηγουμένη Isabella de Vicariis⁹⁵⁸ τον Αύγουστο του 1638 και τον Νοέμβριο του ίδιου έτους, όταν ο ζωγράφος δωρίζει στον γιο του Κωνσταντίνο το ποσό των 3000 δουκάτων, μέρος του οποίου τού οφείλεται από το μοναστήρι⁹⁵⁹. Τέλος, για έργα ζωγραφικής σε φρέσκο και λάδι «στον τρούλο, στο *comunicatorio* και σε άλλους χώρους» ο Corenzio πληρώνεται και τον Αύγουστο του 1639⁹⁶⁰. Από τα έργα που σώζονται ακόμα, και σε συνδυασμό με τα παραπάνω έγγραφα, συνάγουμε ότι ο Βελισσάριος δούλεψε στις τοιχογραφίες του τρούλου και της οροφής του εγκάρσιου κλίτους καθώς επίσης και στα σφαιρικά τρίγωνα. Οι αναφερόμενες τοιχογραφίες στο «*comunicatorio* και στο *παρεκκλήσιο*» ταυτίζονται ίσως με αυτές του εγκάρσιου κλίτους, ενώ η αόριστη αναφορά σε «άλλους χώρους» μένει μετέωρη, καθώς σε άλλα μέρη της εκκλησίας δεν συναντούμε τοιχογραφίες που θα μπορούσαν να του αποδοθούν. Όσο για την ελαιογραφία του *Ευαγγελισμού*, αυτή ταυτίζεται με τον ένθετο πίνακα *in situ* στην οροφή της εκκλησίας, μεταξύ άλλων, σύγχρονων, έργων του Massimo Stanzione⁹⁶¹.

⁹⁵⁶ Το γυναικείο μοναστήρι αυτό υπέστη τις συνέπειες από τις σκληρές διατάξεις του συμβουλίου του Τριδέντου και τις αναγκαστικές οικοδομικές αναδιαρθρώσεις που οδήγησαν στη κατεδάφιση δύο ξεχωριστών προϋπαρχόντων μοναστηριών, του S. Marcellino και του S. Festo, και στη συνένωσή τους σε ένα νέο κτήριο, που άρχισε να χτίζεται από το 1626. Για το μοναστήρι βλ. M. Radogna, *L'abolito monastero dei SS. Marcellino e Festo e l'educatorio Regina Maria Pia*, β' έκδ., Νάπολη 1875· G. Ceci, "S. Marcellino", *Napoli Nobilissima*, VI (1895), σελ. 99-102, 122-124· F. Strazzullo, "La chiesa dei SS. Marcellino e Festo. (Documenti inediti)", *Archivio Storico per le Province Napoletane*, XXXV (1956), σελ. 433-469· *Napoli sacra, itinerario* 6°, 1993, σελ. 349-353.

⁹⁵⁷ Strazzullo, όπ. π.

⁹⁵⁸ V. Rizzo, "Documenti su Cavallino, Corenzio, De Matteis, Giordano, Lanfranco, Solimena, Stanzione, Zampieri ed altri, dal 1636 al 1715", στο *Seicento napoletano. Arte, Costume e ambiente*, επιμ. R. Pane, Μιλάνο, Edizioni di comunità, 1984, σελ. 314.

⁹⁵⁹ Βλ. εδώ, στο παράρτημα εγγράφων.

⁹⁶⁰ Strazzullo, όπ. π., 1956 και Rizzo, όπ. π., 1984, σελ. 314 (όπου και η διευκρίνιση «per tutto il passato e sino all'11 agosto 1639»).

⁹⁶¹ Πριν από την ανακάλυψη των αρχαικών στοιχείων, ο πίνακας του *Ευαγγελισμού* αποδιδόταν στον Bernardino Siciliano, ενώ ο Ceci απέδιδε έναν (άλλο;) πίνακα στον Κορένσιο (Ceci, όπ. π., 1895, σελ. 123). Στην ίδια εκκλησία βρίσκεται μια ελαιογραφία με απεικόνιση του Αγίου Ιωάννη του Βαπτιστή, την οποία, αν και ήδη ο Ceci (όπ. π., σελ. 124) ειδοποιούσε ότι ανήκει στην μολωνέζικη σχολή και η τοποθέτησή της ανάγεται στις αρχές του 18^{ου} αιώνα, ο Leone de Castris (όπ. π., 1991, σελ. 242), ελάχιστα πειστικά, την απέδωσε στον Κορένσιο. Για τις ελαιογραφίες αυτές βλ. και παρακάτω, στη σχετική ενότητα.

Στον τρούλο της εκκλησίας ο Βελισσάριος ζωγράφησε⁹⁶² στην κατώτερη ζώνη, μεταξύ των παραθύρων του τυμπάνου, σε ζεύγη τους αγίους Ανδρέα, Ιωάννη Ευαγγελιστή, Ιερώνυμο, Μέγα Γρηγόριο, Νικόλαο, Μποναβεντούρα, Αντώνιο Αμπάτε, Αντώνιο της Πάντοβα, Μπιάτσο και Δονάτο, Στέφανο και Λαυρέντιο, Αικατερίνη της Σιένα και Αικατερίνη Μάρτυρα, Λουκά και Αυγουστίνo. Στην ανώτερη ζώνη του τρούλου ζωγράφησε πλήθος από χορούς από αγγελάκια που τραγουδούν και ηχούν μουσικά όργανα. Στα σφαιρικά τρίγωνα ανά τριάδες τους 12 προστάτες της Νάπολης (Ιανουάριος, Ανέλλος, Αθανάσιος, Θωμάς ο Ακινάτης, Φραγκίσκος της Πάολας, Σεβήρος, Αγριππίνος, Γκαετάνο, Ευσέβιος, Πατρικία, Ιάκωβος della Marca, Ασπρένας, Αθανάσιος). Στο εγκάρσιο κλίτος, πάνω από τα τρία αβαθή αλτάρια απεικόνισε θαύματα του Αγίου Βενέδικτου και του αγίου Δονάτου, ενός από τους προστάτες του μοναστηριού, καθώς και Παραβολές και Θαύματα του Χριστού. (εικ. 157-158)

Τα έργα συντηρήθηκαν στις αρχές του 18^{ου} αιώνα από τον ζωγράφο Nicolò de Simone, που πληρώνεται στα 1710 για «επισκευή των νωπογραφιών όλου του χώρου από το χέρι του Belisario, ειδικότερα για την Ανάλυση της Θεοτόκου στο εσωτερικό του τόξου, που με όλο το ασβεστοκονίαμα ήταν έτοιμο να καταρρεύσει [...] και ακόμα ένα διάχωρο σε κιαροσκούρο πάνω από τον θριγκό του κεντρικού αλταριού»⁹⁶³. Μια άλλη επιζωγράφιση μαρτυρείται στα 1848, αυτή τη φορά από τον ζωγράφο Niccolò Nolpe⁹⁶⁴. Χάρη σε έναν εντελώς πρόσφατο καθαρισμό τα έργα ξαναβρήκαν την αρχική τους λάμψη και μας παρουσιάζουν μian αρκετά, καθώς φαίνεται αξιόπιστη εικόνα του ύστερου ύφους της ζωγραφικής τού Βελισσάριου.

Θεματογραφικά, έχουμε εδώ μια σύνοψη της εξυμνητικής δραστηριότητας των τοιχογραφιών του Βελισσάριου αναφορικά με το τάγμα των βενεδεκτινών: παρουσιάζοντας σκηνές από τη ζωή του ιδρυτή τους και του Αγίου Δονάτου, αλλά και με τους αγίους-προστάτες της πόλης, όπως και σε άλλα σύνολα, π.χ. στην εκκλησία της S. Maria di Costantinopoli ή νωρίτερα στον S. Paolo Maggiore. Μια συνάθροιση, σε μνημειακές διαστάσεις, όλων των αγίων της πόλης, όχι όπου συνήθως απεικονίζονταν, πάνω από τον βωμό. Ίσως λόγω της αρχιτεκτονικής διαρρύθμισης, οι άγιοι τοποθετούνται όπου κατά κανόνα παριστάνεται η αποθέωση του τιμώμενου αγίου –το ίδιο είχε κάνει και στον τρούλο της S. Maria La Nova όπως και στο παρεκκλήσιο Muscettola στον Gesù Nuovo– και στα σφαιρικά τρίγωνα, όπου συνήθως απεικονίζονται οι ευαγγελιστές.

Εικονογραφικά, το σχήμα αυτό είναι αρκετά σπάνιο, ενώ τα θέματα που έχουν να κάνουν με τον Άγιο Βενέδικτο αντλούν από το απέναντι μοναστήρι των SS. Severino e Sossio, στο οποίο όχι μόνο είχε ζωγραφίσει τον ίδιο, και πολύ εκτενέστερο κύκλο ο Κορένσιος τα προηγούμενα χρόνια, αλλά

⁹⁶² Περιγραφή των τοιχογραφιών στον Radogna, όπ. π., σελ. 39-40· Ceci, όπ. π., 1895, σελ. 123· αναφορά και από τον Celano, όπ. π., 1692, τόμ. III, σελ. 205.

⁹⁶³ Strazzullo, όπ. π., σελ. 452-453. Άλλη συντήρηση της εκκλησίας πραγματοποιήθηκε στα 1767 υπό τη διεύθυνση των Luigi Vanvitelli και Mario Gioffredo (Ceci, όπ. π.).

⁹⁶⁴ Radogna, όπ. π., σελ. 40.

υπήρχε και ένας από τους διάσημους κύκλους της πρώιμης Αναγέννησης με τις τοιχογραφίες του Antonio Solario (Lo Zingaro) σε ένα από τα αίθρια του μοναστηριού⁹⁶⁵.

Ο ιλλουζιονισμός που αποπειράται ο ζωγράφος στον τρούλο θυμίζει τα έργα του στην *cappella Herrera* αν και εδώ δουλεύει με μια μεγαλύτερη άνεση, δείχνοντας την ευελιξία του να υιοθετεί νέους τρόπους και σχήματα. Το πιο αδύνατο σημείο, ο τρόπος που παρουσιάζονται οι ζωγραφισμένες παραστάδες, δείχνει και το πόσο χωνεμένα είναι όλα αυτά. Αναφορικά, με την επεξεργασία των ίδιων των σωμάτων αυτή παραμένει υστερομανιεριστική αν και έχει μια μνημειακή διάθεση στους άξονες. Περισσότερο προσκολλημένη σε παλαιότερους τρόπους είναι η διαπραγμάτευση των μικρότερων σκηνών μεταξύ των παραθύρων.

⁹⁶⁵ Βλ. Radogna, όπ. π., σελ. 39. Για τις τοιχογραφίες του Zingaro βλ. Leone de Castris, στο *La pittura murale ...*, όπ. π., σελ. 216-218, με προγενέστερη βιβλιογραφία.

Gesù Nuovo: Cappellone di Sant' Ignazio

Στην εκκλησία του Gesù Nuovo ο Βελισσάριος ανέλαβε τη τοιχογράφηση και του μεγάλου παρεκκλησίου του S. Ignazio de Loyola, που «εισήλθε» στη χορεία των αγίων της καθολικής εκκλησίας στα 1622. Σύμφωνα με τα ήδη γνωστά έγγραφα, τον Σεπτέμβριο του 1633 ο «Sig. Belisario Corrente di Napoli di nazione greca» υπέγραψε συμφωνητικό με τον «P. Andrea Albertino της Εταιρείας του Ιησού, υπεύθυνο του εργοταξίου», με το οποίο υποσχέθηκε «όταν θα γίνει ο προθάλαμος στο μεγάλο παρεκκλήσιο του S. Ignatio [...] να ζωγραφίσει σε φρέσκο και να ξαναπιιάσει σε ξηρό, με χρώματα εξαιρετικά, και ιδιοχείρως, τον Βίο του Ένδοξου Αγίου Ιγνατίου ντε Λογιόλα, ιδρυτή της Εταιρείας του Ιησού, και οι εν λόγω σκηνές θα πλαισιωθούν από γύψινη διακόσμηση· όταν γίνει ο προθάλαμος και το παρεκκλήσιο είναι έτοιμο να αρχίσει αμέσως δίχως καμιά αναβολή αυτή τη ζωγραφική και να μην απέχει για οποιονδήποτε λόγο· και ακόμα, υπόσχεται να εκτελέσει τη ζωγραφική με κάθε τελειότητα προς κρίση των ειδικών, έναν κατ' εκλογή του Padre Andrea και έναν [κατ' εκλογή] του Signore Bellisario»⁹⁶⁶. Μερικούς μήνες αργότερα, στις 4 Φεβρουαρίου του 1634, τα έργα δεν είχαν αρχίσει ακόμα και με νέο συμφωνητικό ο ίδιος P. Andrea Albertino και ο «Sig. Bellisario Corrente», «ευαρεστούνται όπως η τιμή της χειροτεχνίας (manifattura) του προαναφερόμενου παρεκκλησίου του Αγίου Ιγνατίου, που ο Sig. Bellisario οφείλει να ζωγραφίσει [...] να είναι 800 δουκάτα, δίχως την προσθήκη του τόξου μεταξύ των δύο παραστάδων, το οποίο ο P. Andrea δεν έχει πρόθεση να κάνει να ζωγραφιστεί. Σε περίπτωση, όμως, που θα θελήσει να ζωγραφιστεί, δεν θα περιλαμβάνεται στα προαναφερόμενα 800 δουκάτα, αλλά θα είναι υποχρεωμένος να το πληρώσει κατ' αναλογία, και έτσι μένει ικανοποιημένος αυτός ο Sig. Bellisario, υποσχόμενος να εκτελέσει το έργο με όλες εκείνες τις συνθήκες, τρόπους, σχήμα και ποιότητα που εκφράστηκαν στη συμβολαιογραφική πράξη που έκανε [...] όταν ζωγράφιζε το κεντρικό αλτάρι αυτής της εκκλησίας [...]. Ακόμα, υπόσχεται αυτός ο Sig. Belisario ότι από την ημέρα που θα αρχίσει το έργο να μην σηκώσει ποτέ χέρι μέχρις ότου ολοκληρωθεί για οποιοδήποτε λόγο, και να συνεχίζει καθημερινά, και να ζωγραφίσει όλο το έργο ιδιοχείρως, σύμφωνα με την ιστορία που θα του δώσει ο προαναφερόμενος P.re Andrea, και να μην αναθέσει σε άλλον τίποτα, και να την εκτελέσει ολόκληρη με χρώματα εξαιρετικά, και [να είναι] θελκτική στο μάτι, και κάθε τελειότητας προς κρίση των προαναφερόμενων ειδικών· και αν λείπει από το έργο αυτό για δύο συνεχόμενους μήνες να είναι επιτρεπτό στον P.re Andrea (αν θελήσει) να την κάνει να ολοκληρωθεί από άλλους (και παρά την απαγόρευση και τη συνήθεια που έχουν οι ζωγράφοι) με ζημία, έξοδα και τόκους του προαναφερόμενου

⁹⁶⁶ F. Strazzullo, "Documenti per il cappellone di S. Ignazio nel Gesù Nuovo", *Partenope*, II (1961), σελ. 76 (το πρωτότυπο του εγγράφου αναπαράγεται και στο παράρτημα της διατριβής). Ο De Dominicis χρονολογεί τα έργα, συμφύροντάς τα με έργα του Βελισσάριου για την εκκλησία των ιησουϊτών, μετά τη διακόσμηση του Seggio di Nido, εποχή κατά την οποία ανάγονται μόνο μερικά από αυτά: «δεν είχε ακόμα ολοκληρώσει αυτό το έργο [Seggio di Nido], όταν έδωσε αρχή σε εκείνη τη μεγαλόπρεπη οροφή του Gesù Nuovo, όπου οι ιστορίες από τον Βίο και τα Θαύματα του Αγίου Ιγνατίου πάνω από το μεγάλο παρεκκλήσιό του, και του San Francesco Saverio απέναντί του, όπως επίσης στην οροφή στο κέντρο της οροφής ζωγράφησε σε πολλά διάχωρα μεταξύ γύψινων πλαισίων [...]. Από αυτές τις ιστορίες μερικές είναι καλοδουλεμένες, από τα καλύτερα έργα του Belisario, αλλά υπάρχουν και άλλες όπου οι φιγούρες είναι δίχως καμιά χάρη ή ομορφιά στις στάσεις» (όπ. π., σελ. 297-298).

Sig. Belisario [...]»⁹⁶⁷. Ο Βελισσάριος φαίνεται ότι άρχισε να δουλεύει στο παρεκκλήσιο αμέσως μετά από το δεύτερο συμφωνητικό, και από ό,τι εξάγεται και από το χρονολόγιο του ζωγράφου, δεν καταπιάστηκε με άλλη εργασία αυτή την περίοδο (η επόμενη χρονική παραγγελία που θα αναλάβει θα προέλθει πάλι από τους ιησουΐτες και θα αφορά στη ζωγραφική του δυτικού βραχίονα της ίδιας εκκλησίας⁹⁶⁸). Εξάλλου, τον Ιούνιο του 1637 σε προκαταβολή που εισπράττει για τη διακόσμηση του αντικείμενου μεγάλου παρεκκλησίου του άλλου ιησουΐτη αγίου, San Francesco Saverio, υπάρχει η ρητή δέσμευση για τον Κορένσιο ότι οφείλει να το ζωγραφίσει «με τον ίδιο τρόπο και την ίδια τελειότητα που φιλοτέχνησε και την οροφή του [παρεκκλησίου τού] S. Ignatio»⁹⁶⁹.

Οι εργασίες κατασκευής τού μνημειακών διαστάσεων παρεκκλησίου του Sant' Ignazio είχαν αρχίσει στα 1621, με χρηματοδότηση από το κληροδότημα του διάσημου συνθέτη μαδριγάλων Carlo Gesualdo, πρίγκιπα τής Venosa⁹⁷⁰. Ύστερα από μια τριπλή δολοφονία που είχε διαπράξει κατέφυγε στην προστασία της εκκλησίας και των ιησουΐτων στη Νάπολη⁹⁷¹.

Οι τοιχογραφίες του Βελισσάριου πρέπει να ήταν το πρώτο έργο που πραγματοποιήθηκε στο παρεκκλήσιο. Ακολούθησαν πίνακες του Ribera στα 1641 και γλυπτά του Fanzago, παραγγελίες του ιησουΐτη P. Flaminio Magnati, στα 1637. Στον ίδιο χώρο δούλεψαν μεταξύ 1637 και 1655 και οι μαρμαροτεχνίτες Costantino Marasi και Andrea Lazzari, δύο από τους σχεδόν μόνιμους συνεργάτες του Βελισσάριου, ενώ η διακόσμηση του συμπληρωνόταν με τον πίνακα του αλταριού, μια ελαιογραφία του Girolamo Imperato με το *Όραμα του Αγίου Ιγνάτιου στη θέση La Storta*⁹⁷².

Αν υποθέσουμε ότι οι εμφανείς μεταγενέστερες επιζωγραφίσεις δεν αλλοίωσαν την αρχική εικονογραφία⁹⁷³, ο Βελισσάριος απεικόνισε στο κέντρο της κυλινδρικής οροφής τις σκηνές: *Εμφάνιση της Παναγίας με το Θείο Βρέφος στον Άγιο Ιγνάτιο* και *Ο Άγιος Ιγνάτιος Πληγώνεται στην Pamplona* και εκατέρωθεν τις μικρότερες συνθέσεις *Ο Άγιος Ιγνάτιος Ελευθερώνει έναν Δαιμονισμένο*, *Ο Συγκλητικός M. A. Trevisan Συναντά τον Άγιο Ιγνάτιο στην Πλατεία του Αγίου Μάρκου στη Βενετία (εικ. 159)*, *Ένας*

⁹⁶⁷ Strazzullo, όπ. π., 1961, σελ. 76-77.

⁹⁶⁸ Βλ. Nappi, όπ. π., 1984, σελ. 320, και εδώ παρακάτω, σελ. 260-262.

⁹⁶⁹ Nappi, όπ. π., 1984, σελ. 326, έγγρ. 30.

⁹⁷⁰ Ο Gesualdo είχε αφήσει, στα 1613, για την ανέγερση του παρεκκλησίου 30.000 δουκάτα, βλ. Erricchetti, όπ. π., 1974, σελ. 48. Για το παρεκκλήσιο βλ. επίσης F. Iappelli, "Il Cappellone di Sant' Ignazio al Gesù Nuovo. Perché Davide e Geremia di C. Fanzago?", *Societas*, 42 (1993), σελ. 100-112 αναδημ., σε επεξεργασμένη μορφή: "Il Cappellone di Sant' Ignazio al Gesù Nuovo in Napoli: Iconografia e spiritualità", *Napoli Nobilissima*, XXXVII (1998), σελ. 21-30. Για τον Gesualdo βλ. A. Consiglio, *Gesualdo, ovvero assassinio a cinque voci. Storia tragica italiana del secolo XVI*, Νάπολη 1967.

⁹⁷¹ Βλ. De Maio, όπ. π., 1983, σελ. 76.

⁹⁷² Βλ. Schiattarella / Iappelli, όπ. π., σελ. 71-75.

⁹⁷³ Δεν είναι γνωστές παλαιότερες περιγραφές των πρωτότυπων έργων του Κορένσιου. Η σχετική αναφορά του Sarnelli, (όπ. π., 1685, σελ. 165) είναι επιγραμματική, μας δίνει όμως χαρακτηριστική αποτύπωση τόσο αυτού του παρεκκλησίου όσο και του αντικείμενού του, τού Francesco Saverio (μεταξύ των σελ. 166-167). Φειδωλές είναι και οι μεταγενέστερες περιγραφές: *Nuova guida Parrino*, 1725, σελ. 157· De Dominici, όπ. π., σελ. 298. Ο Galante (έκδ. 1872, σελ. 121) αποδίδει αδιακρίτως όλα τα φρέσκα στον de Matteis.

Αρμένιος Υπηρέτης τον Εκδιώκει από το Όρος των Ελαιών στην Ιερουσαλήμ, Στην Βαρκελώνη Ενθαρρύνει έναν Αυτόχειρα, μεταξύ των παραθύρων αλληγορικές μορφές (Μετάνοια, Δικαιοσύνη, Caritas, Αγνότητα) και άγγελοι με τα αναγνωριστικά στοιχεία αυτών των αρετών. Τα έργα υπέστησαν σοβαρές ζημιές κατά το 1688, και επιζωγραφίστηκαν, τουλάχιστον οι δύο κεντρικές σκηνές, από τον Paolo de Matteis «στην ίδια μορφή» στα τέλη του 17^{ου} αιώνα⁹⁷⁴. Είναι δύσκολο ωστόσο να αναγνωρίσει κανείς το χέρι του Κορένσιου λόγω των πολλών μεταγενέστερων επιζωγραφίσεων⁹⁷⁵ αλλά και από τις ζημιές που οι τοιχογραφίες υπέστησαν κατά τον βομβαρδισμό του 1943.

Η αφιέρωση ενός από τα κεντρικά παρεκκλήσια τού Gesù Nuovo στον ιδρυτή των ιησουϊτών, αμέσως μετά την αγιοποίησή του, ακολουθεί και σε αυτή την περίπτωση το παράδειγμα του Gesù της Ρώμης. Το εικονογραφικό πρόγραμμα της διακόσμησης του παρεκκλησίου επικεντρώνεται στο να τονίσει τη δράση του Λογιόλα⁹⁷⁶. Οι φιλολογικές πηγές από τις οποίες θα μπορούσαν οι ιησουΐτες να επιλέξουν και να υποδείξουν τα θέματα προς εικονογράφηση θα ήταν οι πρώτοι βίοι του de Loyola. Η πρώτη βιογραφία είναι αυτή του P. de Ribadeneira που, ευρέως εικονογραφημένη, είχε εκδοθεί στη Νάπολη στα 1572, και ξανατυπώθηκε δύο φορές με την ευκαιρία του μακαρισμού στα 1609 και της αγιοποίησής του στα 1622⁹⁷⁷. Βιογραφία του ιησουΐτη αγίου είχε γράψει και ο ναπολιτάνος Giovanni Battista Manso, πρίγκιπας της Ακαδημίας των Oziosi, λαϊκό φερέφωνο των ιησουϊτών, κατά τη διατύπωση του Romeo de Maio⁹⁷⁸. Ο Κορένσιος θα μπορούσε σε κάθε περίπτωση να κάνει χρήση των εικονογραφικών σειρών που είχαν κυκλοφορήσει από τις αρχές του 17^{ου} αιώνα από Φλαμανδούς χαρακτές και ξανά στα 1609 και στα 1622⁹⁷⁹.

⁹⁷⁴ Sasso, όπ. π., 1856, τόμ. 1, σελ. 207.

⁹⁷⁵ Iappelli, όπ. π., 1998, σελ. 27.

⁹⁷⁶ Για την εικονογραφία σχετικά με την απεικόνιση του αγίου αυτού βλ. U. König-Nordhoff, *Ignatius von Loyola. Studien zur Entwicklung einer neuen Heiligen-Ikonographie im Rahmen einer Kanonisationskampagne um 1600*, Βερολίνο, Mann, 1982.

⁹⁷⁷ P. de Ribadeneira, *Vita Ignatii Loyolae Societatis Jesu fundatoris* ..., Νάπολη, Jos. Cacchium, 1572 (βλ. De Maio, 1983, σελ. 56 και σελ. 69-70, σημ. 78, 79).

⁹⁷⁸ De Maio, όπ. π., βλ. επίσης M. Manfredi, *Gio. Battista Manso nella vita e nelle opere*, Νάπολη, Jovene, 1919, σελ. 172.

⁹⁷⁹ Από τις κυριότερες η *Vita Beati Patris Ignatii*, Αμβέρσα, C. Galle, 1610 (βλ. H. Pfeiffer, "Note sull'iconografia di S. Ignazio di Loyola", *Colloqui del Sodalizio*, 6 (1976-1980), σελ. 77-79).

Gesù Nuovo: Cappellone Francesco Saverio

Τη διακόσμηση, ισχυρά επιζωγραφισμένη πια στο μεγαλύτερο μέρος της, στο μεγάλο παρεκκλήσιο που αφιερώθηκε στον Francesco Saverio με σκηνές από τον βίο του ιησουΐτη αγίου, εκτέλεσε ο Βελισσάριος αμέσως μετά την ολοκλήρωση τού απέναντι παρεκκλησίου, του San Ignazio. Τον Ιούνιο του 1637 εισπράττει μια προκαταβολή από τον ιησουΐτη υπεύθυνο του εργοταξίου της εκκλησίας, Flaminio Magnati, για ζωγραφική στον «μεγάλο θόλο του παρεκκλησίου του Santo Francesco Xaverio [...] κατά τον ίδιο τρόπο και τελειότητα που ζωγράφησε τον θόλο [του παρεκκλησίου] του S. Ignatio τής ίδιας εκκλησίας, για το οποίο εναπόκειται στην κρίση και στην ικανοποίηση τόσο του ίδιου όσο και του υπεύθυνου του εργοταξίου της casa Professa del Gesù, και τις οποίες ζωγραφίες οφείλει να ολοκληρώσει μέχρι το τέλος Οκτωβρίου [του τρέχοντος έτους]»⁹⁸⁰. Τον Αύγουστο του ίδιου έτους, ο Corenzio πληρώνεται ακόμα για ζωγραφική «που οφείλει να εκτελέσει» για το σύνολο των 915 δουκάτων⁹⁸¹.

Ο ιησουΐτης Francesco Saverio ανακηρύχθηκε άγιος στα 1619 και οι ιησουΐτες της Νάπολης πήραν μέρος στους σχετικούς εορτασμούς⁹⁸². Ο Βενετός πρεσβευτής στη Νάπολη σημείωνε τον Δεκέμβριο τού 1619, δίνοντάς μας με σαφήνεια την κοινή πολιτική ιησουΐτων-παλατιού: «Για δύο συνεχόμενα βράδια έριξαν πυροτεχνήματα, είχαν φωταψίες στο Παλάτι και στα κάστρα, και ακούστηκαν πολλοί πυροβολισμοί [...] για να πανηγυρίσουν τον Beato Francesco Xaverio, που εορτάστηκε στην εκκλησία των ιησουΐτων με καταστολισμένη μηχανή, για την οποία ο [αντιβασιλέας] duca di Ossuna δώρισε, όπως λέγεται, από 600 δουκάτα. Και αυτοί οι καλοί πατέρες, που δεν αφήνουν ποτέ να πάει χαμένη ευκαιρία, και που γνωρίζουν τη γενεαλογία του Αγίου, δημοσιοποίησαν ότι [ο άγιος] ήταν συγγενής της Εξοχότητάς του, εζ ου και η συρροή αυξήθηκε πολύ περισσότερο με όχι λίγα αποκτήματα πλούσιων δώρων που έγιναν στην εκκλησία τους με αυτή την ευκαιρία»⁹⁸³.

Η χρηματοδότηση του παρεκκλησίου πραγματοποιήθηκε από την duchessa di Sermoneta, Felice Maria Orsini⁹⁸⁴, ενώ παραγγελιοδότης των έργων ήταν ο Flaminio Magnati, εφημέριος του ναού και επιμελητής του εργοταξίου των ιησουΐτων, που πιθανότατα θα καθόρισε και το εικονογραφικό πρόγραμμα των τοιχογραφιών. Ο Βελισσάριος ζωγράφησε⁹⁸⁵ στον θόλο του παρεκκλησίου τέσσερις

⁹⁸⁰ Πληρωμή τής 20^{ης} Ιουνίου 1637, στο Nappi, όπ. π., 1984, σελ. 324, έγγρ. 30.

⁹⁸¹ Πληρωμή τής 8^{ης} Αυγούστου 1637, στο D'Addosio, όπ. π. 1913, σελ. 52.

⁹⁸² Bulifon, όπ. π., σελ. 116.

⁹⁸³ ASV, Dispacci da Napoli, filza 39, επιστολή τής 3^{ης} Δεκεμβρίου 1619.

⁹⁸⁴ Βλ. Erricchetti, όπ. π., 1974, σελ. 48. Για την οικογένεια των Orsini, συνδεδεμένη με την ανώτατη διοίκηση τού Βασιλείου, βλ. C. De Lellis, *Famiglie nobili del Regno di Napoli*, πρώτο μέρος, Νάπολη, Honofrio Saulo, 1654, φωτομνημ. ανατύπ., Μπολόνια, Forni, 1968, passim, βλ. επίσης Bulifon, όπ. π., σελ. 156.

⁹⁸⁵ Φειδωλές και επιγραμματικές είναι και για αυτό το παρεκκλήσιο οι περιγραφές στις παλαιές πηγές, βλ. Celano, 1692, τόμ. III, σελ. 49-50 («quella del cappellone di S. Ignatio stava tutta posta in oro, e dipinta da Belisario Corentio. Quella del cappellone di S. Francesco Xaverio, ove similmente stanno dipinte molte attioni del Santo, e quella che stà sù la porta, dove si

σκηές από τον Βίο του ησουίτη αγίου και αλληγορικές μορφές. Τα έργα επιζωγραφίστηκαν στον 18^ο αιώνα από τον de Matteis, ο οποίος επενέβη σχεδόν στα έργα του Βελισσάρου στην εκκλησία –είναι πολύ πιθανό και οι (ομότεχνες) κεντρικές σκηές των οροφών των παρεκκλησίων της Γέννησης, των Αγγέλων και των Μαρτύρων να οφείλονται σε αυτόν τον ζωγράφο. Στον Βελισσάριο, ωστόσο, φαίνεται να ανήκουν –και μάλιστα δίχως παρέμβαση του de Matteis– οι δύο σκηές εκατέρωθεν του παραθύρου του παρεκκλησίου, όπου βλέπουμε ένα διαγώνιο άνοιγμα της σύνθεσης όπως και στις ανάλογες σκηές πάνω από την κεντρική είσοδο που δείχνουν την ύστερη επίδραση των, νέων, μπαρόκ τάσεων στη ζωγραφική της εποχής, που έχοντας πια σχεδόν κυριαρχήσει στη Ρώμη και στο ναπολιτάνικο σκηικό δεν άφησαν ασυγκίνητο, έστω και επιφανειακά, και το εργαστήριο του Κορένσιου.

vedono molti miracoli espressi fatti al nome di Giesù, son' opere di Belisario Corentio, mà in tempo che l'età era avanzata, e non faceva tutto di sua mano»): Nuova guida ... Parrino, 1725, σελ. 157· De Dominici, σελ. 298· Galante, έκδ. 1872, σελ. 123.

Certosa di San Martino: cappella dei SS. Ugo e Anselmo και πρόναος

Μετά την εργασία του σε τοιχογραφίες, στην cappella San Nicola (1592) και στην Αίθουσα τού Κανόνα (1623), και σε ελαιογραφίες, ο Corenzio επιστρέφει στην εκκλησία του μοναστηριού των καρθουσιανών στα μέσα της δεκαετίας του 1630. Τον Οκτώβριο του 1635 πληρώνεται για έργα «που οφείλει να εκτελέσει στο παρεκκλήσιο των Αγίων Ούγου και Άνσελμου και στον πρόναο της εκκλησίας»⁹⁸⁶. Το επόμενο έτος συναντούμε και άλλη πληρωμή για τοιχογραφίες στο παρεκκλήσιο, δίχως να γίνεται αναφορά σε αυτές του δεύτερου, που πρέπει να θεωρήσουμε ολοκληρωμένες⁹⁸⁷. Τον Απρίλιο του 1637 ο Βελισσάριος εξοφλείται από τον ηγούμενο του μοναστηριού, D. Giovanni Battista Pisanti, για το συνολικό ποσό των 800 δουκάτων, «για ζωγραφική εκτελεσμένη στην εκκλησία του Σαν Μαρτίνο, δηλονότι στο παρεκκλήσιο που είναι αφιερωμένο στους αγίους Ούγο και Άνσελμο, μια μεγάλη ιστορία τής Αγίας Αγάθης στη *sacristiola*, και ζωγραφική εκτελεσμένη στο προαύλιο της εκκλησίας των καρθουσιανών μαρτύρων»⁹⁸⁸. Από το τελευταίο έγγραφο εξάγεται ότι η σκηνή της *Ταφής της Αγίας Αγάθης*, στην cappella San Nicola, φανερά διαφορετικού ύφους από τις υπόλοιπες συνθέσεις του παρεκκλησίου, επιζωγραφίστηκε ή ζωγραφίστηκε εκ νέου, περισσότερο από 40 χρόνια μετά την ανάληψη της σχετικής παραγγελίας⁹⁸⁹. **(εικ. 162)**

Παρά τις πληροφορίες των παραπάνω εγγράφων, προβληματική είναι η χρονολόγηση των τοιχογραφιών του πρόναου. Αν και έχει υποστηριχθεί ότι κάποιους υπαιγιμούς για ανάληψη αυτών των έργων αφήνει ήδη το έγγραφο του 1592⁹⁹⁰, ωστόσο άλλα τεκμήρια δεν επιβεβαιώνουν την ανάληψη των έργων από τον Βελισσάριο σε αυτή την πρώιμη χρονολογία. Πληροφορίες για αυτά τα έργα αντλούμε και από το σύγγραμμα *Neapolitana praetensae Mercedis pro Ven. Carthusia S. Martinis Neapolis contra dd. haeredes q. Equitis Cosmae Fonsaghi*, στο οποίο διαβάζουμε ότι «ο πρόναος αυτής της εκκλησίας» ζωγραφίστηκε «από τον cav. Baglioni, τον cavaliere Bellisario, και τον Micco Spadaro»⁹⁹¹. Δεδομένου επίσης ότι ο Βελισσάριος στα 1636 πληρώνεται μόνο για το παρεκκλήσιο και στα 1637 και για τα τρία έργα, τα έργα στον πρόναο θα πρέπει να υλοποιήθηκαν πιθανότατα ή στα 1635 ή στα 1637. **(εικ. 163-164)**

⁹⁸⁶ Προκαταβολή τής 13^{ης} Οκτωβρίου 1635, στο Nappi, όπ. π., 1988, σελ. 148.

⁹⁸⁷ Πληρωμές στις 9 και 27 Οκτωβρίου 1636, στο Faraglia, όπ. π., 1885, σελ. 458.

⁹⁸⁸ Εξόφληση τής 6^{ης} Απριλίου 1637, στο Delfino, όπ. π., 1985, σελ. 99.

⁹⁸⁹ Βλ. για την παραγγελία του 1592, βλ. παραπάνω, σελ. 128.

⁹⁹⁰ Υποστηρίζεται από την Brigitte Daprà, που πιστεύει ότι ο Κορένσιος πήρε την παραγγελία για τις τρεις σκηνές τού πρόναου, το 1592 παράλληλα με την ανάθεση της διακόσμησης στην cappella San Nicola. Η Daprà βασίζεται στο έγγραφο που δημοσίευσε ο Faraglia (όπ. π., 1885, σελ. 442) στο οποίο όμως δε γίνεται λόγος για κάτι τέτοιο (G. Sestieri / B. Daprà, *Domenico Gargiulo detto Micco Spadaro paesaggista e 'cronista' napoletano*, Μιλάνο - Ρώμη, Jandi Sapi, 1994, σελ. 27).

⁹⁹¹ R. P. D., *Guaxardo, Neapolitana praetensae Mercedis pro Ven. Carthusia S. Martinis Neapolis contra dd. haeredes q. Equitis Cosmae Fonsaghi*, Ρώμη, R.C.A., 1683, χ. σ. [σελ. 21]· πρβλ. Faraglia, όπ. π., 1885, σελ. 446, σημ. 2· *La certosa di San Martino. Il seicento*, συλλογικός τόμος, Νάπολη, Electa, 1984, σελ. 9· βλ. επίσης G. Cantone, "La facciata della chiesa di S. Martino e la controversia tra Cosimo Fanzago e i certosini", *Napoli Nobilissima*, XIX (1969), σελ. 172.

Ο Κορένσιος ζωγράφισε ολόκληρη την οροφή και την ανώτερη ζώνη των πλευρικών τοίχων της cappella dei SS. Ugo e Anselmo με σκηνές από τον βίο των δύο αγίων⁹⁹²: *Ο Άγιος Έλμος Σβήνει την Πυρκαγιά από μια Πόλη, Ο Άγιος Άνσελμος Θεραπεύει έναν Δαιμονισμένο, Ο Άγιος Άνσελμος Θεραπεύει μια Γυναίκα από το Δάγκωμα ενός Ερπετού, Ένας Παραλυτικός μπροστά στον Βομό, Θεραπεία Αρρώστων, Χωλών και Τυφλών με τη Μεσολάβηση του Αγίου Ούγου, Η Ταφή του Αγίου Ούγου, Το Ναβάγιο του Βασιλέα της Αγγλίας Ερρίκου Β΄, Μια Οικογένεια Αρρώστων Παρακαλεί τον Έλμο για τη Θεραπεία τους. (εικ. 160-161)*

Στα μέσα του 19^{ου} αιώνα, ο Chiarini έγραφε ότι οι τοιχογραφίες χρειάζονταν συντήρηση «από έμπειρο χέρι»⁹⁹³. Η πρόσφατη συντήρησή τους⁹⁹⁴ απέδωσε μια λάμψη καινούργια και βοηθά στο να δούμε καλύτερα το ύφος της ζωγραφικής του Βελισσάρου σε αυτά τα ύστερα έργα του. Στον πρόναο ο Βελισσάριος ζωγράφισε δύο σκηνές με μαρτύρια καρθουσιανών, συμπληρώνοντας έτσι τις ήδη ζωγραφισμένες σκηνές του Baglione⁹⁹⁵ και ακολουθούμενος από τις ομόθεμες τοιχογραφίες του μαθητή του, Micco Spadaro, πάνω σε σχέδια του Κορένσιου⁹⁹⁶.

Οι κύκλοι νωπογραφιών, τόσο στο παρεκκλήσιο όσο και στον πρόναο, συνδέονται θεματικά με τις γιορτές που οργανώθηκαν την ίδια εποχή στον καθολικό κόσμο, και ειδικότερα στην Μπολώνια και τη Νάπολη, για να τιμήσουν τους καρθουσιανούς μοναχούς-μάρτυρες στην Αγγλία⁹⁹⁷. Ο άγιος Ούγος, επίσκοπος της Γκρενόμπλ, συνδέεται με τον ιδρυτή του τάγματος, Άγιο Βρούνο, καθώς θυρείται ότι είχε παραχωρήσει στους μοναχούς του δεύτερου την έκταση στην οποία έκτισαν το πρώτο τους μοναστήρι, την Carthusia. Ο άγιος Άνσελμος έδρασε στο Καντέρμπουρι της Αγγλίας τον 11^ο αιώνα, όπου συγκρούστηκε με τους ηγεμόνες Γουλιέλμο Β΄ και Ερρίκο Α΄, υπερασπιζόμενος την ανεξαρτησία της εκκλησίας από την πολιτική εξουσία.

Και στους δύο κύκλους έχουμε αφηγηματικές σκηνές με παραθέματα από τυποποιημένα μοτίβα του Κορένσιου, χωρίς ιδιαίτερο εικονογραφικό ενδιαφέρον. Ωστόσο, παρά την εμφανή τυποποίηση, ο ζωγράφος και το εργαστήριό του δεν μένουν εντελώς ασυγκίνητοι από τις νέες εξελίξεις

⁹⁹² Συνοπτική περιγραφή των έργων στον De Dominici, όπ. π., σελ. 308.

⁹⁹³ Celano-Chiarini, όπ. π., τόμ. IV, σελ. 707-708· Galante, έκδ. 1872, σελ. 412· Capobianco, όπ. π., 1989, σελ. 300.

⁹⁹⁴ 1980-1990. *I restauri delle cappella della certosa di San Martino*, κείμενα N. Spinosa, A. Chiara Alabiso, M. I. Catalano, L. Giusti, Νάπολη, Elio de Rosa, 1990, σελ. 35-37· P. Di Maggio, "Dipinti murali a Napoli tra Seicento e Settecento. Note sulla tecnica e sui restauri, Bollettino d'arte, 76 (1991), σελ. 119-136.

⁹⁹⁵ Ο ρωμαίος ζωγράφος Giovanni Baglione δούλεψε το 1590 στην κατώτερη ζώνη των τοίχων απεικονίζοντας τη *Θεμελίωση της Certosa* και *Το Θαύμα του Θανάτου του Canonico Raymond Diocres*· για τα έργα αυτά βλ. Leone de Castris, όπ. π., 1991, σελ. 70, 186, 195.

⁹⁹⁶ Παλαιότεροι συγγραφείς θέλανε τα συγκεκριμένα έργα να είναι ενός άλλου μαθητή του Κορένσιου, του Luigi Rodriguez, πάνω σε σχέδια του πρώτου, βλ. Celano-Chiarini, όπ. π., τόμ. IV, 1859, σελ. 699. Για την πιθανότητα ο Micco Spadaro να δούλεψε στο μοναστήρι του Σαν Μαρτίνο χάρη στις συστάσεις του Κορένσιου, και ίσως να συνέχισε παραγγελίες που ο τελευταίος είχε αναλάβει και σε άλλους χώρους βλ. Sestieri / Daprà, όπ. π., σελ. 3, σημ. 5, 27.

⁹⁹⁷ G. De Vito, "Un sacrificio d'Isacco di Nunzio Rossi ed altri passi lungo il suo percorso", στο *Ricerche sul '600 napoletano*, Μιλάνο, L. & T., 1989, σελ. 43.

στο πεδίο του φρέσκο των πρώτων δεκαετιών του 17^{ου} αιώνα, σε ότι αφορά τη ζωγραφική επεξεργασία της φόρμας και στο άνοιγμα στον χώρο, όπως φαίνεται κυρίως σε μεμονωμένες μορφές.

San Domenico Maggiore: cappella de Franchis

Στις 19 Οκτωβρίου του 1637 ο «Signor Tomase de Franchis» πληρώνει στον Βελισσάριο Κορένσιο μέρος του ποσού των 400 δουκάτων, «όπως έχουν συνεννοηθεί για την τιμή της ζωγραφικής σε φρέσκο που οφείλει να εκτελέσει στο παρεκκλήσιό του στην εκκλησία του San Domenico με εκείνες τις ζωγραφίες που συμφώνησε με τον frate Luigi Lando, της Εταιρείας του Ιησού, και προς ικανοποίηση του ίδιου fratello Luigi»⁹⁹⁸. Από το έγγραφο μαθαίνουμε ότι ο Κορένσιος εκτέλεσε τοιχογραφίες στο παρεκκλήσιο de Franchis που βρισκόταν ο πίνακας τού Caravaggio, *Η Φραγγέλωση του Χριστού*, φιλοτεχνημένος περίπου 3 δεκαετίες νωρίτερα για τον ίδιο παραγγελιοδότη⁹⁹⁹. Οι παλαιότεροι οδηγοί της Νάπολης αναφέρονται πολύ γενικά στις τοιχογραφίες, που πιθανότατα καλύφθηκαν ή καταστράφηκαν με την αναδιάρθρωση τής εκκλησίας στον 19^ο αιώνα¹⁰⁰⁰, δεν διασώζουν όμως καμιά, έστω και επιγραμματική, περιγραφή¹⁰⁰¹.

Ο Tommaso de Franchis, προερχόμενος από οικογένεια δικαστών και νομομαθών, είχε αναρριχηθεί στην ιεραρχία της ισπανικής διοίκησης και είχε φθάσει μέχρι τη θέση του βασιλικού συμβούλου¹⁰⁰². Το παρεκκλήσιο δεν αποτελούσε εξαρχής οργανικό μέρος στην εκκλησία των δομνικανών. Προσαρτήθηκε στην εκκλησία όταν ενώθηκε μαζί με ένα άλλο παρεκκλήσιο, εξ ου και το διπλάσιο από τα άλλα μέγεθός του¹⁰⁰³. Σημαντική είναι η πληροφορία που αντλούμε από το έγγραφο πληρωμής ότι το εικονογραφικό πρόγραμμα και η ευθύνη για την υλοποίησή του ανήκε στον ιησουΐτη Luigi Lando. Ο τελευταίος δεν ήταν άγνωστος στο πεδίο των καλλιτεχνικών παραγγελιών στη Νάπολη. Είχε σταθεί ο κατεξοχήν υπεύθυνος για την απόρριψη της πρότασης να ζωγραφιστεί, την ίδια εποχή, ο κατεστραμμένος ανατολικός βραχίονας του Gesù Nuovo, όπου υπήρχαν τοιχογραφίες τού Βελισσάριου, από τον Giovanni Lanfranco, με τον οποίο είχε συμφωνήσει αρχικά ο υπεύθυνος τού εργοταξίου τής ιησουΐτικης εκκλησίας, Flaminio Magnati¹⁰⁰⁴. Ο Lando θεωρούσε ότι οι τοιχογραφίες τού τρούλου, που είχε λίγο πριν εκτελέσει ο Lanfranco στον τρούλο της ίδιας εκκλησίας, λόγω των γυμνών, δεν εναρμονίζονταν με την καθολική μετατριδεντική ευσέβεια.

Η εμπλοκή των ιησουΐτών στη διακόσμηση της εκκλησίας των δομνικανών που είχαν προβάλλει, με την αρωγή μεγάλου μέρους των ναπολιτάνων, γενναία αντίσταση στις παπικές

⁹⁹⁸ V. Pacelli, "New Documents Concerning Caravaggio in Naples", *The Burlington Magazine*, CXIX, 897 (1977), σελ. 824· αναδημ. σε ιτ.μτφρ.: "Nuovi documenti sull'attività di Caravaggio a Napoli", *Napoli Nobilissima*, XVII (1978), σελ. 57-67.

⁹⁹⁹ Pacelli, όπ. π.· D. M. Pagano, "Il dipinto", στο *La Flagellazione di Caravaggio. Il restauro*, επιμ. D. M. Pagano, Νάπολη, Electa, 1999, σελ. 11-28, ιδιαίτερα σελ. 11-14.

¹⁰⁰⁰ Για την εκκλησία βλ. S. Volpicella, "San Domenico Maggiore", στο *Descrizione Storica della Città di Napoli*, Νάπολη, Stamperia del Fibreno, 1850, σελ. 134-465.

¹⁰⁰¹ βλ. π.χ. Celano, 1692, τόμ. III, σελ. 120-121· Galante, έκδ. 1985, σελ. 145, 157, σημ. 388.

¹⁰⁰² **Βλ. για αυτόν Rovito, όπ. π., 1981, σελ. 336.**

¹⁰⁰³ Pacelli, όπ. π. 1977, σελ. 824.

¹⁰⁰⁴ Βλ. Schütze / Willette, όπ. π.

«μεταρρυθμίσεις»¹⁰⁰⁵, στη συγκεκριμένη περίπτωση σχετίζεται κατά πάσα πιθανότητα με το γεγονός ότι μέλος της ίδιας οικογένειας των de Franchis, ο Lorenzo, επίσης βασιλικός σύμβουλος, ήταν στενά συνδεδεμένος με τους ιησουΐτες¹⁰⁰⁶. Ο Tommaso de Franchis στα 1607 είχε αιτηθεί τη συμμετοχή του στη διοίκηση του οργανισμού Pio Monte della Misericordia¹⁰⁰⁷. Η cappella gentilizia ελέγχεται από τους ιησουΐτες που υπαγορεύουν το εικονογραφικό πρόγραμμα και χαράσσουν τις επιγραφές στους τύμβους των de Franchis που υπάρχουν στο ίδιο παρεκκλήσιο¹⁰⁰⁸. Η «συμπάθεια» τού Loyla για τον Άγιο Δομήνικο ίσως σε αυτή την περίπτωση να ήταν μόνο το άρμα και δεν είναι ασφαλώς τυχαίο ότι στην ίδια δεκαετία του 1640, ο άγιος Δομίνικος «εισέρχεται» στη χορεία των προστατών της Νάπολης¹⁰⁰⁹. Όπως επίσης δεν είναι τυχαίο ότι ο πίνακας της *Φραγγέλωσης* στα 1657, με πρωτοβουλία των δομινικανών αυτή τη φορά, απομακρύνθηκε από το αλτάρι σε έναν πλαϊνό τοίχο του παρεκκλησίου – προκειμένου να τοποθετηθεί ένα ξύλινο, γλυκερό άγαλμα της Παναγίας, που προβλήθηκε στη θρησκοληψία των πιστών¹⁰¹⁰ – και αργότερα μετακινήθηκε σε ένα άλλο παρεκκλήσιο, λιγότερο κεντρικό¹⁰¹¹, πριν καταλήξει στην Πινακοθήκη του Capodimonte.

¹⁰⁰⁵ M. Miele, *La riforma domenicana a Napoli nel periodo post-tridentino (1583-1725)*, Ρώμη, S. Sabina - Typis Polyglottis Vaticanis, 1963.

¹⁰⁰⁶ Βλ. De Maio, όπ. π., 1983, σελ. 252.

¹⁰⁰⁷ Pacelli, όπ. π., 1978, σελ. 59.

¹⁰⁰⁸ P. Orsi, βλ. *Descrizione storica artistica letteraria della chiesa, del convento e de' religiosi illustri di S. Domenico Maggiore di Napoli dal 1216 al 1854 incominciata dal P. M. Fr. Raffaele Maria Valle e continuata da Benedetto Minichini*, Νάπολη, Stamperia del Vaglio, 1854, σελ. 475.

¹⁰⁰⁹ Βλ. P. Caracciolo, *Il trionfo di S. Domenico protettore della città di Napoli e del suo regno*, Νάπολη, Giovan Cola Vitale, 1644. Ο Giuseppe Ceci συνδέει την έκδοση του βιβλίου με τις σύγχρονες εργασίες εξωραϊσμού στην εκκλησία (*Bibliografia per la storia delle arti figurative nell'Italia Meridionale*, Napoli, Società Napoletana di Storia Patria, 1937, τόμ. 1, σελ. 54).

¹⁰¹⁰ *Descrizione storica ...*, όπ. π., σελ. 474· πρβλ. De Maio, όπ. π., 1983, σελ. 256· Pagano, όπ. π.

¹⁰¹¹ Volpicella, όπ. π., 1850, σελ. 195.

Gesù Nuovo: Δυτικός βραχίονας

Στις 11 Αυγούστου 1635 ο Βελισσάριος Κορένσιος πληρώνεται από τον ιησουΐτη Flaminio Magnati για ζωγραφική «που οφείλει να πραγματοποιήσει στην οροφή της εκκλησίας» του Gesù Nuovo¹⁰¹². Δεν γνωρίζουμε αν εκτέλεσε αμέσως την παραγγελία αυτή, ωστόσο είναι μάλλον απίθανο καθώς στις 11 Ιανουαρίου 1638 πληρώνεται από τον ίδιο ιησουΐτη «για τη ζωγραφική που κάνει στο αλτάρι της εκκλησίας»¹⁰¹³. Την 1^η Μαρτίου και στα τέλη Μαΐου του ίδιου έτους ο Corenzio πληρώνεται επίσης για τοιχογραφίες «που πραγματοποιεί στον μεγάλο θόλο στην είσοδο της εκκλησίας»¹⁰¹⁴.

Τα δύο μεγάλα διάχωρα της κεντρικής ζώνης του βραχίονα, που αντικαταστάθηκαν στα τέλη του 17^{ου} αιώνα από άλλα του Paolo de Matteis¹⁰¹⁵ πιθανότατα απεικόνιζαν την ίδια θεματογραφία, την *Περιτομή* και την εικονογράφηση του 12^{ου} κεφαλαίου της Αποκάλυψης¹⁰¹⁶. Στις μικρότερες σκηνές εκατέρωθεν των δύο μεγάλων αυτών παραστάσεων διακρίνουμε στα δεξιά: *Η Νίκη του Δαβίδ επί του Γολιάθ, Το Αρνίο Πάνω στο Βιβλίο με τις Επτά Σφραγίδες, Ο Απόστολος Παύλος και η Δαιμονισμένη στους Φιλίππους, Το Όραμα της Γέννησης του Αγίου Ιουλιανού, επίσκοπου Κουένκα*. Στα αριστερά: *Ο Άγιος Ιγνάτιος, Επίσκοπος Αντιόχειας στη Ρώμη, Ρίχνεται προς Βορά των Λεόντων, Οι Απόστολοι Πέτρος και Ιωάννης Θεραπεύουν τον Παραλυτικό στην Ωραία Πύλη του Ναού της Ιερουσαλήμ, Ο Ιησούς Μεταξύ Αγίων, Ο Ιησούς του Ναυή Οδηγεί τους Εβραίους στη Νίκη επί των Αμοριτών*¹⁰¹⁷. **(εικ. 165-170)**

Εκατέρωθεν του μεγάλου παραθύρου της εισόδου, πάνω από το διάσημο φρέσκο του Francesco Solimena, *Η Εκδίωξη του Ηλιοδώρου από τον Ναό*, ο Βελισσάριος ζωγράφισε δύο μεγάλες σκηνές σε τεταρτοσφαίριο *Η Εύρεση του Τιμίου Σταυρού από την Αγία Ελένη* και *Η Μεταστροφή του Αποστόλου Παύλου*. **(εικ. 171-172)** Στα τριγωνικά διάχωρα στις ρίζες του τυμπάνου και μεταξύ των παραθύρων και περιβαλλόμενα από αλληγορικές μορφές, πρόσωπα της Παλαιάς Διαθήκης με επιγραφές σχετικές με το όνομα του Ιησού: στα αριστερά: Μαλαχίας («Magnum est nomen tuum»), Ιησούς από την Σοφία Σειράχ («Confitebor nomini tuo»), Ιώβ («Sit nomen Domini benedictum»), Αινός («Iste coepit invocare nomen Domini») και στα δεξιά: Ζαχαρίας («Et erit nomen»), Σοφονίας («Sperabunt in nomine Domini»), Ησαΐας («Nomen tuum in desiderio animae meae»), Οζίας («Dabit gloriam nomini suo»). Στις τοιχογραφίες του εσωτερικού της εισόδου, ο πελοποννήσιος ζωγράφος,

¹⁰¹² Βλ. Nappi, όπ. π., 1984, σελ. 320.

¹⁰¹³ Strazzullo, όπ. π., 1954, σελ. 144.

¹⁰¹⁴ D'Addosio, όπ. π., 1913, σελ. 52 και Nappi, όπ. π., 1984, σελ. 333, έγγρ. 3.

¹⁰¹⁵ Schiattarella / Iappelli, όπ. π., σελ. 57.

¹⁰¹⁶ Παλαιότερα πιστευόταν ότι απεικονιζόταν *Η Σύλληψη* και *Τα Εισόδια της Θεοτόκου* ΣΗΜΕΙΩΣΗ. Οι εικονογραφικές διορθώσεις τόσο σε αυτές τις σκηνές όσο και στις άλλες του ίδιου βραχίονα όπως και των άλλων παρεκκλησίων του Gesù Nuovo οφείλονται στις μελέτες του ιησουΐτη Filippo Iappelli, βλ. "Chiesa del Gesù Nuovo o dell'Immacolata? Catechesi scritturistica e iconografia gesuitica", *Societas*, 4-5 (1988), σελ. 106-108.

¹⁰¹⁷ Ο Nappi υποστηρίζει, λανθασμένα, ότι μόνο οι Προφήτες και τα αγγελάκια απομένουν από τη διακόσμηση του Βελισσάριου, επιζωγραφισμένα από τον F. Fischetti, (όπ. π. 1984, έγγρ. 3), πρβλ. D'Addosio, όπ. π., 1920, σελ. 41.

ολοκληρώνοντας την τοιχογραφική διακόσμηση του ναού, άφησε την υπογραφή του: «1638 BELISARIUS CORENZIUS FECIT».

Η τοιχογραφική διακόσμηση θα συνεχιζόταν στα τέλη του 17^{ου} αιώνα αλλά δεν θα υπήρχε τέτοια συνέπεια επιλογής ζωγράφου όσο αυτής με τον Κορένσιο.

Η εικονογραφία, μελετημένη και αρθρωμένη στις λεπτομέρειές της, περιλαμβάνει στις κεντρικές σκηνές τα δύο κύρια θέματα των Ιησουϊτών, την *Άμωμη Σύλληψη*, στην οποία είναι αφιερωμένη η εκκλησία, και την *Περιτομή*, κατά την οποία αναφέρεται το όνομα του Ιησού¹⁰¹⁸, στη λατρεία και τη διάδοση του οποίου η Εταιρία αφιέρωνε όλο της το έργο. Στις μικρότερες σκηνές παρουσιάζονται, σε θεματική ανταπόκριση και εικονογραφική αλληλουχία, σύμφωνα με το εξής σχήμα: το πρώτο ζευγάρι σκηνών είναι παρμένο από τον αγιολογικό κύκλο, το δεύτερο από την Καινή Διαθήκη και το τρίτο από την Παλαιά. Ο πυρήνας της εικονογράφησης είναι η αναφορά στο *Όνομα τού Ιησού*, θέμα που θα επαναλαμβανόταν σε ένα εντελώς διαφορετικό και μεγαλοπρεπές ύφος στον Gesù της Ρώμης τέσσερις δεκαετίες αργότερα στη γνωστή τοιχογραφία τού Giovanni Battista Gaulli. Κατά δεύτερο λόγο, υπάρχουν σκηνές που δείχνουν τους δεσμούς μεταξύ ιησουϊτών και φραγκισκανών όπως η σκηνή *Ο Ιησούς Παρουσιάζει το Μονόγραμμα του Ονόματός του Μεταξύ του Αγίου Βερναρδίνου και Άλλων Αγίων*¹⁰¹⁹. Η εικονογραφία τους είναι περιορισμένη σε μια πεζή αφήγηση των γεγονότων και αντλεί από συνηθισμένα και διαδεδομένα πρότυπα παλαιοδιαθηκικών και μη σκηνών, ιστορικών κατά κύριο λόγο, όπως για παράδειγμα τις Στοές του Ραφαήλ στο Βατικανό, όπου συναντούμε ορισμένους παραλληλισμούς, όπως για στη σκηνές *Πτώση της Ιεριχούς* και *Ο Ιησούς του Ναυή Σταματά τον Ήλιο*. Για τη δεύτερη αυτή σύνθεση, όπως και για εκείνη με το *Αρνίο πάνω στο Σφραγισμένο Βιβλίο* είναι γνωστά επίσης τα προπαρασκευαστικά σχέδια του Βελισσάριου¹⁰²⁰.

Με αυτά τα έργα του Βελισσάριου, με τα οποία ολοκληρώνεται η τοιχογραφική διακόσμηση του Gesù Nuovo, μαζί με τους Ευαγγελιστές και τον, ήδη από τον 17^ο αιώνα κατεστραμμένο τρούλο του Lanfranco. Εικονογραφείται εδώ σε όλη του την ανάπτυξη η θεωρητική βάση της διακόσμησης εκκλησιών από τους ιησουϊτες, σύμφωνα με τη φράση του Αποστόλου Παύλου «*άρα ουν ουκέτι εστέ ξένοι και πάροικοι, αλλά συμπολίται των αγίων και οικείοι του Θεού, εποικοδομηθέντες επί τω θεμελίω των αποστόλων και προφητών, όντος ακρογωνιαίου αυτού Ιησού Χριστού, εν ω πάσα οικοδομή*

¹⁰¹⁸ «Και ότε επλήσθησαν ημέραι οκτώ του περιτεμείν το παιδίον, και εκλήθη το όνομα αυτού Ιησούς, το κληθέν υπό του αγγέλου προ του συλληφθήναι αυτόν εν τη κοιλία» (Λουκάς, Β΄, 20).

¹⁰¹⁹ *Enciclopedia Bernardiana. Iconografia*, επιμ. Μ. Α. Pavone / V. Pacelli, τόμ. 2, Σαλέρνο, 1981, σελ. 140, εικ. 517.

¹⁰²⁰ Πρόκειται αντίστοιχα για τα σχέδια στη συλλογή Janos Scholz, που ο Walter Vitzthum απέδωσε, ακολουθώντας τη σχετική επιγραφή, στον Κορένσιο (Vitzthum, όπ. π., 1966, σελ. 9) και στο Truro, Royal Cornwall Museum, που παλαιότερα αποδιδόταν στον Luca Giordano, και πάλι από τον Vitzthum θεωρήθηκε έργο του Βελισσάριου. Για τα σχέδια αυτά βλ. και παρακάτω στη σχετική ενότητα.

συναρμολογουμένη άξει εις ναόν άγιον εν Κυρίω» (Εφεσ. Β΄, 19-21), όπως εύστοχα παρατηρεί ο Filippo Iappelli¹⁰²¹.

Στα φρέσκα αυτά του, ηλικιωμένου πια Βελισσάριου, στα υψηλότερα σημεία του μεγάλου ναού, στα οποία πρέπει να υποθέσουμε δίχως άλλο την ευρεία συμμετοχή της μποτέγκας, η εικονογράφηση εμμένει στη πολυδιάσπαση της επιφάνειας και την αφήγηση των ιστοριών, την παρουσίαση των φιλολογικών πηγών και την εκτύλιξή της εν είδει κηρύγματος.

¹⁰²¹ Iappelli, όπ. π.

Santa Maria della Sapienza

Με συμφωνητικό που υπέγραψε στις 26 Ιουνίου 1636 με την ηγουμένη του μοναστηριού τής Santa Maria della Sapienza, Angela de Alessandro, ο «*signore Bellisario υπόσχεται να εκτελέσει το παρακάτω έργο με τον εξής τρόπο [...] δηλονότι τον τρούλο από την φρίζα και επάνω και ακόμα από τον πρώτο θριγκό [...] να κάνει όλες εκείνες τις ζωγραφιές και ιστορίες που θα τού οριστούν από τον υπεύθυνο πατέρα αυτού του μοναστηριού και αυτό εντός τού χρονικού ορίου των δύο ετών από σήμερα. Το έργο θα πρέπει να είναι ολόκληρο από το χέρι του, δηλαδή να τού είναι νόμιμο να μπορεί να αναθέσει σε άλλους την εκτέλεση κάποιου ουρανού, ή ενδυμασίες, ή άλλη εργασία που θα ήθελε να γίνει εκτός από τις μορφές («figure»). Ακόμα, οι ζωγραφιές θα πρέπει να εκτιμηθούν σύμφωνα με τα άλλα έργα που έχει εκτελέσει αυτός ο *signore Bellisario* και αν δεν θα έχει τελειώσει το εν λόγω έργο εντός του ορισμένου χρόνου των δύο ετών να είναι μόνιμο στο μοναστήρι να προσλάβει άλλα πρόσωπα [...] παρεκτός και το εμπόδιο δεν είναι ασθένεια του *signore Bellisario*. [...] και το εν λόγω έργο ο *signore Bellisario* υπόσχεται να το εκτελέσει για το ποσό των δύο χιλιάδων και πεντακοσίων δουκάτων»¹⁰²².*

Στις αρχές του Ιουλίου 1636, ο Κορένσιος εισπράττει μια προκαταβολή¹⁰²³ ενώ πληρωμές «για ζωγραφική που εκτελεί» είναι γνωστές τουλάχιστον από τον Νοέμβριο του ίδιου έτους¹⁰²⁴. Δύο χρόνια αργότερα, τον Νοέμβριο του 1638, σε πράξη δωρεάς, 3000 δουκάτων, του Βελισσάριου στον γιο του, Κωνσταντίνο, ο ζωγράφος δηλώνει ότι μέρος του προσφερόμενου ποσού προέρχεται από το εν λόγω μοναστήρι για ζωγραφική «που έχει εκτελέσει και που μένει να γίνει»¹⁰²⁵. Άλλες πληρωμές για «ζωγραφική που εκτελεί» συναντούμε τον Μάιο του 1639 («για ζωγραφική που εκτελεί στον τρούλο»¹⁰²⁶), τον Αύγουστο του ίδιου έτους («για ζωγραφική σε φρέσκο και σε λάδι για τον τρούλο, το *comunicatorio* και αλλού»¹⁰²⁷), ενώ οι πληρωμές συνεχίζονται μέχρι τον Δεκέμβριο του 1640¹⁰²⁸. Τότε πρέπει να είχε ολοκληρώσει το μεγαλύτερο μέρος των τοιχογραφιών, εφόσον πληρώνεται «για ορισμένες βελτιώσεις στη ζωγραφική του τρούλου, στους τέσσερις Ευαγγελιστές, στους τέσσερις

¹⁰²² Βλ. A. Delfino, «Alcuni documenti inediti sui pittori del '600 tratti dall'Archivio di Stato di Napoli», στο *Ricerche sul '600 napoletano 1998*, Νάπολη, Electa, 1999, σελ. 18, βλ. και εδώ, στο παράρτημα εγγράφων. Ως μάρτυρες υπογράφουν, μεταξύ άλλων, ο γυψοτεχνίτης Silvestro Faiella και ο αρχιτέκτονας Jacopo Lazari.

¹⁰²³ Προκαταβολή τής 3^{ης} Ιουλίου 1636 από την ηγουμένη Suor Angela di Alessandro, στο Rizzo, όπ. π., 1984, σελ. 314.

¹⁰²⁴ Πληρωμές στις 14 Νοεμβρίου και 23 Δεκεμβρίου 1636, στο E. Nappi, «Giovan Giacomo Conforto e la chiesa di S. M. Della Sapienza di Napoli», στο *Ricerche sul '600 napoletano*, Μιλάνο, L. & T., 1989, σελ. 124, έγγρ. 66 και 67.

¹⁰²⁵ Βλ. την έκδοση τού εγγράφου εδώ, στο παράρτημα. Στην ίδια πράξη δωρεάς εμφανίζονται να υπογράφουν ως μάρτυρες και οι ζωγράφοι «Francisco Garzia de Neapoli» και «Joseph Antinolfo in domo ditti Bellisario Correnzi», οι οποίοι βρίσκονταν τότε στο εργαστήριο του ζωγράφου.

¹⁰²⁶ Πληρωμή τής 14^{ης} Μαΐου 1639, στο Nappi, όπ. π., 1989, σελ. 124, έγγρ. 68.

¹⁰²⁷ Πληρωμή τής 12^{ης} Αυγούστου 1639, στο Strazzullo, όπ. π., 1955.

¹⁰²⁸ Πληρωμές τής 10^{ης} Οκτωβρίου 1639 από την ηγουμένη Angela Giovanna Carrafa (Nappi, όπ. π., 1989, σελ. 124, έγγρ. 69), τής 24^{ης} Φεβρουαρίου 1640 (D'Addosio, όπ. π., 1913, σελ. 52-53), τής 17^{ης} Μαρτίου 1640 (D'Addosio, όπ. π., 1913, σελ. 53), τής 25^{ης} Οκτωβρίου 1640 (D'Addosio, όπ. π., 1913, σελ. 52-53), τής 22^{ης} Σεπτεμβρίου 1640 –ο Κορένσιος αποδίδει το ποσό των 25 δουκάτων στον Gioseppe Antinolfo (Nappi, όπ. π., 1989, σελ. 124, έγγρ. 70).

Πατέρες κάτω από αυτόν τον τρούλο και για τους τέσσερις έλληνες Πατέρες που εκτελεί»¹⁰²⁹. Την άνοιξη του 1640, ο Belisario πληρώνεται για μια ελαιογραφία με τον Εσταυρωμένο, την Παναγία, τον Άγιο Ιωάννη και τη Μαγδαληνή¹⁰³⁰.

Η εκκλησία του μοναστηριού αυτού, που είχε στενούς δεσμούς με τους θεατίνους της Νάπολης¹⁰³¹, άρχισε να ξαναχτίζεται εκ θεμελίων στα μέσα της δεύτερης δεκαετίας του 17^{ου} αιώνα, από τους αρχιτέκτονες Giovan Giacomo Conforto, Jacopo και Dionisio Lazzari, πάνω σε σχέδια πιθανότατα του Cosimo Fanzago. Η διακόσμηση του Βελισσάριου ολοκληρώθηκε ελάχιστα πριν τα εγκαίνια της εκκλησίας, την Πεντηκοστή τής 25^{ης} Μαΐου 1641. Άλλα ζωγραφικά έργα στο μοναστήρι προέρχονταν κυρίως από υστερομανιεριστές ζωγράφους (Giovan Bernardo Azzolino, Girolamo Imperato, Michele Regolia κ.ά.).

Τα έργα που ζωγράφησε ο Βελισσάριος¹⁰³² στον τρούλο περιλαμβάνουν έναν Παράδεισο Αγίων, με τους ευαγγελιστές στα σφαιρικά τρίγωνα και πατέρες της εκκλησίας στα εσωτερικά των τόξων και μεταξύ των παραθύρων αντίστοιχα. Στο κλίτος: *Η Δημιουργία του Κόσμου, Ο Χριστός Διδάσκων στο Πλήθος, Η Ανάληψη, Η Επιφοίτηση του Αγίου Πνεύματος, Η Αγία Τριάδα εν Μέσω Αγγέλων*. Μεταξύ των σκηνών αυτών πρόσωπα της Παλαιάς Διαθήκης και μεταξύ των παραθύρων αλληγορικές μορφές αρετών. **(εικ. 174-175)**

Στην τοιχογράφηση του κεντρικού κλίτους ως επί το πλείστον επαναλαμβάνονται παλαιότερα εικονογραφικά μοτίβα του Βελισσάριου. Σε αυτά τα έργα, ουσιαστικά τα ύστατα έργα του, δεδομένης και της σχετικής αναφοράς στο συμβόλαιο, πρέπει να υποθέσουμε την ευρεία συμμετοχή του εργαστηρίου του πάνω σε δικά του σχέδια. Η απόδοση μέρους των πληρωμών σε άλλους, π.χ. στον

¹⁰²⁹ Πληρωμή στις 15 και 22 Δεκεμβρίου 1640 (Nappi, όπ. π., 1989, σελ. 124, έγγρ. 71 και 72). Αναλυτικότερα για τις διάφορες πληρωμές, βλ. το χρονολόγιο του ζωγράφου, στο παράρτημα. Αντίθετα, τα φρέσκα του χοροστασίου δεν είναι του Κορένσιου, όπως πιστευόταν από τον De Dominicis (όπ. π., σελ. 298-299) αλλά του Fracanzano, βλ. Nappi, όπ. π.

¹⁰³⁰ Πληρωμή της 23^{ης} Μαρτίου και της 4 Απριλίου 1640 (D'Addosio, όπ. π., 1913, σελ. 53 και Nappi, όπ. π., 1989, σελ. 133, εικ. 62). Ίσως ταυτίζεται με την ελαιογραφία στην οποία αναφερόταν στις αρχές του 20^{ου} αιώνα, στο εστιατόριο της μονής, και που παρίστανε «Cristo sulla Croce con una Maria ai piedi» (Colombo, όπ. π., 1902, σελ. 71). Ο, εξαιρετικά φθαρμένος, πίνακας της Σταύρωσης είχε αποδοθεί παλαιότερα στον Stanzone και άλλοτε στον Rosa, πρβλ. G. Wiedmann, «Carlo Rosa. Note sulla sua prima attività», στο *Ricerche sul Sei-Settecento in Puglia*, II (1982-1983), Fasano di Puglia, Schena, 1984, σελ. 80, εικ. 3· πρβλ. Schütze / Willette, όπ. π., σελ. 148, σημ. 99. βλ. και παρακάτω, στην ενότητα για τις ελαιογραφίες του Κορένσιου.

¹⁰³¹ Για το μοναστήρι βλ. C. Padiglione, *La biblioteca del Museo Nazionale nella Certosa di S. Martino in Napoli ed i suoi manoscritti*, Νάπολη 1876, σελ. 279-282· L. Stabile, *Le opere di arti belle sistenti nella chiesa di Santa Maria della Sapienza*, Νάπολη, Ancora, 1888· F. Bonazzi, «Dei veri autori di alcuni dipinti nella chiesa di S. Maria della Sapienza in Napoli», *Archivio Storico per le Province Napoletane*, XIII (1888), σελ. 114-129· A. Colombo, «Il monastero e la chiesa di S. Maria della Sapienza», *Napoli Nobilissima*, X (1901), σελ. 145, 167, 183· X (1902), σελ. 59-63, 67-73· Chiminelli, όπ. π., σελ. 719· Nappi, όπ. π., 1989.

¹⁰³² Περιγραφές σε Sarnelli, όπ. π., 1685, σελ. 89· Celano, 1692, τόμ. II, σελ. 35· De Dominicis, όπ. π., σελ. 298-299· De Lellis, όπ. π., 1654, σελ. 52· του ίδιου, *Aggiunta alla Napoli Sacra del d'Engenio*, επιμ. F. Aceto, Νάπολη, Fiorentino, σελ. 248· Galante, έκδ. 1872, σελ. 107 και έκδ. 1985, σελ. 57-58· Stabile, όπ. π., 1888, σελ. 5.

«Giuseppe Antinolfo»¹⁰³³ είναι ενδεικτική. Οι χιλιοαπεικονισμένες συνθέσεις επαναλαμβάνονται για άλλη μια, τελευταία ίσως, φορά. Σημειώνουμε κάποιες προσπάθειες για μια ατμοσφαιρική ζωγραφική, ενώ έχουν εξαφανιστεί αυτές για μια μνημειακότητα στις μορφές που χαρακτήριζε εκείνες της, λίγο προγενέστερης, εκκλησίας των SS. Marcellino e Festo, από την οποία όμως υπάρχουν αναμνήσεις στον, τώρα ημικατεστραμμένο, τρούλο και στα σφαιρικά τρίγωνα, ή από τη ζωνρή διηγηματικότητα του, σχεδόν σύγχρονου και αυτού, παρεκκλησίου των Αγίων Ούγου και Ανσέλμου στην Τσερτόζα, για να αναφερθούμε στα σωζόμενα σύνολα από την ύστερη παραγωγή του ζωγράφου.

¹⁰³³ Nappi, όπ. π., 1989, σελ. 124.

Santa Maria degli Angeli alle Croci

Σύμφωνα με σχετικές αποδείξεις πληρωμών, ο Βελισσάριος εκτέλεσε τοιχογραφίες στο χοροστάσιο μιας ακόμα εκκλησίας των φραγκισκανών, της S. Maria degli Angeli, που είχε ολοκληρώσει στα 1615, κατεστραμμένες με την αναδιάρθρωση του ναού γύρω στα 1638¹⁰³⁴. Προς το τέλος της ζωής του, ο ζωγράφος εκτέλεσε, με την ισχυρή παρουσία του εργαστηρίου, ολόκληρη την εκτεταμένη διακόσμηση του αίθριου του μοναστηριού. Οι σχετικές μαρτυρίες που διαθέτουμε προέρχονται από τον Celano στα 1692¹⁰³⁵ και λίγο αργότερα από τον De Dominici¹⁰³⁶, ο οποίος, αναφερόμενος στα έργα αυτά, γράφει: «ανάθεσε στους μαθητές του να διακοσμήσουν το αίθριο των *Frati Riformati di S. Francesco* στην *S. Maria degli Angeli*, τη λεγόμενη *alle Croci* [...] [*ο ίδιος*] *χρωμάτισε ιδιοχείρως δύο ιστορίες, τη Γέννηση του Χριστού, και τη Φυγή στην Αίγυπτο, όπου έβαλε όση δύναμη τού είχε απομείνει*»¹⁰³⁷.

Το μοναστήρι χτίστηκε στα 1581 και πέρασε στους μεταρρυθμισμένους φραγκισκανούς στα 1620¹⁰³⁸. Διευρύνθηκε και επανοικοδομήθηκε στα 1638 από τον Cosimo Fanzago με πρωτοβουλία του P. Giovanni Mazzara da Napoli, γενικού αρχηγού του τάγματος στην τριετία 1645-1648 που είχε στενές σχέσεις με τους ισπανούς αντιβασιλείς και ειδικότερα τον Duca di Medina de las Torres και με χρηματοδότηση ενός από τους ισχυρότερους εκείνη την εποχή οικονομικούς παράγοντες, του Bartolomeo d'Aquino¹⁰³⁹. Ο Mazzara da Napoli, κατά τον φραγκισκανό μελετητή Giacchino D'Andrea, ήταν αυτός που κάλεσε τον Βελισσάριο Κορένσιο για να διακοσμήσει το αίθριο. Ομόφωνα οι παλαιότερες πηγές πληροφορούν ότι ο Κορένσιος σχεδίασε τις φιγούρες ενώ ο ίδιος ζωγράφισε μόνο τις δύο παραπάνω σκηνές, που επιζωγραφίστηκαν, όχι σε μεγάλη έκταση, κατά τον 18^ο αιώνα¹⁰⁴⁰.

Ο μεγάλος κύκλος στον περίβολο του μοναστηριού περιλαμβάνει σκηνές κυρίως χριστολογικές από την Παιδική Ηλικία του Ιησού μέχρι την Ανάληψη, στα συνηθισμένα από πάμπολλες σχετικές απεικονίσεις, εικονογραφικά μοτίβα, που πλαισιώνονται από δεκάδες

¹⁰³⁴ Πληρωμές τής 7^{ης} Αυγούστου 1615 ([Nicolini], όπ. π., 1940, σελ. 83) και της 8^{ης} Ιουλίου 1617 (Leone de Castris, όπ. π., 1991, σελ. 325).

¹⁰³⁵ Celano, έκδ. 1692, τόμ. VII, σελ. 137-141 («*Essendo stato rifatto il Chiostrò i primi Signori della nostra Città, per loro divotione il vollero far dipingere, e si divisero un arcata per ciascheduno, come si può vedere da i nomi, e dall'armi, che vi stanno, fù locata quest'opera à Belisario Corenzio, e fù questa l'ultima opera, che egli fece, mà essendo in età d'anni 85 fece egli i disegni, e poi coloriti da suoi allievi l'andava di sua mano ritocando, vi fece tutte di suo pugno due istorie, che è il Natale del Signore, e la fuga della Vergine in Egitto, per dimostrare cred'io, la sua perfettione benchè in età decrepita, essendo che queste due cose pajono delle prime, che egli fece*», σελ. 141).

¹⁰³⁶ De Dominici, όπ. π., σελ. 312-313. Ο Leone de Castris (όπ. π., 1991, σελ. 244) θεωρεί ότι είναι κάπως υπερβολική η εμμονή των πηγών στην εκτενή συμμετοχή του εργαστηρίου στον κύκλο αυτό.

¹⁰³⁷ De Dominici, όπ. π.

¹⁰³⁸ Για το μοναστήρι βλ. C. Caterino, *Storia della Minoritica provincia napoletana di S. Pietro ad Aram*, Νάπολη, N. Jovene, 1926, σελ. 187-203· G. D'Andrea, *I frati minori napoletani nel loro sviluppo storico*, Νάπολη, Laurenziana, 1967, σελ. 250· Galante, έκδ. 1985, σελ. 292· *Napoli Sacra, itinerario 15°*, Νάπολη, Elio de Rosa, 1997, σελ. 900-908.

¹⁰³⁹ Caterino, όπ. π., σελ. 186-188.

¹⁰⁴⁰ Caterino, όπ. π., σελ. 188.

ζωγραφισμένα οικόσημα παλαιών και νεοφανών αριστοκρατικών οικογενειών γηγενών και ισπανικών που συνέδραμαν στην ανοικοδόμηση του μοναστηριού. (εικ. 176-178)

Η ζωγραφική των έργων αυτών δείχνει ένα παρακμιακό υστερομανιεριστικό στυλ. Τέτοια έργα έδωσαν τη φήμη του «αμετακίνητου στυλιστικά ζωγράφου στον Βελισσάριο» αν και πρέπει να έχουμε κατά νου την εκτεταμένη συμμετοχή του εργαστηρίου που για άλλη μια φορά θα δούλευε πάνω στα ίδια σχέδια του ζωγράφου.

Στον κύκλο αυτό το σημαντικότερο είναι η προβολή, στον περίβολο ενός από τα σημαντικότερα μοναστήρια στη Νάπολη στην τέταρτη δεκαετία του 17^{ου} αιώνα, της ισπανικής αντιβασιλείας. Είναι η δεκαετία που η ισπανική δύναμη κλονίζεται σε όλη την επικράτειά της από αναταραχές και εξεγέρσεις που θα εκβάλλουν περισσότερο συγκεκριμένα ως προς τα αντιισπανικά αισθήματά τους στη Νάπολη λίγα χρόνια αργότερα με την «επανάσταση του Masaniello». Οι πρωτεργάτες της θα στραφούν ακριβώς σε ότι εκφράζεται σε αυτόν τον περίβολο με το συγκέρασμα, μέσω της ζωγραφικής αναπαράστασης θρησκευτικών σκηνών, της πολιτικής εξουσίας του ισπανού αντιβασιλέα, των ναπολιτάνων αξιωματούχων αριστοκρατών και των, ως επί το πλείστον επήλυδων, δυναστών των εμπορικοοικονομικών υποθέσεων του αντιβασιλείου. Ο Bartolomeo d'Acquino, που χρηματοδότησε την αναδιάρθρωση και διακόσμηση του εν λόγω μοναστηριού, ήταν ο σημαντικότερος οικονομικός παράγοντας σε εμπορικές υποθέσεις κατά την περίοδο 1636-1641¹⁰⁴¹. Ο Celano γράφει στα τέλη του ίδιου αιώνα ότι «από τα χέρια του περνά όλο το χρήμα του Βασιλέα»¹⁰⁴². Ο ηγούμενος τού μοναστηριού, επικεφαλής ολόκληρου του τάγματος των Φραγκισκανών από το 1639, ήταν πρόσωπο με μεγάλη δύναμη και επιρροή στα πράγματα του βασιλείου και απολάμβανε της εκτίμησης του Φιλίππου Δ', κοντά στον οποίο θα εγκατασταθεί από το 1645. Το οικόσημο του d'Acquino τοποθετείται δίπλα στους παλαιούς αριστοκράτες, ως πρίγκιπας του Caramanico, τίτλο που απέκτησε στα 1644, χρονολογία που μπορεί να ιδωθεί ως *terminus ante quem* για τη χρονολόγηση των τοιχογραφιών. Τα περισσότερα από τα οικόσημα που παριστάνονται εδώ ανήκουν στους νεοφανείς ευγενείς, που είχαν αγοράσει τους σχετικούς τίτλους κατά το διάστημα 1642-1643, και αποτελούσαν τότε τους ισχυρότερους, όσο και εφήμερους, συμμάχους του ισπανού αντιβασιλέα.

Ο κύκλος τοιχογραφιών του περιβόλου στη S. Maria degli Angeli alle Croci ήταν πιθανότατα το ύστατο έργο του Κορένσιου. Με αυτή την προεξοφλημένη διαθήκη του ο Βελισσάριος και το εργαστήριό του κλείνουν το κεφάλαιο που άνοιξαν περίπου μισό αιώνα πριν. Όπως τα οικόσημα, που άφθονα περιβάλλουν αυτή την παρακμιακή ζωγραφική, θα καταστρέφονταν αργότερα, έτσι και πολλοί από τους κύκλους του Βελισσάριου, δίχως πια την υποστήριξη των παραγγελιοδοτών τους, είτε θα αντικαθίστατο από άλλα είτε θα επιασβεστώνονταν. Η διακοσμητική αυτή κουλτούρα και το ίδιο το όνομα του Βελισσάριου θα έπεφταν σιγά-σιγά στην αφάνεια. Οι νεωτερισμοί που από τα μέλη του

¹⁰⁴¹ Βλ. A. Musi, *Finanze e politica nella Napoli del '600: Bartolomeo d'Acquino*, Νάπολη, Guida, 1976.

¹⁰⁴² Celano, όπ. π., σελ. 138.

εργαστηρίου θα είχαν υιοθετηθεί σε αυτούς τους κύκλους στο μέτρο που δεν άλλαζαν τη γενικότερη εικόνα δεν θα έφταναν για να σώσουν αυτή τη ζωγραφική που θα έβρισκε στο εξής τους παραγγελιοδότες, για κάποιο χρονικό διάστημα, όχι μεγάλο ωστόσο, στις γειτονικές επαρχίες.

Όταν, στα μέσα του 17^{ου} αιώνα ακόμα, ένα μέρος των επίσημων «κρατικών» παραγγελιών, επιμένει στο εντελώς παρωχημένο αυτό ύφος που παρουσιάζεται σε εμάς ως ένα βερμπαλιστικό δείγμα της παρακμής της ισπανικής κατοχής, μπορούμε να κατανοήσουμε πόσο περισσότερο συνέβαινε αυτό στη διάρκεια των προηγούμενων δεκαετιών, με την προώθηση ιησουϊτών, υψηλόβαθμων υπαλλήλων, αυλικών ευγενών και αντιβασιλέων.

Santi Apostoli

Εκτός από τις τοιχογραφίες στον S. Paolo Maggiore, ο Βελισσάριος Κορένσιος δούλεψε και για ένα άλλο μοναστήρι των θεατίνων, SS. Apostoli, τουλάχιστον σε δύο διαφορετικές χρονολογικές περιόδους. Σύμφωνα με χειρόγραφο του D. Francesco Bolvito, χρονολογημένο στα 1630, ο ζωγράφος είχε απεικονίσει στο εστιατόριο του μοναστηριού τον *Πολλαπλασιασμό των Άρτων και των Ιχθύων*. Η τοιχογραφία, όπως πληροφορούμαστε από την ίδια πηγή, καταστράφηκε προκειμένου να διευρυνθεί ο χώρος, με πρωτοβουλία τού εφημέριου D. Girolamo Pignatelli¹⁰⁴³. Καμία άλλη μαρτυρία δεν είναι γνωστή για το χαμένη αυτή τοιχογραφία, που, υποθέτουμε, θα προσέγγιζε εικονογραφικά και υφολογικά το ομώνυμο σύγχρονο έργο που ζωγράφησε για το μοναστήρι των SS. Severino e Sossio.

Το μοναστήρι είχε περάσει στους θεατίνους στα τέλη του 16^{ου} αιώνα, ύστερα από παραχώρηση των ευγενών τού Seggio di Caruana, που είχαν δραστηριοποιηθεί προκειμένου να μην καταλήξει στα «στα χέρια των ιησουϊτών, που ήταν όλοι τους Ισπανοί»¹⁰⁴⁴, και από το 1626, με τη συμβολή τού αρχιτέκτονα του τάγματος Francesco Grimaldi, ανοικοδομούσαν την εκκλησία¹⁰⁴⁵. Σύμφωνα με τον, επίσης θεατίνο, Luigi Guarini, που έζησε στον 19^ο αιώνα, ο Κορένσιος με το εργαστήριό του εκτέλεσαν νωπογραφίες και στην κρύπτη της εκκλησίας κατά τη δεκαετία του 1630¹⁰⁴⁶. Η κρύπτη, που καταλαμβάνει ολόκληρη την έκταση του υπόγειου της βασιλικής εγκαινιάστηκε τον Δεκαπενταύγουστο του 1636¹⁰⁴⁷, οπότε μέχρι τότε οι τοιχογραφίες πρέπει να είχαν ολοκληρωθεί. Απεικονίζονται θέματα από τον κύκλο των Παθών και της Ανάστασης όπως και άλλα που σχετίζονται με τη λειτουργία του χώρου ως νεκροταφείου των μοναχών, *Η Ανάσταση της Κόρης του Ιαείρου*, *Η Ανάσταση του Λαζάρου*, *Pietà*, *Αποκαθίλωση*, *Κοίμηση της Θεοτόκου*, *Ανάσταση των Δικαίων*, *Ανάσταση των Αμαρτωλών*. (εικ. 179-182)

Σε μερικές τοιχογραφίες θα μπορούσαμε να αναγνωρίσουμε τα υφολογικά χαρακτηριστικά του Κορένσιου και του εργαστηρίου που θα δούλεψε πάνω σε δικά του σχέδια¹⁰⁴⁸. Εξάλλου, την εποχή

¹⁰⁴³ BNN, S. Martino, 521 (*Notitia della Casa di Santi Apostoli per D. Francesco Bolvito*), f. 75, δημοσιεύθηκε από τον A. Delfino, “Documenti sulla chiesa e il monastero dei Santi Apostoli di Napoli”, στο *Ricerche sul '600 napoletano*, Μιλάνο, L. & T., 1984, σελ. 156· πρβλ. Savarese, όπ. π., 1978, σελ. 135, σημ. 19 και 1986, σελ. 137. Στο ίδιο χειρόγραφο μάς δίνεται η πληροφορία ότι ο Caravaggio έπεσε θύμα δολοφονίας –«ο διάσημος ζωγράφος Michel'angelo Caravaggio έλαβε κοντά εκατό σκούδα για να μας κάνει μια ζωγραφική που είχε υποσχεθεί· αλλά αφού δολοφονήθηκε, χάθηκε η ζωγραφική μαζί με τα χρήματα»–, πληροφορία που έχει περάσει σχεδόν απαρατήρητη από τους μελετητές, με τις εξαιρέσεις των V. Pacelli (*L'ultimo Caravaggio 1606-1610. Il giallo della morte: omicidio di Stato?*, τρίτη έκδ., αναθεωρημένη, Todi, Ediart, 2002, σελ. 230) και M. Bona Castellotti (*Il paradossio di Caravaggio*, Μιλάνο, Rizzoli, 1998, σελ. 141-142).

¹⁰⁴⁴ F. Strazzullo, *La chiesa dei SS. Apostoli, Νάπολη, Azienda autonoma di soggiorno, cura e turismo, 1959, σελ. 16.*

¹⁰⁴⁵ Για το μοναστήρι βλ. Padiglione, όπ. π., σελ. 442-443, 459· Strazzullo, όπ. π., 1959· Savarese, όπ. π., 1978 και 1986· Delfino, όπ. π., 1984· *I Teatini*, επιμ. M. Campanelli, Ρώμη, Edizioni di Storia e Letteratura, 1987, σελ. 37-56, passim.

¹⁰⁴⁶ Βλ. Strazzullo, όπ. π., 1959, σελ. 94, πρβλ. Galante, έκδ. 1985, σελ. 44, σημ. 143.

¹⁰⁴⁷ Strazzullo, όπ. π., 1959, σελ. 96.

¹⁰⁴⁸ Πιο κοντά στο ύφος του Βελισσάριου είναι τα έργα *Η Ανάσταση της Κόρης του Ιαείρου* και *Η Ανάσταση του Λαζάρου*, ίσως και το προαναφερόμενο *Ανάσταση των Αμαρτωλών*.

αυτή ο Belisario παραχωρεί στο εργαστήριό του μεγάλα μέρη της εκτέλεσης της παραγγελίας, καθώς δεσμεύεται από τα διάφορα συμβόλαια να εκτελέσει ιδιοχείρως σημαντικότερες παραγγελίες για τις εκκλησίες SS. Marcellino e Festo και S. Maria della Sapienza και για την cappella SS. Ugo e Anselmo της Certosa, ενώ όλο αυτό το διάστημα δουλεύει «ιδιοχείρως» και στον Gesù Nuovo. Είναι εμφανές στις τοιχογραφίες της Κρύπτης ένα μεγαλύτερο ενδιαφέρον για την απόδοση του φυσικού περιβάλλοντος και την αρχιτεκτονική πλαισίωση των μονοσύνθετων σκηνών, όπως για παράδειγμα στον *Θρήνος* και στην *Ανάσταση των Αμαρτωλών*.

SS. Pietro e Paolo dei Greci

Τοιχογραφίες του Κορένσιου υπήρχαν επίσης στην εκκλησία τής ελληνικής αδελφότητας των Αγίων Πέτρου και Παύλου, στη διοίκηση της οποίας ο ζωγράφος βρισκόταν για περισσότερα από 40 χρόνια¹⁰⁴⁹. Ο Βελισσάριος, κατά τη διενέργεια ανακρίσεων στα 1646, δηλώνει ότι είχε ζωγραφίσει το εσωτερικό της εκκλησίας με αγγέλους και σκηνές από το βίο της Παναγίας και των αποστόλων¹⁰⁵⁰. Τις ίδιες πληροφορίες αντλούμε και από τις καταθέσεις άλλων Ελλήνων την ίδια εποχή¹⁰⁵¹. Από αυτές τις τοιχογραφίες, στις οποίες αναφέρεται η παλαιότερη βιβλιογραφία¹⁰⁵², δεν έχουν διασωθεί παρά δύο, αποδιδόμενα, σπαράγματα, στο επάνω μέρος του τέμπλου με απεικονίσεις ιεραρχών. **(εικ. 183)**

Έργα διεύρυνσης και εξωραϊσμού στην εκκλησία, που είχε χτιστεί με χορηγία του Καρόλου Ε΄ στα 1518, μαρτυρούνται από τα τέλη του 16^{ου} αιώνα¹⁰⁵³. Ριζική αναδιάρθρωση πραγματοποιήθηκε στα 1633, όταν στη διοίκηση της αδελφότητας βρισκόταν ο Κωνσταντίνος Κορένσιος, γιος του Βελισσάριου, όπως μας πληροφορεί μια επιγραφή στο υπέρθυρο¹⁰⁵⁴. Πιθανότατα τότε ο δεύτερος εκτέλεσε τις, κατεστραμμένες από μεταγενέστερες εργασίες, τοιχογραφίες¹⁰⁵⁵. Σύμφωνα με τα παραπάνω έγγραφα και παλαιότερες, συνοπτικές, περιγραφές ο Βελισσάριος εδώ ζωγράφισε το Βήμα και τις οροφές των τριών μικρών κλιτών, με σκηνές από τη ζωή της Παναγίας, τους Προφήτες Ησαΐα, Ιεζεκιήλ, Ιερεμία και Δανιήλ και αγγέλους. Κρίνοντας από τις δύο σωζόμενες επιζωγραφισμένες μορφές, βρίσκουμε ομοιότητες με ανάλογες φιγούρες στην εκκλησία των SS. Severino e Sossio, όπως αυτή του Αγίου Βενέδικτου **(εικ. 127)**, που ο Κορένσιος εκτέλεσε γύρω στα μέσα της δεύτερης δεκαετίας του 17^{ου} αιώνα.

¹⁰⁴⁹ Βλ. στο τρίτο κεφάλαιο (σελ. 95)

¹⁰⁵⁰ Βλ. αναλυτικά στο παράρτημα εγγράφων.

¹⁰⁵¹ Βλ. τις καταθέσεις των μελών της αδελφότητας και του ίδιου του Βελισσάριου στο ASDN, *Collationes Beneficiorum*, F. 64, n. 2, *passim*, μερική δημοσίευση από τον D. Ambrasi, "Dati biografici del pittore Belisario Corenzio (Documenti inediti)", *Archivio storico per le province napoletane*, LXXXI (1963), σελ. 385-387. Οι ανακρίσεις διεξάγονταν λόγω των δικαστικών διαμαχών που είχαν ξεσπάσει μεταξύ των κληρονόμων του πρώτου ιδρυτή της εκκλησίας, Θωμά Ασάνη Παλαιολόγου, και της Αδελφότητας των Ελλήνων. Βλ. σχετικά εδώ, στο τρίτο κεφάλαιο, σελ. 66.

¹⁰⁵² De Lellis, *οπ. π.*, 1654, σελ. 252· Sarnelli, *οπ. π.*, 1685, σελ. 250-251· Celano, *οπ. π.*, 1692, τόμ. V, σελ. 173· *Nuova guida... Parrino*, *οπ. π.*, 1725, σελ. 103· G. V. Meola, *Delle istorie della chiesa greca in Napoli esistente*, Νάπολη, Stamperia Reale, 1790, σελ. 137-138· Ceva Grimaldi, F., *Della città di Napoli dal tempo della sua fondazione sino al presente*, Νάπολη 1857, σελ. 281-287· Galante, *οπ. π.*, 1872, σελ. 332-333· C. Korolevskij, «Le vicende ecclesiastiche dei paesi Italo-albanesi della Basilicata e della Calabria», *Archivio storico per la Calabria e la Lucania*, IV (1934), σελ. 4· A. Rizzi, "La chiesa dei SS. Pietro e Paolo dei Greci a Napoli e le sue icone", *Napoli Nobilissima*, XIII (1974), σελ. 201-209, ειδικότερα, σελ. 208· του ίδιου, "Le icone postbizantine della chiesa greco-ortodossa della chiesa dei SS. Pietro e Paolo in Napoli", *Θησαυρίσματα*, 11 (1974), σελ. 137.

¹⁰⁵³ Για την ελληνική εκκλησία βλ. τη βιβλιογραφία της προηγούμενης σημείωσης, στην οποία ας προστεθούν, από την παλαιότερη γραμματεία, και οι σελίδες των D'Engenio, *οπ. π.*, 1623, σελ. 540· Divenuto, *οπ. π.*, 1990 [1595-1596], σελ. 78.

¹⁰⁵⁴ F. Strazzullo, *οπ. π.*, 1968 (1995), σελ. 216.

¹⁰⁵⁵ Ο Sarnelli (*οπ. π.*) χρονολογεί τα έργα του Κορένσιου, αδικαιολόγητα, στα 1644.

Μια προγενέστερη διακόσμηση, πιθανόν τοιχογραφική, μαρτυρείται σε μια αναλυτική περιγραφή, κατά την επισκοπική επίσκεψη του 1584¹⁰⁵⁶.

¹⁰⁵⁶ ASDN, Visite Apostolice, vol. 1, ff. 81r-83v. Διαβάζουμε στα πρακτικά της επίσκεψης ότι οι τοίχοι της εκκλησίας ήταν διακοσμημένοι : “*In quo pariete sunt depicte antique imagines sanctorum, et similiter in pariete supra altare est depicta imago Dei Patris. Per quatuor fenestrias (duas videlicet in parete à dextris, et alias duas in parete a sinistris intrantis) lumen recipit. Et similiter per alias duas orbiculatas in pariete supra altare sunt quator fenestre ipse cancellis ferreis munita [...] super paredes prope à dextris intrantis est marmoreus sepulchrum supra quod sunt depicte imagines Beatissimae Virginis pro Coelis assumptae et or.um Apostolorum [...]*” (f. 82r).

* * *

Πέρα από τα τεκμηριωμένα τοιχογραφικά σύνολα, έχουν αποδοθεί στον Βελισσάριο και άλλα με περισσότερες ή λιγότερες πιθανότητες να έχουν εκτελεστεί πράγματι από αυτόν και το εργαστήριό του.

Νόλα, Chiesa del Gesù

Την απόδοση των νωπογραφιών που βρίσκονται στο δεξιό εγκάρσιο κλίτος τής εκκλησίας των ιησουϊτών στην πόλη της Νόλα στον Belisario έκανε ο Leone de Castris¹⁰⁵⁷. Αν και δεν έχουν βρεθεί μέχρι τώρα έγγραφα που να τεκμηριώνουν άμεσα αυτή την απόδοση, δίχως αμφιβολία ένα μέρος των έργων ανήκει στον Βελισσάριο και το εργαστήριό του. Εξάλλου, ο Κορένσιος από τη μια είχε αναπτύξει εκτεταμένη δραστηριότητα στην ευρύτερη περιοχή της «βασιλικής πόλης» της Νόλα (όπως χαρακτηρίζεται σε επίσημα έγγραφα της εποχής¹⁰⁵⁸), με ένα μεγάλο διακοσμητικό σύνολο στο Λίβερι· από την άλλη ήταν ο ζωγράφος που εκτελούσε σχεδόν αποκλειστικά τις παραγγελίες των ιησουϊτών σε τοιχογραφίες στην ευρύτερη περιοχή.

Η εκκλησία των ιησουϊτών στη Νόλα, μια από τις πρώτες του τάγματος στην περιφέρεια της Καμπανίας, χτίστηκε μεταξύ 1568 και 1584¹⁰⁵⁹, με χορηγία τής contessa di Nola και άλλων ισχυρών οικογενειών όπως αυτής των Mastrilli¹⁰⁶⁰. Από την τελευταία προέρχονταν οι Carlo και Marcello Mastrilli, από τους περισσότερο δραστήριους ιησουϊτες στη Νάπολη στις αρχές του 17^{ου} αιώνα¹⁰⁶¹, και η Prudentia Mastrillo, μοναχή στο Κολέγιο της Νόλα για την οποία ο Βελισσάριος πριν τα 1609 είχε ζωγραφίσει 4 πίνακες, που βρίσκονται ακόμα στην εκκλησία της SS. Annunziata στην ίδια πόλη¹⁰⁶².

Οι τοιχογραφίες στην ιησουϊτική εκκλησία περιλαμβάνουν σκηνές από τον μαριολογικό κύκλο: *Γέννηση της Θεοτόκου, Τα Εισόδια της Θεοτόκου, Η Επίσκεψη της Παναγίας στην Αγία*

¹⁰⁵⁷ Leone de Castris, όπ. π., 1991, σελ. 195, βλ. επίσης Navarro, όπ. π., 1987, σελ. 46· Restaino, όπ. π., 1995· Avella, όπ. π., τόμ. 2, 1997, σελ. 363· P. Jappelli, όπ. π., 2001, σελ. 50.

¹⁰⁵⁸ *Corrispondenze diplomatiche ...*, όπ. π., 1991, σελ. 285-286.

¹⁰⁵⁹ Για τους ιησουϊτες στη Νόλα και ειδικότερα για την εκκλησία βλ. P. Manzi, “La chiesa del Gesù di Nola”, *Palestra*, 5 (1966), passim· Bösel, όπ. π., 1985, σελ. 471-475· A. Caccavale, *La Compagnia di Gesù. Fede e cultura a Nola dalle origini alla soppressione*, πτυχιακή εργασία, Istituto di Scienze Religiose di Nola, 1990-1991· F. Jappelli, “Gesuiti a Nola, 1558-1767”, *Societas*, 1-2 (1992), σελ. 20-35· F. Sepe, *Il Collegio dei Gesuiti di Nola (1558-1767)*, πτυχιακή εργασία, Università degli Studi di Napoli, 1992-1993, ειδικότερα, σελ. 69-79· P. Jappelli, όπ. π., 1995, σελ. 92-135· της ίδιας, *La Chiesa del Gesù di Nola. Tradizione e sperimentazione nell'architettura gesuitica in Campania*, Νάπολη, Istituto grafico editoriale italiano, 2001.

¹⁰⁶⁰ P. Jappelli, όπ. π., 2001, σελ. 37, 126, έγγρ. 30.

¹⁰⁶¹ Βλ. Celano, 1692, τόμ. II, σελ. 184, τόμ. III, σελ. 184· De Maio, όπ. π., 1983, σελ. 79, 249.

¹⁰⁶² Βλ. παρακάτω, στην ενότητα για τις ελαιογραφίες.

Άννα, *Ο Ευαγγελισμός, Η Αμώμη Σύλληψη, Η Ανάληψη της Θεοτόκου*. (εικ. 184) Η εκτέλεσή τους πρέπει να ανάγεται σε εποχή προγενέστερη της αφιέρωσης του παρεκκλησίου στον S. Francesco Saverio, στα 1627¹⁰⁶³. Ο Leone de Castris χρονολογεί τα έργα μεταξύ των πρώτων έργων του Βελισσάριου και τα παραλληλίζει με τις τοιχογραφίες στην cappella San Nicola τής Certosa¹⁰⁶⁴. Μόνον οι σκηνές της οροφής, και κυρίως η κεντρική, των Εισοδίων της Παναγίας, μπορεί να αποδοθεί με σχετική σιγουριά στον Κορένσιο, ενώ για τις υπόλοιπες πρέπει να υποθέσουμε τη συμμετοχή του εργαστηρίου. Οι νωπογραφίες στους πλαϊνούς τοίχους του παρεκκλησίου δείχνουν μεταγενέστερη εργασία και δεν παρουσιάζουν στυλιστική ομοιότητα με την ενότητα των φρέσκων της οροφής. Δεν αποκλείεται η εκτέλεσή τους να συνδέεται με τη δουλειά του Βελισσάριου, προς τα τέλη της πρώτης δεκαετίας του 17^{ου} αι. στην εκκλησία του Κολεγίου της SS. Annunziata, όπως δείχνουν κάποιες ομοιότητες της νωπογραφίας φρέσκου της Ανάληψης της Παναγίας με την ομώνυμη ελαιογραφία στο δεύτερο σύνολο.

¹⁰⁶³ P. Jappelli, όπ. π., 2001, σελ. 49.

¹⁰⁶⁴ Ο Leone de Castris χρονολογεί τις σκηνές της οροφής γύρω στο 1594 και τις πλαϊνές προς το γύρισμα του αιώνα (όπ. π., 1991, σελ. 195, 240, σημ. 18, πρβλ. του ίδιου, “Pittura XVI secolo” στο *Storia e civiltà della Campania. Il Rinascimento e l'età Barocca*, επιμ. G. Pugliese Carratelli, Νάπολη, Electa, 1994, σελ. 224).

Ομόφωνα έχουν αποδοθεί στον Βελισσάριο από τη σχετική βιβλιογραφία τα έργα μιας αίθουσας στο *Oratorio dei Nobili*, δίπλα από τον *Gesù Nuovo*, έδρα μιας από τις ενώσεις των ευγενών της πόλης υπό την καθοδήγηση των ιησουϊτών¹⁰⁶⁵. Το ύφος των τοιχογραφιών, που σώζονται σε καλή κατάσταση, ανταποκρίνεται επαρκώς στην απόδοση αυτή. Ο Pacelli χρονολογεί τα φρέσκα του Βελισσάριου γύρω στα 1640, συνδέοντάς τα με τον τοιχογραφικό κύκλο στον περίβολο του μοναστηριού της *S. Maria degli Angeli alle Croci*, ύστατη παραγωγή του ζωγράφου ενώ ο Leone de Castris στα τέλη της δεκαετίας του 1619¹⁰⁶⁶. Θα λέγαμε ότι κατά πάσα πιθανότητα πρόκειται για ύστερα έργα του ζωγράφου και θα προτείνουμε μια χρονολογία κοντινή με αυτή του Leone de Castris, διακρίνοντας αναλογίες με τις νωπογραφίες της Αίθουσας του Κανόνα στην *Certosa di San Martino*, χρονολογημένες στα τέλη του 1624 και υποθέτοντας την ταυτόχρονη εργασία του Βελισσάριου με τον Battistello στο *Oratorio*, που δουλεύει στη δεκαετία του 1620¹⁰⁶⁷.

Οι τοιχογραφίες του Κορένσιου βρίσκονται στην οροφή της αίθουσας που στέγαζε μια ένωση γυναικών, το άλλοτε *Oratorio delle Dame*, τώρα γυμναστήριο του Λυκείου, που μαζί με το *Oratorio dei Cavalieri* αποτελούσαν το *Oratorio dei Nobili*. Οι λέσχες των ευγενών στεγάζονταν σε κτήρια που είχαν περάσει στην Εταιρεία και που άρχιζαν να χτίζονται παράλληλα, από το 1592, με την ανακατασκευή και αναδιαμόρφωση της νέας εκκλησίας των Ιησουϊτών, της οποίας ουσιαστικά αποτελούν οικοδομική συνέχεια¹⁰⁶⁸.

Οι νωπογραφίες του Βελισσάριου συνιστούν έναν ακόμα εκτεταμένο εικονογραφικό μαριολογικό κύκλο. Αποτελούνται από τρεις μεγάλες οβάλ συνθέσεις στο κέντρο της οροφής (*Γέννηση της Θεοτόκου, Στέψη και Άμωμη Σύλληψη*), που εναλλάσσονται με μικρότερα διάχωρα όπου εικονίζονται ζεύγη αγγέλων με προσωποποιήσεις της Παναγίας (Το άστρο της θάλασσας, ο Ήλιος, η Σελήνη, η Πόρτα του Ουρανού, ο Χρυσελεφάντινος Πύργος κ.ά.). Στις δύο μακρές πλευρές εναλλάσσονται διάχωρα με τις αλληγορικές γυναικείες μορφές που εικονίζουν Αρετές της Θεοτόκου (Δικαιοσύνη, Σωφροσύνη, Υπομονή, Caritas, Ισχύς, Εγκράτεια, Πραότητα, Παρθενία) και άλλα ζεύγη αγγέλων που φέρουν τα σύμβολά της (ο Φοίνικας, ο Κρίνος, η Δάφνη, το Μυστικό Ρόδο, Καθρέφτης, η Ελιά, η Κλίμακα του Ουρανού). Σε αφιδωτά διάχωρα, στο ρίζωμα της οροφής, εικονίζονται και άλλες σκηνές από τον Βίο της Παναγίας: *Ο Ευαγγελισμός, Τα Εισόδια, Η Επίσκεψη, Το όνειρο του Ιωσήφ, Η Φογή στην Αίγυπτο, Πέρασμα ενός ποταμού κατά την φογή στην Αίγυπτο*. (εικ. 184-188)

Οι θεματικοί κύκλοι των τοιχογραφιών αυτών εναρμονίζονται στις εικονογραφικές προτιμήσεις των ιησουϊτών, όπως προβάλλονται στη διπλανή εκκλησία τους, *Gesù Nuovo*, αφιερωμένη στην Άμωμη Σύλληψη. Η εικονογραφία της Άμωμης Σύλληψης με την Παναγία πάνω στην υδρόγειο σφαίρα και την ημισέληνο, περιβαλλόμενη από τα σύμβολα και σε συσχετισμό με επεισόδια από την Παλαιά και την Καινή Διαθήκη είτε αντλώντας από το απόκρυφο Ευαγγέλιο του Ιακώβου, αποτελεί γενικότερα ένα από τα περισσότερο προτιμώμενα

¹⁰⁶⁵ Βλ. σχετικά V. Pacelli, "Affreschi di Battistello, Lanfranco e Corenzio nelle Congregazioni del Gesù Nuovo", στο *Seicento napoletano...*, όπ. π., 1984, σελ. 194-198· του ίδιου, *L'Oratorio dei Nobili*, Νάπολη, Liceo Classico Statale «A. Genovesi», 1985.

¹⁰⁶⁶ Pacelli, όπ. π., 1985, σελ. 41-42· Leone de Castris, όπ. π., 1991, σελ. 243.

¹⁰⁶⁷ Pacelli, όπ. π., 1985, σελ. 13-38· Causa, *Battistello*, όπ. π.

¹⁰⁶⁸ Βλ. σχετικά Pacelli, όπ. π., 1985· Bösel, όπ. π., 1985, σελ. 467-470.

θέματα στη Νάπολη της Αντιμεταρρύθμισης. Ο κύκλος του ορατορίου αυτού επαναλαμβάνει σε μεγαλύτερες διαστάσεις τη θεματική της cappella Fornari και του, εκτενέστερου και συνδεόμενου κατεξοχήν με τα επεισόδια της Παλαιάς Διαθήκης, σκευοφλακίου στη SS. Annunziata.

Θα μπορούσαν να εγερθούν ορισμένες ενστάσεις γύρω από το ιδιόχειρο των έργων. Για παράδειγμα, η σκηνή της *Στέψης της Θεοτόκου* εμφανίζει μια πλαστικότητα και μνημειακότητα που δεν συναντούμε σε άλλες τοιχογραφίες της ίδιας αίθουσας ενώ κοινά στοιχεία με αυτά τα έργα βρίσκουμε σε κάποια φρέσκα της κρύπτης των SS. Apostoli. Σε κάθε περίπτωση και με ελάχιστες εξαιρέσεις, έχουμε εδώ ένα αρκετά παρωχημένο μανιεριστικό στυλ και μια, κουραστική, επανάληψη μοτίβων και συνθετικών λύσεων που μάταια ο ζωγράφος (ή οι ζωγράφοι) κάνουν προσπάθειες να ζωοποιήσουν παρεμβάλλοντας κάποια ρεαλιστικά στοιχεία, όπως τις προοπτικές βραχύνσεις των ζώων, τη νατουραλιστική απόδοση κάποιων αντικειμένων και λεπτομερειών, π.χ. τα εργαλεία του εργαστηρίου του Ιωσήφ, κ.ά. Ο χώρος μένει επίπεδος παρά κάποιες επιφανειακές προσπάθειες για το αντίθετο, ενώ χρωματικά κυριαρχούν τα ζεστά χρώματα που συμβάλλουν και αυτά σε μια πιο οικεία εικόνα δίχως να φτάνουν στην αμεσότητα των σύγχρονων φρέσκων στην παρακείμενη αίθουσα, διακοσμημένη από τους Battistello και Lanfranco.

San Giacomo degli Spagnoli και Trinità degli Spagnoli

Σύμφωνα με τον De Dominicis, τα πρώτα τοιχογραφικά σύνολα του Corenzio στη Νάπολη αφορούσαν παρεκκλήσια στον S. Giacomo degli Spagnoli και στη Trinità degli Spagnoli, και οι δύο κύριες εκκλησίες των Ισπανών στην πόλη¹⁰⁶⁹. Με δεδομένη τη στενή σύνδεση του Βελισσάριου με το παλάτι, αυτή η πληροφορία ασφαλώς δεν είναι αβάσιμη. Δεν μπορούμε ωστόσο να την επαληθεύσουμε, καθώς τόσο η cappella dei Catalani στη πρώτη εκκλησία όσο και το εγκάρσιο κλίτος στη δεύτερη, που κατά τον βιογράφο θα είχε ζωγραφίσει ο Κορένσιος, καταστράφηκαν ήδη από τον 18^ο και 19^ο αιώνα αντίστοιχα.

Οι περιγραφές του De Dominicis αποτελούν, για άλλη μια φορά, τη μοναδική μας πηγή. Στην cappella dei Catalani αναφέρεται σε «ιστορίες από τη ζωή της Θεοτόκου, διανεμημένες σε εννέα διάχωρα. Στα πρώτα τρία βλέπουμε από τη μια μεριά τα Εισόδια, στο κέντρο τον Ευαγγελισμό από τον Αρχάγγελο Γαβριήλ, και από την άλλη την Επίσκεψη στην Αγία Ελισάβετ. Στη δεύτερη τριάδα [βλέπουμε] τη Γέννηση του Κυρίου, την Αναγγελία στους Βοσκούς (όπου η φιγούρα του Αγγέλου είναι ωραιότατη) και την Προσκύνηση των Μάγων. Ακολουθούν οι σκηνές της Περιτομής, της Φυγής στην Αίγυπτο και της Συζήτησης του Ιησού με τους Νομομαθείς. Στις γωνίες των πλευρικών τόξων υπάρχουν τέσσερις Σίβυλλες, αρκετά μεγαλύτερες από το φυσικό, με τα αποφθέγματά τους σε επιγραφές. Κάτω από αυτά τα τόξα ζωγράφισε ακόμα τρεις ιστορίες αγίων του [ισπανικού] έθνους: στη μια είναι η αγία Ευλαλία που συζητά για την Πίστη με τον άπιστο Τύραννο, και αυτή είναι στο μεγάλο διάχωρο· στα πλαϊνά βλέπουμε τα μαρτύρια της ίδιας αγίας Παρθένας σε διάφορες φάσεις. Στο απέναντι τόξο, στο μεγάλο διάχωρο, είναι ο άγιος Ραϊμόνδος και ο άγιος S. Pietro Nolasco στο μικρό, που και οι δύο με θαυματουργό τρόπο περνούν τη θάλασσα»¹⁰⁷⁰.

Με το χαμένο αυτό τοιχογραφικό σύνολο, του οποίου η θεματική από τον μαριολογικό κύκλο και από αυτόν της Γέννησης –θυμίζει την εικονογραφία της cappella παρεκκλήσιο Fornaro στον Gesù Nuovo– συμπληρώνεται εδώ με τις ευνόητες προσθήκες της απεικόνισης ισπανών αγίων, σχετίζεται ίσως το, αποδιδόμενο στον Βελισσάριο, σχέδιο με σκηνές από τον Θρύλο του Αγίου Ραϊμόνδου, στο οποίο ο τελευταίος παριστάνεται ακριβώς «να περνά τη θάλασσα». Από το σχήμα του σχεδίου γίνεται σαφές, εξάλλου, ότι προοριζόταν για διακόσμηση ημικυκλικού διάχωρου παρεκκλησίου¹⁰⁷¹.

¹⁰⁶⁹ De Dominicis, όπ. π., σελ. 293-294.

¹⁰⁷⁰ De Dominicis, όπ. π. Γενικόλογη αναφορά στο παρεκκλήσιο κάνει ο D'Engenio, όπ. π., 1623, σελ. 516, 537· Celano, 1692, τόμ. V, σελ. 42-43· Mantelli, όπ. π., 1981, σελ. 397. Για την εκκλησία San Giacomo degli Spagnoli, κτισμένη από τον αντιβασιλέα Don Pedro de Toledo, βλ. R. Borrelli, *Memorie storiche della chiesa di S. Giacomo dei nobili spagnoli e sue dipendenze*, Νάπολη, Giannini, 1903· Divenuto, όπ. π., σελ. 55-56· *Napoli Sacra, itinerario 10^ο*, 1995, σελ. 602-607.

¹⁰⁷¹ Φέρει την επιγραφή “Vanni”, προφανώς αναφερόμενη στον Francesco Vanni, ζωγράφο με τον οποίο ο Βελισσάριος παρουσιάζει αρκετά κοινά υφολογικά στοιχεία. Βλ. παρακάτω, στην ενότητα για τα σχέδια του Κορένσιου.

Αναφορικά με τα έργα στη SS. Trinità degli Spagnoli, οικοδομημένη στα τέλη του 16^{ου} και αναδιαρθρωμένη εκ θεμελίων στα μέσα του 19^{ου} αιώνα¹⁰⁷², η σχετική περιγραφή τού De Dominicci αφορά σε έναν ακόμα μαριολογικό κύκλο: «ειδικότερα στην οροφή του παρεκκλησίου του εγκάρσιου κλίτους, όπου είναι τοποθετημένη η *Madonna del Rimedio* [ο Βελισσάριος] απεικόνισε τρεις σκηνές και τέσσερις προφήτες που προείπαν για τις αρετές της Αγίας Θεοτόκου. Στο μέσο ζωγράφησε τη Στέψη της Παναγίας από την Αγία Τριάδα, και εκατέρωθεν την Επίσκεψη στην Αγία Άννα, και την Παρουσίαση του Θείου Βρέφους στον Ναό»¹⁰⁷³.

¹⁰⁷² Βλ. Galante, έκδ. 1985, σελ. 236· *Napoli Sacra, itinerario 11°*, 1994, σελ. 685-688.

¹⁰⁷³ De Dominicci, όπ. π., σελ. 294.

San Domenico Maggiore: cappella Muscettola και cappella della Natività

Σύμφωνα με παλαιότερες πηγές, ο Κορένσιος ζωγράφισε την οροφή του παρεκκλησίου Muscettola (ή cappella San Giuseppe) στη μεγάλη εκκλησία των δομηνικανών, San Domenico Maggiore¹⁰⁷⁴. Ο De Dominici μάς πληροφορεί πως «τίποτα άλλο δεν έχει απομείνει παρά τέσσερις φτωχές φιγούρες στα σφαιρικά τρίγωνα του τρουλίσκου»¹⁰⁷⁵. Στις αρχές του 19^{ου} αιώνα οι τοιχογραφίες επιασβεστώθηκαν. Το παρεκκλήσιο ανήκε στον Marcello Muscettola, εκ των αξιωματούχων της ισπανικής αυλής και άμεσα συνδεδεμένο με το ιησουϊτικό περιβάλλον¹⁰⁷⁶. Αυτός είχε κινήσει ενέργειες εναντίον του μοναστηριού των δομηνικανών προκειμένου να πετύχει την ανάκτηση του παρεκκλησίου, την ιδιοκτησία του οποίου ανήγαγε σε παλαιότερες εποχές. Όταν ο Muscettola πέθανε, στα 1623, την προσπάθεια συνέχισαν οι απόγονοί του¹⁰⁷⁷. Η παραγγελία για τη ζωγραφική διακόσμηση δόθηκε στον Belisario, προφανώς και εδώ υπό την επίβλεψη των ιησουϊτών. Πιθανόν το εικονογραφικό πρόγραμμα και για αυτό το σύνολο επεξεργάστηκε ο Lando, όπως είχε κάνει και στο παρεκκλήσιο του de Franchis, επίσης στον San Domenico Maggiore, η κοινωνική θέση του οποίου και η σύνδεσή του με τους ιησουίτες μπορούν να παραλληλιστούν με αυτά του Marcello Muscettola.

Μια ακόμα σκηνή σε φρέσκο (*Γέννηση*) σε ημικυκλικό διάχωρο της Cappella della Natività, στην ίδια εκκλησία των δομηνικανών, έχει επίσης αποδοθεί στον Βελισσάριο. Δεν διακρίνουμε ωστόσο δίχως στοιχεία που να προσομοιάζουν στο ύφος του πελοποννήσιου ζωγράφου¹⁰⁷⁸. **(εικ. 189)**

¹⁰⁷⁴ De Dominici, όπ. π., σελ. 312· Celano-Chiarini, τόμ. III, 1858, σελ. 608-609 (στην α' έκδ., του 1692, σελ. 122, δεν γίνεται αναφορά στα έργα του Βελισσάριου)· V. Perrotta, *Descrizione storica della chiesa, e del monistero di S. Domenico Maggiore di Napoli*, β' έκδ., Νάπολη 1830, σελ. 37· Volpicella, όπ. π., 1850, σελ. 195-196.

¹⁰⁷⁵ De Dominici, όπ. π., σελ. 312.

¹⁰⁷⁶ Η οικογένεια Muscettola κατείχε το παρεκκλήσιο των Μαρτύρων στην κεντρική ιησουϊτική εκκλησία, διακοσμημένο στα 1613 από τον Βελισσάριο, βλ. εδώ, παραπάνω, σελ. 223-227. Στο παρεκκλήσιο του San Domenico Maggiore, εκτός από τον τύμβο του Marcello, βρίσκεται επίσης αυτός του Giovanni Antonio Muscettola, συμβούλου του Καρόλου Ε', βλ. *Descrizione storica artistica letteraria della chiesa, del convento e de' religiosi illustri di S. Domenico Maggiore di Napoli dal 1216 al 1854 incominciata dal P. M. Fr. Raffaele Maria Valle e continuata da Benedetto Minichini*, Νάπολη, Stamperia del Vaglio, 1854, σελ. 476-479.

¹⁰⁷⁷ Volpicella, όπ. π., 1850, σελ. 199.

¹⁰⁷⁸ Perrotta, 1830, σελ. 54· Volpicella, όπ. π., σελ. 245· Galante, όπ. π., 1872, σελ. 236· *La Basilica di S. Domenico Maggiore in Napoli*, όπ. π., σελ. 35· Valle / Minichini, όπ. π., 1854, σελ. 190.

Sant'Anna dei Lombardi

Σύμφωνα με παλαιότερους οδηγούς της Νάπολης, τοιχογραφίες τού Βελισσάριου διακοσμούσαν το παρεκκλήσιο του αυλικού αρχιτέκτονα Domenico Fontana στην εκκλησία των λομβαρδών της Νάπολης, Sant'Anna dei Lombardi, που κατέρρευσε στις αρχές του 18^{ου} αιώνα¹⁰⁷⁹. Η πληροφορία είναι πιθανότατα αξιόπιστη δεδομένης της στενής συνεργασίας, σε βασιλικές παραγγελίες, του Βελισσάριου και του Domenico Fontana όσο και του γιου του, Giulio Cesare, που φρόντισε για τη διακόσμηση του παρεκκλησίου, αλλά για τις μαρτυρούμενες τοιχογραφίες δεν διαθέτουμε περισσότερα στοιχεία¹⁰⁸⁰.

¹⁰⁷⁹ Βλ. Celano, *όπ. π.*, 1692, τόμ. III, σελ. 10-11 («vedei questa dipinta à fresco da Belisario Corentio»). Το παρεκκλήσιο είχε παραχωρηθεί στον αρχιτέκτονα στα τέλη Δεκεμβρίου του 1602. Από το σχετικό συμφωνητικό πληροφορούμαστε ότι ο Fontana επιθυμούσε να αφιερωθεί «sub titolo et invocatione Beatissime Virginis Marie et Sanctorum Sebastiani, et Rochi» (ASN, N 5, S. 265 (Marco Antonio de Vivo), protocollo 27, ff. 1v-4v. Ένα άλλο συμφωνητικό για την παραχώρηση τού παρεκκλησίου είχε συναφθεί στα 1600, βλ. την «concessio cappelle pro Gubernatores ecclesiae S. Annae Lombardorum», στο ASN, N 5, S. 506 (G. A. Jovine), protocollo 5, ff. 170r-174v.

¹⁰⁸⁰ Στην ίδια εκκλησία υπήρχαν δύο έργα του Caravaggio. Η πληροφορία του Baldinucci ότι έργα του λομβαρδού διακοσμούσαν και το παρεκκλήσιο του Domenico Fontana, [«Giulio Cesare Fontana e Domenico nella loro cappella adorna con bellissime pitture del Caravaggio», *Napoli Nobilissima*, VIII (1899), σελ. 163, πρβλ. Strazzullo, *όπ. π.*, 1969, σελ. 137] προφανώς συγχύζει τις μαρτυρίες για το παρεκκλήσιο Fontana με αυτό τού Finaroli, όπου, σύμφωνα με τον Celano, υπήρχαν τα έργα τού Caravaggio. Αντίθετα στο πρώτο η ελαιογραφία του αλταριού ήταν του Carlo Sellitto, (Celano, *όπ. π.*, 1692, τόμ. III, 9-11).

Lucera, Καθεδρικός ναός

Η Mimma Pasculli Ferrara στα 1983 και, πιο συστηματικά, στα 1986 απέδωσε στον Βελισσάριο Κορένσιο έναν κύκλο τοιχογραφιών στον μεγάλο καθεδρικό ναό της μακρινής Λούτσερα¹⁰⁸¹, απόδοση που εντελώς φευγαλέα είχε προταθεί παλαιότερα από τον Michele D'Elia και από τον Mario Rotili¹⁰⁸². Πρόκειται για τοιχογραφίες στο παρεκκλήσιο Galluccio, με παραστάσεις μαρτυρίων (**εικ. 190-191**) που ακολουθούν σε ένα επαρχιακό στυλ το πρότυπο του Santo Stefano Rotondo. Οι τοιχογραφίες παρουσιάζουν μεν ομοιότητες με κάποια από τα πρώτα γνωστά έργα του Βελισσάριου, ωστόσο αυτές παραπέμπουν περισσότερο στο κοινό πρότυπο, που μέσω χαρακτηριστικών γνώρισε ευρύτατη διάδοση στην ιταλική χερσόνησο. Οι διαφορές είναι μεγαλύτερες και έχουν να κάνουν με ολόκληρη την επεξεργασία της εικόνας.

Ακόμα περισσότερο μακριά από το ύφος του Βελισσάριου βρίσκεται ο κύκλος τοιχογραφιών στο παρεκκλήσιο Gagliardi που πάλι η Pasculli Ferrara αποδίδει, αυτή τη φορά με επιφύλαξη, επίσης στον Κορένσιο.

¹⁰⁸¹ M. Pasculli Ferrara, *Arte napoletana in Puglia dal XVI al XVIII secolo*, Fasano, Schena Editore, 1983, σελ. 49 και "Aggiunte a Fabrizio Santafede e Belisario Corenzio", *Ricerche sul '600 napoletano*, Μιλάνο, L. & T., 1986, σελ. 201-236. Η μελετήτρια αποδίδει τα έργα στον Βελισσάριο, βασιζόμενη στο γεγονός ότι οι ιδιοκτήτες του παρεκκλησίου Galluccio, marchesi d'Apice, ήταν μεταξύ των μελών του Seggio di Nilo, τη λέσχη των οποίων είχε ζωγραφίσει ο Κορένσιος. Ο Pierluigi Leone de Castris, που αρχικά αποδέχτηκε την απόδοση της Pasculli Ferrara, αργότερα υπέθεσε και τη συνεργασία του Avanzino Nucci (όπ. π., 1991, σελ. 195 και *Pittura murale...*, όπ. π., σελ. 241). Η Concetta Restaino προχώρησε στην, ελάχιστα πειστική, απόδοση όλου του κύκλου στον Nucci (όπ. π., 1995, σελ. 43). Η ίδια, πιο πρόσφατα θεώρησε, στηριζόμενη στην επιτύμβια επιγραφή του παρεκκλησίου που φέρει τη χρονολογία 1579, τις τοιχογραφίες του καθεδρικού της Lucera ως «έργα απολύτως τυπικά του Nucci» και πρότεινε τη χρονολόγησή τους στο πρώτο μισό της όγδοης δεκαετίας του 16^{ου} αιώνα, όταν όμως ο σύμβριος ζωγράφος πιθανότατα εργαζόταν στη Ρώμη (C. Restaino, «Gli affreschi della cappella Galluccio nel Duomo di Lucera e i soggiorni romani e regnicoli di Avanzino Nucci», στο *Giornate di Studio in ricordo di Giovanni Previtali, Siena, Università degli studi, dicembre 1998, Napoli, Università degli Studi "Federico II", febbraio 1999, Pisa, Scuola Normale Superiore, maggio 1999*, επιμ. F. Caglioti, [= *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Quaderni*, 1-2 (2000)], Πίζα 2002, σελ. 201.

¹⁰⁸² M. D'Elia, *Mostra dell'arte in Puglia dal tardo antico al rococo*, κατάλογος έκθεσης, Pinacoteca Provinciale di Bari, επιμ. M. D'Elia, Ρώμη, De Luca, 1964, σελ. 122-123, 141-144· M. Rotili, *L'arte del Cinquecento nel Regno di Napoli*, Napoli, 1972, σελ. 157, σημ. 75.

ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΕΣ ΣΕ ΔΗΜΟΣΙΑ ΚΑΙ ΙΔΙΩΤΙΚΑ ΑΝΑΚΤΟΡΑ

Castel Capuano

Ο Βελισσάριος Κορένσιος ανέλαβε, στα 1605 να διακοσμήσει με τοιχογραφίες το Δικαστικό Μέγαρο της πόλης (Castel Capuano), παραγγελία που προέρχεται από την Αυλή. Πληρώνεται αρχικά, τον Νοέμβριο του 1605, από τον Annibale Cesario¹⁰⁸³ «για λογαριασμό της ζωγραφικής στα διαζώματα, που εκτελεί στις οροφές του Sacro Regio Consiglio»¹⁰⁸⁴. Από τον Cesario εξοφλείται ο Κορένσιος, στα τέλη του 1607, για ήδη εκτελεσμένες ζωγραφίες στις «οροφές του Sacro Consiglio», με διαταγή του επικεφαλής του οργανισμού, don Gioan Sances le Luna¹⁰⁸⁵. Τέλος, τον Σεπτέμβριο του 1608 πληρώνεται «για όλη τη ζωγραφική των διαζωμάτων στις τέσσερις οροφές του Sagro Regio Consiglio και για τα άλλα αναγκαία σε αυτή τη ζωγραφική, τα οποία ανέρχονται στο ποσό των 380 δουκάτων, μολονότι ότι με αναφορά των ειδικών εκτιμήθηκε αυτή τη δουλειά σε 439 δουκάτα, αφού αυτός ο Belisario έμεινε ικανοποιημένος με τα 380 δουκάτα ως εξυπηρέτηση στη Βασιλική Αυλή»¹⁰⁸⁶.

Οι αίθουσες που διακόσμησε ο Κορένσιος είναι δύσκολο να ταυτιστούν λόγω των μεταγενέστερων αναδιαρθρώσεων του κάστρου, που επέφεραν την καταστροφή ή την επισβέστωση των τοιχογραφιών. Με σχετική βεβαιότητα έχουν αποδοθεί στον Βελισσάριο επίσης οι τοιχογραφίες στη λεγόμενη αίθουσα «camera di toletta della regina Giovanna» που σώζονται ακόμα¹⁰⁸⁷.

Στα τέλη του 16^{ου} και στις αρχές του 17^{ου} αιώνα σχεδιάζοταν μια αναδιάρθρωση του Castel Capuano¹⁰⁸⁸ πάνω σε σχέδια του Domenico Fontana και με τη συμβολή του αρχιτέκτονα Bartolomeo Picchiati¹⁰⁸⁹. Παράλληλα με έργα μαρμαρογλυπτικής στα 1605 στην «prima Rota del Consiglio»¹⁰⁹⁰, ο Βελισσάριος αναλαμβάνει τη ζωγραφική διακόσμηση. Αν και τα θέματα που εκτέλεσε δεν κατονομάζονται, απ' ότι μπορούμε να υποθέσουμε από στυλιστικές συγκρίσεις των σωζόμενων τοιχογραφιών μάλλον θα πρέπει να ταυτιστούν με τα *in situ* φρέσκα στην κοινή οροφή δύο αιθουσών του πρώτου ορόφου, όπου αλληγορικές μορφές και οικόσημα περιβάλλουν τις σκηνές της Κρίσης του Σολομώντα και του Δαβίδ. Είναι δυσκολότερο να διακρίνουμε το χέρι του Corenzio σε δύο άλλες μεγάλες αίθουσες με εκτεταμένη διακόσμηση από αλληγορικές μορφές αντλημένες από το ρεπερτόριο

¹⁰⁸³ Ο Cesario ήταν μεταξύ των κυβερνητών της SS. Annunziata στα 1598, βλ. Imperato, όπ. π., 1629.

¹⁰⁸⁴ *Ricerche sul '600 napoletano. Catalogo delle pubblicazioni ...*, σελ. 40.

¹⁰⁸⁵ Πληρωμή της 15^{ης} Δεκεμβρίου 1607, βλ. D'Addosio, όπ. π., 1913, σελ. 51-52.

¹⁰⁸⁶ Πληρωμή της 1^{ης} Σεπτεμβρίου 1608, βλ. D'Addosio, όπ. π., 1919, σελ. 386-387, πρβλ. L. Di Lernia / V. Barrella, *Castel Capuano. Memoria storica di un monumento da fortilizio a Tribunale*, Νάπολη, Edizioni Scientifiche Italiane, 1993, σελ. 127, σημ. 51.

¹⁰⁸⁷ Leone de Castris, όπ. π., 1991, σελ. 217.

¹⁰⁸⁸ Βλ. G. Petroni, *Del gran palazzo di giustizia a Castel Capuano in Napoli*, Νάπολη, Fibreno, 1861· G. Garrucci, *Il Castel Capuano e le sue storiche vicende invertito poi dal 1540 a sede dei Tribunali*, Νάπολη, Stamperia dell'Università· F. Nunziante, «Castel Capuano sede dei Tribunali», *Napoli Nobilissima*, II (1893), σελ. 186-189· C. de' Crescenzi, *Castel Capuano dono ai congressisti*, Νάπολη, 1913, σελ. 56-58· F. De Filippis, *Castelcapuano*, Νάπολη, L'arte tipografica, 1956· Di Lernia / Barrella, όπ. π.· A. Cirillo, *Castel capuano*, Νάπολη, Regina, 1994.

¹⁰⁸⁹ Βλ. το κεφάλαιο «Ampliamenti, decorazione e restauri», στο De Filippis, όπ. π., σελ. 87-107 και Di Lernia / Barrella, όπ. π., σελ. 107-108.

¹⁰⁹⁰ Di Lernia / Barrella, όπ. π., σελ. 108.

του Cesare Ripa, οικόσημα της ισπανικής αντιβασιλείας, γκροτέσκα, διακοσμητικά μοτίβα, δαιμονικά ζώομορφα κ.ά.¹⁰⁹¹ (εικ. 192-193)

Τα έργα δείχνουν μια σαφώς μεγαλύτερη ρωμαϊκή επίδραση, τόσο στις σκηνές όσο και στα γκροτέσκα, και μας επιτρέπουν; να υποθέσουμε μια προγενέστερη χρονολόγηση καθώς είναι υφολογικά εγγύτερα στους διακοσμητικούς τρόπους της Scala Santa στη Ρώμη, και σε άλλα ρωμαϊκά σύνολα, με παρόμοιας διατύπωσης γύψινα πλαίσια και *quadri riportati*.

¹⁰⁹¹ «Sapore corenziano» διαθέτουν αυτές οι σκηνές κατά τον Leone de Castris (όπ. π. 1991, σελ. 242, σημ. 46), πρβλ. De Filippis, όπ. π., σελ. 104.

Palazzo Reale

Αν και σχεδόν όλες οι παραγγελίες του Κορένσιου προέρχονται έμμεσα από την υποστήριξη που ο ζωγράφος διέθετε από το παλάτι, απευθείας βασιλικές παραγγελίες θα πρέπει να θεωρηθούν η διακόσμηση για την κρύπτη στο Σαλέρνο, αφιερωμένη στη μνήμη του Φιλίππου Β΄, η τοιχογράφηση στο Castel Capuano, και άλλες περισσότερο ή λιγότερου εφήμερου χαρακτήρα. Τέτοιου είδους εργασίες μας είναι γνωστές μέσα από τις πληροφορίες που μας παρέχουν διάφορα έγγραφα. Ο ίδιος ο ζωγράφος στα 1609 κάνει μια σύντομη αλλά διαφωτιστική για αυτήν του τη δραστηριότητα αναφορά: «δηλώνει ότι έχει να λαμβάνει από τον *Giulio Cesare Fontana* τοις μετρητοίς 35 δουκάτα για τα έξοδα που έκανε [ο Βελισσάριος] στη μασκαράτα που οργάνωσε ο προαναφερθείς *Giulio Cesare Fontana* κατά το περασμένο καρναβάλι του 1609¹⁰⁹². Επίσης, δηλώνει ότι έχει να λαμβάνει από τη Βασιλική Αυλή άλλα 55 δουκάτα για τους πίνακες ζωγραφικής στην πρόθυμη της γαλέρας *p[at]rona de Napoli*, με διαταγή τού *Illustrissimo p. Don Pietro Pementel Simeone*, ύστερα από την εκτίμηση των χρωμάτων της ζωγραφικής, που παραδόθηκαν [...] στον αξιωματούχο του βασιλικού λιμανιού».

Αν λάβουμε υπόψη μας τη συναφή δραστηριότητά του Κορένσιου, είναι πιθανή, αν και ατεκμηρίωτη, η συμμετοχή του στη ζωγραφική διακόσμηση της εφήμερης κατασκευής (“*apparato*”) που στήθηκε στη Νάπολη στα 1599 λόγω του θανάτου του Φιλίππου Β΄. Η κατασκευή, που είχε σχεδιαστεί από τον *Domenico Fontana*, σύμφωνα με τα χρονικά τής εποχής και κατά τη συνήθη εξάλλου τακτική, περιλάμβανε «πολλούς μεγάλους πίνακες σε κιάρο σκούρο, τοποθετημένοι σε ένα διάζωμα στη σειρά, με απεικονίσεις πολεμικών πράξεων του Βασιλέα, ανάμεσα σε διάχωρα με τα οικόσημά του και τα λάβαρα των υποκείμενων του βασιλείων. Και από κάτω διάφορα *impresie*, e *significati* [...]»¹⁰⁹³. Δεδομένης της ειδίκευσης του Βελισσάριου σε αυτά τα θεματικά είδη της ζωγραφικής, και λαμβανομένης υπόψη της ιδιότητας του πελοποννήσιου ως «αυλικού ζωγράφου», ήδη από τα τέλη του 16^{ου} αιώνα, είναι πολύ πιθανό ο Βελισσάριος και το εργαστήριό του να είχαν εκτελέσει και τα έργα αυτά.

Ο *De Dominici* είναι ο μόνος που ονομάζει τον Βελισσάριο «ζωγράφο της αυλής»: «Είχε εκείνο τον καιρό [μετά τα έργα στην εκκλησία της *S. Maria di Costantinopoli*] αυξηθεί κατά πολύ η φήμη του *Belisario* [...], ο οποίος έγινε φίλος με τον *Giuseppe di Ribera*, τον λεγόμενο *Spagnoletto*, ζωγράφο μεγάλης αυθεντίας και έμπιστο τού *Duca d'Alba*, *D. Pietro Antonio di Toledo*, εκείνη την εποχή αντιβασιλέα. Με αυτό τον τρόπο ο *Corenzio* ωφελήθηκε πολύ, και μαζί με τον *Ribera* έγιναν αρχηγοί όλων των ναπολιτάνων ζωγράφων [...] Καλόπιανε και κολάκευε ο *Belisario* τον *Spagnoletto*, στον οποίο άρεσε πάρα πολύ ο θρασύς και αυθάδης χαρακτήρας του *Belisario* και έτσι τον εισήγαγε στη χάρη τού αντιβασιλέα, που τον κήρυξε Ζωγράφο της Αυλής, και του παρήγγειλε να ζωγραφίσει στο Βασιλικό Παλάτι τις αίθουσες που βλέπουμε ακόμα»¹⁰⁹⁴.

¹⁰⁹² Για αυτόν τον τομέα της δραστηριότητας του *Giulio Cesare Fontana* βλ. *Strazzullo*, όπ. π., 1969, σελ. 155.

¹⁰⁹³ *Compendio dell'Istoria ...*, όπ. π., μέρος τρίτο, σελ. 153.

¹⁰⁹⁴ *De Dominici*, όπ. π., σελ. 296, βλ. επίσης στη βιογραφία τού *Ribera* (*De Dominici*, όπ. π., τόμ. 3, 1745, σελ. 7).

Όπως είδαμε, ο πελοποννήσιος ζωγράφος δεν χρειαζόταν τις συστάσεις του Ribera για να ζωγραφίσει στις αίθουσες του παλατιού. Μέχρι την εγκατάσταση του Spragnoletto στη Νάπολη, στα 1616, ο Κορένσιος είχε ήδη εκτελέσει μια σειρά από παραγγελίες της Αυλής, ενώ συνεργαζόταν σε μόνιμη βάση με τους επικεφαλής των βασιλικών εργοταξίων, Domenico και Giulio Cesare Fontana. Αν συνδυάσουμε τα παραπάνω με το γεγονός ότι ο Κορένσιος ήταν ο μόνος τοιχογράφος στην πόλη, επικεφαλής εργαστηρίου που ικανοποιούσε τις παραγγελίες πιστά, επιπλέον σε συντονισμό με τις ανάλογες πολιτιστικές επιλογές του παλατιού, η ανάθεση της διακόσμησης του βασιλικού ανακτόρου προκύπτει σχεδόν αυτονόητη.

Η οικοδόμηση του παλατιού άρχισε επί αντιβασιλέα Conte de Lemos στα 1600¹⁰⁹⁵. Κύκλοι της ναπολιτάνικης αυλής άφηναν να υποτεθεί μια ενδεχόμενη παραμονή στην πόλη του Φιλίππου Γ', εν αναμονή της οποίας το παλάτι ονομάστηκε βασιλικό και θεωρήθηκε ως μία έδρα της ισπανικής μοναρχίας περισσότερο παρά του αντιβασιλέα. Η διεύθυνση των αρχιτεκτονικών εργασιών ανατέθηκε στους Domenico και Giulio Cesare Fontana¹⁰⁹⁶, η γενικότερη επιμελητεία στον reggente Fornaro¹⁰⁹⁷, ενώ ο συντονισμός ανήκε στον Conte de Lemos που επέβαλε έναν ταχύ ρυθμό εκτέλεσης. Με τον θάνατό του τελευταίου, στα 1601, η ένταση των εργασιών ανασχέθηκε, που ξανάρχισαν όταν την αντιβασιλεία ανέλαβε ο γιος του, Pietro Fernandez de Castro επίσης Conte de Lemos, στα 1610-1616¹⁰⁹⁸. Μια τρίτη φάση δραστηριότητας παρατηρείται επί Antonio Álvarez de Toledo duca d'Alba, αντιβασιλέα από το 1622 έως το 1629). Ήδη στις αρχές του 17^{ου} αιώνα, δύο τουλάχιστον λεπτομερείς απεικονίσεις της πρόσοψης του ανακτόρου κυκλοφόρησαν σε χαρακτηριστικά με την ευθύνη του Domenico Fontana¹⁰⁹⁹.

¹⁰⁹⁵ Για την έναρξη της οικοδόμησης του ανακτόρου βλ. *Compendio dell'Istoria ...*, όπ. π., σελ. 160· *Corrispondenze diplomatiche ...*, όπ. π., σελ. 278. Γενικότερα για το βασιλικό παλάτι της Νάπολης: F. De Filippis, *La Reggia di Napoli*, Νάπολη 1942· *Il palazzo reale di Napoli*, συλλογικός τόμος, Νάπολη, Azienda autonoma di soggiorno, cura e turismo, 1986· *Il palazzo reale di Napoli*, συλλογικός τόμος, Νάπολη, Fausto Fiorentino, χ. χ. [1994]· V. Pacelli / C. Picone, *Il Palazzo Reale di Napoli. Arte e storia di un grande monumento*, Ρώμη, Newton & Compton, 1997· *Storia e immagini del Palazzo Reale di Napoli*, επιμ. A. Buccaro, Νάπολη, Electa, 2001.

¹⁰⁹⁶ A. Muñoz, *Domenico Fontana architetto 1543-1607*, Ρώμη - Bellinzona, Quaderni italo-svizzeri, 1944, σελ. 80. Για τη δραστηριότητα του Fontana στο Palazzo Reale βλ. F. Strazzullo, όπ. π., 1969, σελ. 146-150· για αυτήν του γιου του βλ. επίσης την επιστολή Ισπανού αξιωματούχου Gomes de Silva που αναπαράγει ο Capaccio, όπ. π., έκδ. 1989, σελ. 371.

¹⁰⁹⁷ Strazzullo, όπ. π., 1969, σελ. 146-147, σημ. 18.

¹⁰⁹⁸ A. Fiadino, "La fabbrica e le vicende costruttive" στο *Storia e immagini*, όπ. π., σελ. 41-56. Για τη δεύτερη φάση οικοδόμησης του παλατιού προσθέτουμε, στα ήδη γνωστά έγγραφα, ένα συμφωνητικό μεταξύ του τεχνίτη Tommaso Apicella και των συνεταίρων του με τους πληρεξούσιους του αντιβασιλέα στα 1613 (ASN, N 6, S. 87 [Andrea Fasano], protocollo 3, f. 278r).

¹⁰⁹⁹ Το πρώτο χαρακτηριστικό εντοπίστηκε από τη F. Adele Fiadino, "La facciata del palazzo reale di Napoli nell'incisione originale di Domenico Fontana", *Palladio*, 16 (1995), σελ. 127-130. Το δεύτερο λανθάνει είναι γνωστό μόνο από τη σχετική παραγγελία του Fontana στον φλαμανδό χαράκτη Johannes Gillarts, τον Οκτώβριο του 1605 (Ioannou, όπ. π., υπό έκδοση).

Οι γενικές και αόριστες αναφορές στη ζωγραφική δραστηριότητα του Βελισσάριου Κορένσιου στο Βασιλικό Παλάτι της Νάπολης από την παλαιότερη τοπική γραμματεία, συνετέλεσαν μέχρι πρόσφατα σε μια γενικευτική απόδοση των σωζόμενων τοιχογραφιών του ανακτόρου στον πελοποννήσιο ζωγράφο και στο εργαστήριό του. Θα προσπαθήσουμε στη συνέχεια να συγκεντρώσουμε τις γνωστές πληροφορίες από αρχειακά ευρήματα και από τις παλαιότερες πηγές προκειμένου να ανασυστήσουμε κάπως τη διακόσμηση του ζωγράφου στο Palazzo Reale, που πιθανότατα εκτεινόταν σε τέσσερις μεγάλες αίθουσες.

Τα πρώτα έγγραφα που αναφέρονται σε έργα του Βελισσάριου στο βασιλικό παλάτι χρονολογούνται στην περίοδο Νοεμβρίου 1611-Φεβρουαρίου 1612, πιθανότατα όμως αφορούν ευρύτερο χρονικό διάστημα, στην αρχή της αντιβασιλείας του δεύτερου conte de Lemos. Τα μαρτυρούμενα έργα συμπίπτουν χρονολογικά με την μετεγκατάσταση του αντιβασιλέα στη νέα του έδρα¹¹⁰⁰. Στις 9 Νοεμβρίου 1611 ο Βελισσάριο Κορένσιος πληρώνεται από τον Giovanni Paolo de Vivero «για λογαριασμό της ζωγραφικής» που δεν διευκρινίζεται περισσότερο¹¹⁰¹. Στις 29 Φεβρουαρίου του 1612 ο Κορένσιος εισπράττει πάλι ένα ποσό 50 δουκάτων «για τη ζωγραφική που εκτελεί στο βασιλικό παλάτι»¹¹⁰². Μεταξύ 1611 και 1613 συναντούμε πληρωμές και στους ζωγράφους Giovanni Battista Caracciolo, Giovanni Balducci και Geronimo D’Arena για «για λογαριασμό της ζωγραφικής που έχουν εκτελέσει σε αυτό το παλάτι»¹¹⁰³. Άλλες πληρωμές αφορούν εργασίες στο παλάτι των τεχνιτών Paolo de Pino και Domenico Novellone, δύο από τους μόνιμους συνεργάτες του Βελισσάριου¹¹⁰⁴.

Αν και δεν είναι γνωστά άλλα σύγχρονα έγγραφα, η ζωγραφική διακόσμηση του ανακτόρου πρέπει να συνεχίστηκε εφόσον στα 1616, στο τέλος της θητείας του conte de Lemos, η διακόσμηση είχε ολοκληρωθεί σε μεγάλο μέρος, όπως αφήνει να εννοηθεί η σύντομη αναφορά που κάνει ο G. B. Confalonieri που περνά τότε από τη Νάπολη¹¹⁰⁵. Από τη μεταγενέστερη, σχεδόν πάντα αξιόπιστη, πηγή, τις «*Εφημερίδες*» του χρονογράφου Bulifon, πληροφορούμαστε ότι «στις 22 Ιουλίου 1617 αποκαλύφθηκε στο Βασιλικό Παλάτι η μεγάλη αίθουσα, ζωγραφισμένη με ωραιότατες μορφές»¹¹⁰⁶. Η επόμενη μαρτυρία ανάγεται στον Ιανουάριο του 1622, όταν συναντούμε τον Βελισσάριο να πληρώνει,

¹¹⁰⁰ Dispacci da Napoli, filza 28, επιστολή της 28^{ης} Αυγούστου 1612.

¹¹⁰¹ E. Nappi, “I viceré e l’arte a Napoli”, *Napoli Nobilissima*, XXII (1983), σελ. 43, εκδόθηκε και από τον V. Pacelli, “Affreschi storici in Palazzo Reale”, στο *Seicento napoletano ...*, όπ. π., 1984, σελ. 165, πρβλ. επίσης I. Iadicicco, “Documenti su Palazzo Reale dal 1611-1622», στο *Battistello pittore di storia. Restauro di un affresco*, κατάλογος έκθεσης (Νάπολη, Palazzo Reale), Νάπολη, Quaderni di Palazzo Reale, 1992, σελ. 36.

¹¹⁰² Nappi, όπ. π., 1983, σελ. 43.

¹¹⁰³ Iadicicco, όπ. π., σελ. 35 και Nappi, όπ. π.

¹¹⁰⁴ βλ. I. Iadicicco, όπ. π., σελ. 34-41, πρβλ. Nappi, όπ. π.

¹¹⁰⁵ Fiadino, όπ. π., σελ. 130, σημ. 11.

¹¹⁰⁶ Bulifon, όπ. π., σελ. 107, πρβλ. Pacelli, όπ. π., 1984, σελ. 158. Δεν γνωρίζουμε, ωστόσο σε ποιον εικονογραφικό κύκλο γίνεται η αναφορά.

προφανώς ως επικεφαλής του συνεργείου διαφόρων τεχνιτών, τον Gio. Domenico Vairo και τον Pietrantonio Sorrentino για έργα μικροτεχνίας¹¹⁰⁷. Τον Σεπτέμβριο του 1628 ο Κορένσιος πληρώνεται για τοιχογραφίες «στην οροφή της τελευταίας αίθουσας των διαμερισμάτων της συζύγου του αντιβασιλέα». Τον Νοέμβριο του ίδιου έτους εξοφλείται με 900 δουκάτα «por las pinturas que ha heco en el R. Palacio»¹¹⁰⁸.

Στα 1630, στο βιβλίο του *Il forastiero*, ο Giulio Cesare Caraccio, από τους σημαντικότερους εκφραστές της πολιτιστικής πολιτικής της Αυλής και, όπως θα δούμε αμέσως παρακάτω, ένας από συμβούλους για την εικονογραφικό πρόγραμμα των αιθουσών του παλατιού, γράφει, αναφερόμενος στον αντιβασιλέα του Duca d'Alba (1622-1629): «σκέφτηκε να δώσει εντολή να ζωγραφίσουν τις νέες αίθουσες του παλατιού, και να διακοσμηθούν με τα κατορθώματα του παππού του, *Ferdinando di Toledo*, στα οποία προσέδωσε μεγάλη λαμπρότητα το χέρι εκείνου του ικανού Έλληνα Βελισσάριου»¹¹⁰⁹.

Πολύ πιο διαφωτιστική στο ζήτημα της διακόσμησης είναι η αλληλογραφία, που έφεραν στο φως ο Giorgio Fulco και ο Vincenzo Pacelli, μεταξύ του ίδιου του Caraccio, του αρχιτέκτονα Giulio Cesare Fontana, του αυλικού συμβούλου και ιστορικού Marcantonio Cavalieri και του πρίγκιπα της Accademia degli Oziosi, Giovan Battista Manso. Τον Απρίλιο του 1624 ο Fontana εκ μέρους του αντιβασιλέα απηύθυνε μια, μάλλον επείγοντος χαρακτήρα, επιστολή στον Manso, ζητώντας να του σημειώσει τα σημαντικότερα γεγονότα των επιχειρήσεων του Duca d'Alba στη Γερμανία και στη Φλάνδρα, προκειμένου ο αντιβασιλέας να αποφασίσει ποιες σκηνές θα ζωγραφιστούν σε εννέα διάχωρα σε μια μεγάλη αίθουσα του παλατιού¹¹¹⁰. Ο Manso, με τη σειρά του, ανέθεσε τη δουλειά αυτή στους Caraccio και Marcantonio Cavalieri, αναλαμβάνοντας ο ίδιος να ελέγξει τις προτάσεις τους. Ο Cavalieri προέκρινε να ζωγραφιστούν σκηνές από τις επιχειρήσεις του δούκα στην Φλάνδρα και υπέδειξε ως φιλολογικές πηγές για την εικονογράφησή τους τα έργα του ίδιου, όπως και των, πασίγνωστων στην εποχή εκείνη, ισπανών ιστορικών Alfonso Ulloa και Pietro Cornelio. Ο ίδιος πρότεινε επίσης τον τρόπο της παράστασης των σκηνών αυτών: διαβάζουμε, σε σχετική επιστολή του: «Στην πρώτη σκηνή να ζωγραφιστεί η στιγμή κατά την οποία ο Βασιλέας αναθέτει στον *duca d'Alba* την αρχηγία ως Γενικού Καπετάνιου της επιχείρησης εναντίον των εξεγερμένων [...] για τον τρόπο και τις μορφές των οποίων επαφίεμαι στον ίδιο τον ζωγράφο· κατά την κρίση μου, θα παράγγελνα να ζωγραφιστεί ένας ένθρονος Βασιλέας περιτριγυρισμένος από ένοπλους και τηβεννοφόρους και στα πόδια του γονατισμένος ο δούκας, στον οποίο ο Βασιλέας να κάνει ότι του δίνει την έγγραφη εντολή. Στα αριστερά να ζωγραφιστεί μια θάλασσα σε απόσταση με πλοία, γαλέρες και άλλα σκάφη, τα οποία ο Δούκας θα οδηγούσε στην εν λόγω επιχείρηση, όπως αφηγούνται οι σοφοί συγγραφείς. [...] για το πώς οι πράξεις θα πρέπει να παρουσιαστούν στη ζωγραφική το αφήνω στην καλή κρίση των ζωγράφων που θα πρέπει να τις παραστήσουν τεχνηέντως και πριν να το κοινοποιήσουν σε εμένα ή σε άλλους [...]». Σε

¹¹⁰⁷ Iadicicco, όπ. π., 1992, σελ. 41.

¹¹⁰⁸ Strazzullo, όπ. π., 1969, σελ. 149, πρβλ. S. Causa, όπ. π., 2000, σελ. 132, σημ. 180.

¹¹⁰⁹ Caraccio, όπ. π., έκδ. 1989, σελ. 369, βλ. Pacelli, όπ. π., 1984, σελ. 158.

¹¹¹⁰ Pacelli, όπ. π., 1984, σελ. 159, 178-179.

άλλη του επιστολή, ο Cavalieri δίνει λεπτομερέστερες οδηγίες αναφορικά με την παράσταση των ιστορικών σκηνών, όπως για παράδειγμα: «να ζωγραφιστούν τα άλογα παρατεταγμένα, ώστε να μην περνούν μπροστά από τον Δούκα»¹¹¹¹.

Καθώς μάς δείχνουν τα λόγια του Caraccio στον *Forastiero*, ήταν η παραπάνω πρόταση του Cavalieri αυτή που υλοποιήθηκε τελικά¹¹¹². Δεν γνωρίζουμε ωστόσο πότε ακριβώς και σε ποια αίθουσα ζωγραφίστηκαν οι παραπάνω σκηνές. Σε μια επιστολή που ο Fontana έστειλε στον Manso πέντε χρόνια αργότερα, στις 29 Μαρτίου 1629, αποσαφηνίζεται ότι η ζωγραφική έχει ήδη ολοκληρωθεί και ότι το μόνο που λείπει ήταν οι συνοδευτικές επιγραφές. Από την απαντητική επιστολή του Manso μαθαίνουμε ακόμα ότι στο παλάτι είχε ζωγραφιστεί μια ακόμα αίθουσα με πέντε παραστάσεις από επιχειρήσεις του ίδιου Duca d'Alba στην ιταλική χερσόνησο.

Αν και στις παραπάνω επιστολές δεν αναφέρεται το όνομα του ζωγράφου ή των ζωγράφων που θα αναλάμβαναν να εκτελέσουν τις οδηγίες των Manso και Cavalieri, συνδυάζοντας τα στοιχεία που μας παρέχουν με τα έγγραφα που είδαμε προηγουμένως όπως και με τα λόγια του επίσης εμπλεκόμενου στην υπόθεση Caraccio¹¹¹³, οδηγούμαστε στο όνομα του Βελισσάριου Κορένσιου. Ωστόσο, και τα δύο σύνολα, με την εικονογράφιση των επιχειρήσεων του d'Alba σε Φλάνδρα και Ιταλία, δεν σώζονται¹¹¹⁴. Οι πληροφορίες πάντως που αντλούμε από τα σχετικά έγγραφα γύρω από τη δημιουργία του εικονογραφικού προγράμματος των τοιχογραφιών είναι ιδιαίτερα χρήσιμες όχι μόνο γιατί, υποθέτουμε, με τον ίδιο τρόπο θα οργανώνονταν και οι άλλοι, σωζόμενοι, ζωγραφικοί κύκλοι αλλά και γενικότερα για τον τρόπο με τον οποίο οι σύμβουλοι υποβάλλουν τα εικονογραφικά σχέδια αλλά και παρατηρήσεις επί του ύφους των παραστάσεων.

Την επόμενη αναφορά στις τοιχογραφίες του Palazzo Reale συναντούμε στα 1675, στο βιβλίο του Parrino για τους ισπανούς αντιβασιλείς της Νάπολης. Επαναλαμβάνοντας τον Caraccio, γράφει ότι ο Κορένσιος, «διάσημος ζωγράφος εκείνης της εποχής», ζωγράφισε τα κατορθώματα του παππού τού τότε αντιβασιλέα Duca d'Alba, «που θαυμάζονται μέχρι σήμερα ως θαύματα του πινέλου»¹¹¹⁵. Ο Carlo

¹¹¹¹ Pacelli, όπ. π., σελ. 178-179.

¹¹¹² Ο Caraccio είχε επίσης προτείνει το δικό του εικονογραφικό πρόγραμμα σχετικά με τις επιχειρήσεις στη Φλάνδρα και τη Γερμανία. Σύμφωνα με τον Pacelli, όπ. π., οι προτάσεις του Caraccio δεν θα ήταν παρά επεξηγηματικές που θα προστίθεντο στην ήδη έτοιμη διακόσμηση.

¹¹¹³ Ο Giulio Cesare Caraccio γράφει στο τέλος της τοιχογραφικής διακόσμησης, «εκτιμούμε το Βασιλικό Παλάτι, όχι για τα τόσο ωραία διευθετημένα διαμερίσματά του, αλλά για τις τόσες εξαιρετικές ζωγραφίες του Belisario, του Giovan Battista Caracciolo και άλλων ένδοξων ανδρών» (*Il Forastiero*, όπ. π., σελ. 571).

¹¹¹⁴ Ο Pacelli υποθέτει ότι τοιχογραφίες μπορεί να βρίσκονται ακόμα, κάτω από την τωρινή διακόσμηση της οροφής της κεντρικής μεγάλης αίθουσας, όπου τώρα οι σκηνές του Francesco De Mura με τις αλληγορίες του Carlo di Borbone και της Maria Amalia, καθώς ένα σπάραγμα προγενέστερων τοιχογραφιών βρέθηκε το 1977 με μια σειρά από αρχιτεκτονικά πλαίσια, οικοδόμημα και πανοπλίες (*Il palazzo reale*, όπ. π., 1986, σελ. 57), όμοια δηλαδή διακόσμηση με αυτή που βλέπουμε στην Αίθουσα των Πρεσβευτών, και είναι πολύ πιθανό να προέρχεται από τα φρέσκα του Βελισσάριου.

¹¹¹⁵ D. A. Parrino, *Teatro eroico e politico dei governi de' viceré del Regno di Napoli dal tempo del Re Ferdinando il Cattolico fino all'anno 1675*, νεώτερη έκδ. Νάπολη 1875, σελ. 21, πρβλ. Pacelli, 1984, σελ. 159.

Celano, στα 1692, θα σημειώσει, επίσης αόριστα, ότι όλες οι «αίθουσες που προηγούνται αυτής του θρόνου όσο και αυτές που έπονται έχουν την οροφή τους διακοσμημένη με επιχρυσωμένα γυψοτεχνήματα και ζωγραφισμένη από τον Belisario Corentio»¹¹¹⁶. Αργότερα συναντούμε τις αναφορές του De Dominici, στη βιογραφία του Ribera, και άλλες, επίσης γενικόλογες αναφορές με αόριστες αποδόσεις των τοιχογραφιών στον Κορένσιο¹¹¹⁷.

Από τις παραπάνω αποσπασματικές πληροφορίες συμπεραίνουμε ότι ο Βελισσάριος εργάζεται στο Παλάτι τουλάχιστον κατά τη διάρκεια της δεύτερης και τρίτης δεκαετίας του 17^{ου} αιώνα. Οι μαρτυρούμενες τοιχογραφίες στα δωμάτια της γυναίκας του αντιβασιλέα και αυτές που εικονογραφούσαν επεισόδια από τη ζωή του Φερδινάνδου του Τολέδο, θα πρέπει να καταστράφηκαν ή να επικαλύφθηκαν από νωρίς, καθώς δεν συναντούμε περιγραφή τους ούτε στους αναλυτικούς ταξιδιωτικούς οδηγούς της Νάπολης από τον 18^ο και 19^ο αιώνα. Αντίθετα, οι τοιχογραφίες σε δύο άλλες μεγάλες αίθουσες σώζονται σε αρκετά καλή κατάσταση και δείχνουν το στυλ ζωγραφικής τού Κορένσιου και του εργαστηρίου του. Πρόκειται για την «Δεύτερη Αίθουσα Υποδοχής» (Seconda Anticamera), και για την «Αίθουσα των Πρεσβευτών» (Sala degli Ambasciatori). Από τη νωπογραφική διακόσμηση του 17^{ου} αιώνα σώζεται ακόμα και η «Αίθουσα του Μεγάλου Καπετάνιου» (Sala del Gran Capitano), που έχει πειστικά αποδοθεί στον Battistello Caracciolo¹¹¹⁸.

Στη Seconda Anticamera απεικονίζονται σκηνές από τη ζωή του Αλφόνσου της Αραγονίας: *Η Θριαμβευτική Είσοδος του Αλφόνσου της Αραγονίας στη Νάπολη* (συνοδεύεται από την επιγραφή στο κατώτερο πλαίσιο: “DESPUES DE MUCHOS ANNOS DE GUERRA ENTRA EN NAPOLES TRIUNFANDO”), *Ο Αλφόνσος Αφιερώνεται στη Μελέτη των Γραμμάτων και των Τεχνών* (με την επιγραφή: “ATIENDE CON GRAN CUYADO ENNOBLEGER LA CIUDAD DE NAPOLES OCUPASE EN EL ESTUDIO DE LAS LETTERAS”), *Υποταγή της Γένοβας στον Αλφόνσο* (“LA CIUDAD DE GENOVA LO POR PROTECTOR Y LE PRESENTA CA DA ANNO POR TRIBUTO UNA FUENTE DE ORO”), *Η Παράδοση του Χρυσόμαλου Δέρατος στον Αλφόνσο* (“RECIBE EL TUYSON OVE LE EMBIO EL DYOVE DE BORGONNA Y EL EMBRIA AL MISMO DUOVE LA ESTOLA Y IARRA OVE EBALA ORDEN DE LA CAVALLERIA DEL MISMO REY ALFONSO”). Στην οροφή παριστάνεται *Η περιβολή των Κατακτημένων Χωρών του Βασιλείου της Νάπολης από τον πάπα Ευγένιο* (“IL PAPA EUGENIO LE DA LA INVESTIDURA DEL REYNO DE NAPOLES”).

(εικ. 194-196)

Η Sala degli Ambasciatori, σε ορθογώνια και οβάλ διάχωρα που εναλλάσσονται με ζωγραφισμένα οικόσημα, γκροττέσκα και τρόπαια, περιλαμβάνει σκηνές από τον βασιλικό οίκο της Ισπανίας και επεισόδια από τη ζωή του Φερδινάνδου της Αραγονίας. Αρχίζοντας από τις σκηνές της

¹¹¹⁶ Celano, όπ. π., 1692, τόμ. V, σελ. 143. Μια γενική πληροφορία παρέχεται και στη βιογραφία τού αντιβασιλέα Duca di Ossuna (1616-1620) από τον G. Leti (*Vita di Don Pietro Giron, duca d'Ossuna viceré di Napoli e di Sicilia, sotto il Regno di Filippo terzo*, μέρος Α', Άμστερνταμ, Gallet, 1700, σελ. 299-300).

¹¹¹⁷ Ο Chiarini στις, όχι πάντα αξιόπιστες, προσθήκες του στο βιβλίο τού Celano, αποδίδει στον Κορένσιο τις τοιχογραφίες τόσο στην Seconda Anticamera, όσο και στην Αίθουσα των Πρεσβευτών, αλλά και σε αυτή του Gran Capitano (τόμ. IV, 1859, σελ. 610-611). Βλ. επίσης V. Corsi *Storia dei monumenti del reame delle due Sicilie*, tomo II, Parte II: *Principali edifici della città di Napoli*, Νάπολη, Stamperia del Fibreno, 1850, σελ. 11-12.

¹¹¹⁸ Pacelli, όπ. π., 1984.

κατώτερης κοίλης ζώνης της οροφής και στα αριστερά του εισερχόμενου: *Η Βοήθεια στην Πολιορκημένη από τους Ισπανούς Γένοβα, Η Κατάληψη των Καναρίων Νήσων, Ο Φερδινάνδος διαπραγματεύεται με τον άγιο Francesco da Paola την Απόδοση της Ροσιλιόν και της Σαρδηνίας στο Στέμμα της Αραγονίας, Η Μάχη της Γρανάδας, Η Εκδίωξη των Εβραίων από την Ισπανία, Η Μάχη κατά των Μαυριτανών στα Βουνά των Alpujarras, Η Θριαμβευτική Είσοδος του Φερδινάνδου στην Μπαρσελόνα, Η Ανακάλυψη του Νέου Κόσμου, Η Αναχώρηση της Μαριάννας της Αυστρίας από τον Finale για τη Μαδρίτη, Η Είσοδος της Μαριάννας.* Στα κεντρικά διάχωρα της οροφής: *Ο Γάμος της Μαριάννας με τον Φίλιππο Δ΄, Ο Όρκος Αφοσίωσης του Βασιλείου της Σικελίας στον Φερδινάνδο, Πόλεμος κατά του Λουδοβίκου XII της Γαλλίας, και τέλος, Ο Πόλεμος κατά του Αλφόνσου της Πορτογαλίας. (εικ. 197-208)*

Η μικρότερων διαστάσεων Αίθουσα του Gran Capitano αποτελεί την αφηγηματική συνέχεια στις προηγούμενες καθώς σε αυτή απεικονίζονται οι σκηνές της Κατάληψης του Βασιλείου της Νάπολης από τους Καστιλιάνους. Οι υπόλοιπες Αίθουσες, που όπως είδαμε απεικόνιζαν τους πολέμους των Ισπανών στις Κάτω Χώρες, θα συνέχιζαν περαιτέρω χρονολογικά τις *gesta* του ισπανικού οίκου.

Η εικονογράφηση αυτή, τόσο λόγω της μεγάλης έκτασης, της χρονικής διάρκειας, του χώρου και των θεμάτων αποτελούσε μια από τις μεγαλύτερες παραγγελίες σε φρέσκο στη Νάπολη. Στην εποχή που οι αντιϊσπανικές αντιδράσεις έφταναν στην κορύφωσή τους, και ταυτόχρονα μεγάλης χορηγίας των τεχνών από την πλευρά του παλατιού, η διακόσμηση του παλατιού με αυτά τα θέματα μοιάζει προφανής: Η ανάγκη για μεγαλύτερη προπαγάνδα του ισπανικού οίκου, ο τονισμός των ηρωικών στιγμών του δικού του παρελθόντος, που ελάχιστα συνέπιπτε με αυτό της Νάπολης, τέλος η μέσω των εικόνων «παρουσία» του Ισπανού Βασιλέα. Ακόμα, στα πλαίσια μιας μεγαλύτερης «ισπανοποίησης» της κουλτούρας, επιλέγονται θέματα που έχουν να κάνουν με τη σταδιακή κατάληψη του Βασιλείου της Νάπολης και με την καλλιέργεια της εικόνας συνέχειας της ισπανικής δυναστείας ώστε να περάσει όσο το δυνατόν περισσότερο στη συλλογική μνήμη. Είναι ενδεικτική η εικόνα με την οποία παρουσιάζεται ο Αλφόνσος της Αραγονίας. Επιλέγονται να απεικονιστούν η είσοδος του στην πόλη, η παράδοση του Δέρατος, η υποταγή της Γένοβας, η περιβολή του βασιλείου από τον πάπα, η φροντίδα για τα γράμματα και τις τέχνες.

Ο Αλφόνσος ήταν αυτός που είχε ουσιαστικά θεμελιώσει την ισπανική παρουσία στη Νάπολη και είχε δώσει τέλος στην βασιλεία των Ανδεγαυών. Με τη μακρόχρονη βασιλεία του κατάφερε να δώσει χαρακτήρα διάρκειας στην κατάληψη του Βασιλείου και μια νέα κρατική οργάνωση¹¹¹⁹. Η εικόνα της θριαμβευτικής εισόδου του Αλφόνσου στη Νάπολη αποκτά εμβληματικό χαρακτήρα και δηλώνει συνειδητά την αρχή μιας νέας, και προσωποπαγούς, εποχής. Η εικονογραφία της εισόδου του επιδιώχθηκε από τον ίδιο τον Αλφόνσο, σε διάφορες ευκαιρίες (ανάγλυφα, εικονογραφημένα

¹¹¹⁹ Βλ., από την εκτεταμένη βιβλιογραφία, A. Ryder, *The Kingdom of Naples under Alfonso the Magnanimous. The Making of a Modern State*, Οξφόρδη, 1976 και F. Storti, «L'eredità militare di Alfonso I d'Aragona», *Archivio Storico per le Province Napoletane*, CXVIII (2000), σελ. 13-61, όπου σημειώνονται και οι προηγούμενες μελέτες.

χειρόγραφα, πίνακες)¹¹²⁰, με επιβλητικότερο το μνημειακό ανάγλυφο στο τόξο της εισόδου του Castel Nuovo της Νάπολης, που τότε έγινε το κέντρο του Βασιλείου¹¹²¹. (εικ. 209)

Η σκηνή για τη φροντίδα του Αλφόνσου για τα γράμματα και τις τέχνες ίσως απηχεί έναν υπαινιγμό στον αντιβασιλέα που παρήγγειλε τις τοιχογραφίες, που υποθέτουμε ότι είναι ο conte de Lemos II. Η διαδεδομένη αντίληψη του Αλφόνσου ως προστάτη των γραμμάτων και των τεχνών, επί της βασιλείας του οποίου η Νάπολη έγινε ένα από τα κέντρα του ουμανισμού στην ιταλική χερσόνησο, θα χρησίμευε στον αντιβασιλέα για να συνδέσει με αυτή τη δική του πρωτοβουλία για οργάνωση της πολιτιστικής ζωής.

Εκτός από τις πηγές που υποδεικνύονται στην αλληλογραφία (Ulloa και Cornejo), πρέπει να λάβουμε υπόψη και τη μεσολάβηση στην εικονογραφική επεξεργασία των σκηνών των λόγιων που εμπλέκονται στην υπόθεση, κυρίως του Caraccio. Ο τελευταίος, στο έργο του *Il forastiero*, όχι μόνο περιγράφει την Είσοδο του Αλφόνσου, όπως και άλλα θέματα που βλέπουμε να εικονογραφούνται στις δύο αίθουσες που αναλύουμε εδώ, αλλά μάς δίνει και την εικόνα που του απέδιδε η ισπανική αυλή το ίδιο έργο περιγράφονται και πολλές από τις σκηνές που απεικονίζονται τόσο στη μία όσο και στην άλλη αίθουσα. Αν διαβάσουμε, στο *forastiero*, την περιγραφή της εισόδου του Αλφόνσου στη Νάπολη κάνουμε ταυτόχρονα την περιγραφή της τοιχογραφίας του Βελισσάριου, πράγμα που αποδεικνύει τον ρόλο του Caraccio στην επεξεργασία των θεμάτων¹¹²². Γενικότερα όλες σχεδόν οι αναφορές του στον *forastiero* αντιστοιχούν στην τοιχογράφηση της Seconda Anticamera και εν μέρει σε αυτή της Sala degli Ambasciatori: για τον Αλφόνσο ως «παλινρθωτή των γραμμάτων, και των επιστημών¹¹²³», για τη λεγόμενη «συννομοσία των βαρόνων» εναντίον του¹¹²⁴ –που στις πρώτες δεκαετίες του 17^{ου} αιώνα θα περιείχε ένα σαφές μήνυμα για τις διεκδικήσεις των ευγενών και των μεσαίων τάξεων–, για την ανακάλυψη του Νέου Κόσμου¹¹²⁵, για την «άριστη διακυβέρνηση» της Νάπολης από τον Φερδινάνδο «δίχως τους νόμους του οποίου οι Ναπολιτάνοι δεν θα ήξεραν να ζήσουν»¹¹²⁶ κ.ά.

Αναφορικά με την εικαστική διάρθρωση του εικονογραφικού προγράμματος, επιλέγεται το πρότυπο που καθιέρωσε στο δεύτερο μισό του 16^{ου} αιώνα η διακόσμηση του Palazzo Farnese στην Caprarola, ειδικότερα οι αίθουσες των Fasti Farnesiani, ενώ για την υφολογική απόδοση ο ύστερος manierισμός που στη Νάπολη εκπροσωπείται κατεξοχήν από τον Κορένσιο. Ειδικότερα για τις

¹¹²⁰ Βλ. F. delle Donne, «La *Historia Alphonsi Primi Regis* di Gaspare Pellegrino: il ms. IX C 22 della Biblioteca Nazionale di Napoli», *Archivio Storico per le Province Napoletane*, CXVIII (2000), σελ. 89-104.

¹¹²¹ F. delle Donne, «Appendice a storiografia e propaganda alla corte aragonese. La descrizione del trionfo di Alfonso il Magnanimo secondo Gaspare Pellegrino», στο, του ίδιου, *Politica e letteratura nel Mezzogiorno medievale*, Σαλέρνο, 2001, σελ. 173-177.

¹¹²² Caraccio, *όπ. π.*, σελ. 236-237.

¹¹²³ *όπ. π.*, σελ. 238.

¹¹²⁴ *όπ. π.*, σελ. 240-258.

¹¹²⁵ *όπ. π.*, σελ. 265.

¹¹²⁶ *όπ. π.*, σελ. 266.

παραστάσεις μαχών που στις αρχές του 17^{ου} αιώνα αρχίζει να αυτονομείται ως ζωγραφική θεματική¹¹²⁷, υπό την επίδραση και του Τριαντακονταετούς Πολέμου, ακολουθούνται ως επί το πλείστον οι μνημειακών διαστάσεων τοιχογραφίες του Cavalier d'Arpino κυρίως στο σύνολο του Palazzo dei Conservatori¹¹²⁸, όπως και τα χαρακτηριστικά του άλλου επίσημου ζωγράφου της Ρώμης Antonio Tempesta¹¹²⁹ (εικ. 210-211). Στη Νάπολη, μετά τον Βελισσάριο και σίγουρα και με τη δική του συμβολή, θα αναπτυχθεί μια από τις σημαντικότερες ζωγραφικές παραδόσεις παράστασης μαχών. Τα έργα του στο βασιλικό παλάτι είναι μέρος μιας μακράς σειράς ιστορικών τοιχογραφιών, πλευρά του έργου του σαφώς λιγότερο γνωστή σε σχέση με αυτή των θρησκευτικών θεμάτων, μιας και μόνο από τις τοιχογραφίες στο βασιλικό παλάτι μπορούμε να έχουμε μια άποψη. Πέρα από τις μαρτυρίες για έργα τώρα χαμένα, οι σκηνές ιστορικού περιεχομένου και κυρίως μαχών που ακόμα παραμένουν είναι ένα διάχωρο στην οροφή της cappella di San Nicola στην Τσερτόζα, άλλες σκηνές στη σακρηστία της SS. Annunziata, η μάχη εναντίον των Αμαληκιτών στην εκκλησία των SS. Severino e Sossio, οι σκηνές στο Palazzo Reale.

¹¹²⁷ Βλ. κυρίως *La battaglia nella pittura del xvii e xviii secolo*, επιμ. P. Consigli, εισαγ. A. Bertolucci, κείμενα F. Zeri / G. Cavazzini, Πάρμα, Silva, 1994· G. Sestieri, *I pittori di Battaglie. Maestri italiani e stranieri del XVII E XVIII secolo*, Ρώμη, de Luca, 1999, με προγενέστερη βιβλιογραφία.

¹¹²⁸ *Affreschi del Cavalier d'Arpino in Campidoglio. Analisi di un'opera attraverso il restauro*, κατάλογος έκθεσης (Ρώμη, Palazzo dei Conservatori), Ρώμη, Multigrafica, 1980.

¹¹²⁹ F. Zeri, "La nascita della 'battaglia come genere' e il ruolo del Cavalier d'Arpino", στο *La battaglia nella pittura ...*, όπ. π., σελ. 9-27, αναδημ. στο, του ίδιου, *Giorno per giorno nella pittura. Scritti sull'arte dell'Italia del Sei e Settecento, recensioni e altri saggi*, Τορίνο, Umberto Allemandi & C., 1998.

Οι Bernardo De Dominici και Giovanni Battista Gennaro Grossi, στις βιογραφίες τους για τον πελοποννήσιο ζωγράφο, υποστηρίζουν ότι τα έργα στις επαύλεις των ευγενών αποτέλεσαν όχι μόνο τα πρώτα έργα του Βελισσάριου στη Νάπολη αλλά και τα διαπιστευτήρια για τη μεταγενέστερη καριέρα του¹¹³⁰. Από τα τεκμήρια που έχουμε στη διάθεσή μας, διαπιστώνουμε ότι πράγματι ο πελοποννήσιος ζωγράφος δούλεψε σε κατοικίες ευγενών τόσο στην αρχή της «ναπολιτάνικης περιόδου» του όσο και αργότερα. Η πρώτη χρονολογικά γνωστή εργασία τού Κορένσιου αφορά ακριβώς μια ιδιωτική παραγγελία. Στις 18 Ιουλίου 1590 –λίγο πριν αρχίσει να ζωγραφίζει στην εκκλησία του Sant'Andrea delle Dame – ο Cola Francesco Caieta πληρώνει τον Βελισσάριο «για ζωγραφική που εκτελεί για λογαριασμό της κυρίας του, Ill.ma Donna Giulia de Carua»¹¹³¹. Πέντε χρόνια αργότερα, ο Caieta εξοφλεί τον Κορένσιο «για όλα τα έργα ζωγραφικής που εκτέλεσε και παρέδωσε στην signora Giulia di Carua»¹¹³². Δεν έχουμε περαιτέρω στοιχεία για να ταυτίσουμε τα αναφερόμενα έργα, για τα οποία δεν διασαφηνίζεται ούτε η τεχνική ούτε το θέμα τους. Η παραγγελιοδότρια ίσως ταυτίζεται με την Giulia di Carua, αδελφή του επισκόπου της Νάπολης, Annibale di Carua, που ήταν τότε μοναχή στο μοναστήρι της S. Maria Donna Regina¹¹³³, για έργα προς το οποίο ο προαναφερόμενος Cola Francesco Caieta πληρώνει, στις 10 Οκτωβρίου 1591 και στις 16 Αυγούστου 1593, τον Nicola Montella¹¹³⁴. Υπέρ αυτής της υπόθεσης είναι επίσης το γεγονός της ενεργούς συμμετοχής του επισκόπου στο εγχείρημα της μεταρρύθμισης των γυναικείων μοναστηριών στη πόλη, όπως και το ενδιαφέρον του για την ίδρυση του Sant'Andrea delle Dame¹¹³⁵, και ακόμα ότι οι δύο παραγγελίες προς τον Βελισσάριο –στο μοναστήρι και για λογαριασμό της Giulia de Carua– συμπίπτουν χρονικά. Δεν αποκλείεται να συσχετίζεται επίσης με την οικογένεια di Carua¹¹³⁶, στην οποία ανήκε το, ακόμα σωζόμενο, ομώνυμο ανάκτορο (αργότερα Palazzo Conca) στη strada di Nido¹¹³⁷, που διέθετε επίσης μια αξιόλογη συλλογή έργων ζωγραφικής¹¹³⁸. Οι ιδιοκτήτες του ανακτόρου στα τέλη του 16^{ου} αιώνα, Don Giulio Cesare και Matteo de Carua, πρίγκιπας τής Conca, ήταν στενά συνδεδεμένοι με το παλάτι¹¹³⁹.

¹¹³⁰ De Dominici, όπ. π., σελ. 294 και Grossi, όπ. π. [σελ. 74].

¹¹³¹ D'Addosio, όπ. π., 1913, σελ. 48-49.

¹¹³² Εξόφληση τής 26^{ης} Απριλίου 1595 (*Ricerche sul '600 napoletano. Catalogo delle pubblicazioni ...*, σελ. 40).

¹¹³³ Miele, όπ. π., 1990, σελ. 153.

¹¹³⁴ D'Addosio, όπ. π., 1919, σελ. 244.

¹¹³⁵ Del Tufo, όπ. π., 1609, σελ. 364.

¹¹³⁶ Για την οικογένεια των Di Carua βλ. C. De Lellis, *Famiglie nobili del Regno di Napoli*, μέρος 1^ο, Νάπολη, Honoffrio Saulo, 1654, φωτομυχ. ανατύπ.: Μπολώνια, Forni, 1968, ab indicem.

¹¹³⁷ A. Colombo, "Il Palazzo dei principi di Conca", *Napoli Nobilissima*, IX (1900), σελ. 185-190· G. Labrot, *Palazzi napoletani. Storie di nobili e cortigiani 1520-1750*, Νάπολη, Electa, 1993, σελ. 10, 47, 124, 128, 130, 132, 216· *Palazzo di Carua*, επιμ. F. Strazzullo, Νάπολη, Arte Tipografica, 1995.

¹¹³⁸ Βλ. Colombo, όπ. π.

¹¹³⁹ Βλ. Labrot, όπ. π.

Ζωγραφική σε ιδιωτικό παρεκκλήσιο αφορά και μια άλλη δουλειά του Βελισσάριου στα τέλη της ίδιας, τελευταίας, δεκαετίας του 16^{ου} αιώνα, γνωστή μόνο από σχετικές πληρωμές: μια στις 4 Σεπτεμβρίου 1599, όταν ο Giovanni Francesco Vitale καταβάλλει 30 δουκάτα για «ζωγραφική που [ο Κορένσιος] εκτελεί στο παρεκκλήσιο του Marchese della Torre, που βρίσκεται στο Seggio di Montagna»¹¹⁴⁰, και μια άλλη στις 26 Οκτωβρίου 1599 για το ίδιο έργο¹¹⁴¹. Τον παραγγελιοδότη πρέπει μάλλον να τον ταυτίσουμε με τον ομώνυμο ανώτερο αξιωματούχο της ισπανικής διοίκησης τού Βασιλείου. Μαρτυρείται ως ένας από τους πλουσιότερους ευγενείς στην πόλη¹¹⁴², και γνωρίζουμε, πάλι μόνο μέσα από έγγραφα, κάποια δραστηριότητά του στο πεδίο των καλλιτεχνικών παραγγελιών¹¹⁴³. Ο, πιθανόν πληρεξούσιος του πρώτου, Giovanni Francesco Vitale ταυτίζεται μάλλον με τον Francesco Vitale που στα 1605 και στα 1609 βρισκόταν στη διοίκηση του μοναστηριού της SS. Annunziata¹¹⁴⁴.

Ένας άλλος από τους διαχειριστές της διοίκησης του ίδιου μοναστηριού, ο Gabriele di Martino –κυβερνήτης κατά τα έτη 1599 και το 1600 μαζί με άλλο ένα μέλος της οικογένειάς του, όπως υποθέτουμε ότι ήταν ο Aniello di Martino¹¹⁴⁵–, ανέθεσε επίσης τη διακόσμηση του σπιτιού του στον Belisario: ο τελευταίος πληρώνεται τον Νοέμβριο του 1602, για «ζωγραφική που εκτελεί στο σπίτι του»¹¹⁴⁶. Ο αυλικός Caraccio μάς δίνει πληροφορίες για τον παραγγελιοδότη, «ευγενή εκτός λέσχης», χαρακτηρίζοντάς τον «qualificatissimo gentil’ homo da bene, honorato, savio, pietoso e amichevole con tutti»¹¹⁴⁷. Από τον ίδιο μαθαίνουμε ότι ο προαναφερόμενος Aniello de Martino ήταν Βασιλικός Σύμβουλος στα τέλη, τουλάχιστον, του 16^{ου} αιώνα¹¹⁴⁸. Τα έργα στο σπίτι του de Martino, πιθανότατα τοιχογραφίες, πρέπει να εκτελέστηκαν εν μέρει από το εργαστήριο του Βελισσάριου, εφόσον σε μια άλλη σχετική πληρωμή που συναντούμε, στα τέλη Φεβρουαρίου του 1603, ο ιδιοκτήτης πληρώνει τον Κορένσιο για «ζωγραφική που έχει εκτελέσει και που ανέθεσε να εκτελεστεί από άλλους» ταυτόχρονα, ο ζωγράφος αποδίδει το ποσό στον Antonio Carnoro, έναν από τους μαθητές του¹¹⁴⁹.

Σε διακόσμηση ιδιωτικού παρεκκλησίου αντιστοιχεί και η πληρωμή από τον Baltazar Noiroi, τον Δεκέμβριο του 1619 («για ζωγραφική που εκτέλεσε και που μένει να εκτελέσει σε ένα

¹¹⁴⁰ Delfino, όπ. π., 1986, σελ. 112.

¹¹⁴¹ Leone de Castris, όπ. π., 1991, σελ. 324.

¹¹⁴² Colapietra, όπ. π., 1972, τόμ. Β', σελ. 162, πρβλ. Mantelli, όπ. π., 1981, σελ. 406.

¹¹⁴³ Βλ. π.χ. πληρωμές για έργα σε: ASN, Banchieri Antichi, Banco Olgiaiti, fascio 85, στις ημερομηνίες 14, 27 Ιουλίου και 7 Αυγούστου 1584 και fascio 108: ημερομηνίες 3, 9, 20 Σεπτεμβρίου και 1 και 12 Οκτωβρίου 1591.

¹¹⁴⁴ D'Addosio, όπ. π., 1883, σελ. 587.

¹¹⁴⁵ Βλ. Imperato, όπ. π., 1629.

¹¹⁴⁶ Πληρωμή τής 7^{ης} Νοεμβρίου 1602, βλ. E. Nappi, «Notizie su architetti ed ingegneri contemporanei di Giovan Giacomo Conforto», στο *Ricerche sul '600 napoletano*, Μιλάνο, L. & T., 1990, σελ. 169.

¹¹⁴⁷ Caraccio, *Il forastiero*, όπ. π., έκδ. 1630, σελ. 775 όπου και γενικότερα για την οικογένεια de Martino.

¹¹⁴⁸ Caraccio, όπ. π., σελ. 336. Ο D'Engenio μάς πληροφορεί για τον τάφο τού Gabriele στην εκκλησία του Montecalvario όπου η επιγραφή: «GABRIEL DE MARTINO DE NEAPOLI EX CIVITATE MASSAE LUBRENSIS NOBILI ORIGINE, UT INCERTAE MORTIS HORA CERTUM LOCUM CONSTRUERET HANC SIBI PIE VIVENS FILIJS POSTERISQUE POSUIT» (όπ. π., 1623, σελ. 579).

¹¹⁴⁹ Πληρωμή τής 27^{ης} Φεβρουαρίου 1603, βλ. D'Addosio, όπ. π., 1913, σελ. 50.

παρεκκλήσιό του»¹¹⁵⁰. Ο Capaccio, πάλι, στο έργο του *Il forastiero*, πλέκει το εγκώμιο τού Noïrot, ολλανδού εμπόρου δημητριακών, ο οποίος κατά τη διάρκεια λοιμού, στα 1607, κατάφερε να επισιτίσει την πόλη¹¹⁵¹. Από τους σημαντικότερους οικονομικούς παράγοντες του Βασιλείου, καθώς ήταν αντιπρόσωπος της διεθνούς ολλανδικής εταιρείας Daniel van der Meulen του Λέιντεν, με καταστήματα από την Αμβέρσα μέχρι τη Βενετία και τη Νάπολη, είχε εγκατασταθεί από τα τέλη του 16^{ου} αιώνα στην τελευταία, συγγενεύοντας με γηγενείς ευγενείς¹¹⁵².

Εργασίες του Βελισσάριου και της μποτέγκας τους σε ιδιωτικές κατοικίες μάς αποκαλύπτουν διάφορα άλλα έγγραφα που επίσης όμως αναφέρονται σε χαμένα ή άγνωστα έργα. Για παράδειγμα, στις 19 Αυγούστου 1615 ο Βελισσάριος πληρώνεται από τον Fabrizio Romano «για τους κόπους ενός *‘giovane suo’* στη ζωγραφική δύο μπαλκονιών στο σπίτι του, δοθέντος ότι τα υπόλοιπα τα έχει εισπράξει τοις μετρητοίς για το λογαριασμό αυτού που έχει εκτελέσει ιδιοχείρως. Και από αυτόν [τον Βελισσάριο] στον Gio Domenico Lama για ό,τι έχει ζωγραφίσει ιδιοχείρως στο σπίτι του προαναφερθέντος Fabritio»¹¹⁵³.

* * *

Palazzo Sansevero

Ο De Dominicis κάνει αναφορά στα έργα του Βελισσάριου στο Palazzo Sansevero: «*Χάρη σε ενέργειες του προαναφερόμενου Γεωργίου, έλληνα εμπορευόμενου στη Νάπολη, ζωγράφισε μερικές αίθουσες στο Ανάκτορο των Πριγκίπων τού S. Severo, [δίπλα] στην εκκλησία τού S. Domenico Maggiore, απεικονίζοντας πολλά ηρωικά επεισόδια της οικογένειας των Sangro*»¹¹⁵⁴. Ο βιογράφος χρονολογεί τη διακόσμηση αυτή στα πρώτα χρόνια του Κορένσιου στη Νάπολη και συνδέει την ικανοποίηση των ιδιοκτητών με την ανέλιξη του ζωγράφου στις επόμενες παραγγελίες στην πόλη. Ωστόσο, τα γνωστά τεκμήρια δεν συνηγορούν σε μια τόσο πρώιμη χρονολόγηση. Αν και στο επιβλητικό ανάκτορο, όσο και στο διάσημο παρεκκλήσιό του, cappella Sansevero, η εκτέλεση των ζωγραφικών έργων ξεκινά στην τελευταία δεκαετία του 16^{ου} αιώνα και συνεχίζεται για πάνω από μισό

¹¹⁵⁰ [Nicolini], όπ. π., σελ. 83.

¹¹⁵¹ Capaccio, όπ. π., σελ. 675-676 («che in venticinque negotianti principali, non si ritrovò tanta forza quanta fu in Noïrot solo»).

¹¹⁵² Για τη δραστηριότητα τού Noïrot βλ. J.-G. Da Silva, “Trafics du Nord, marchés du ‘Mezzogiorno’, finances génoises: Recherches et documents sur la conjoncture à la fin du XVI^e siècle”, *Revue du Nord*, XLI (1959), σελ. 134, 135, 137, σημ. 7, 140, 141, σημ. 8· R. Romano, «Economia e finanza nella Napoli Spagnola», στο *Storia di Napoli*, τόμ. VI, σελ. 557· A. Musi, *Mezzogiorno Spagnolo. La vita napoletana allo stato moderno*, Νάπολη, Guida, 1991, σελ. 166-167.

¹¹⁵³ *Ricerche sul '600 napoletano. Catalogo delle pubblicazioni ...*, σελ. 41.

¹¹⁵⁴ De Dominicis, όπ. π., σελ. 294· πρβλ. Celano-Chiarini, όπ. π., τόμ. III, σελ. 438-440· M. Picone, *La cappella Sansevero*, Νάπολη 1959, σελ. 15· Labrot, όπ. π., 1979, σελ. 102· Labrot, όπ. π., 1993, σελ. 168. Για τον «έλληνα Γεώργιο» βλ. στο τρίτο κεφάλαιο, σελ. 96-97.

αιώνα¹¹⁵⁵, η παρουσία του Βελισσάριου δεν πιστοποιείται πριν από το 1626, αν και δεν αποκλείεται η προηγούμενη εργασία του εκεί. Την τελευταία υπόθεση ενισχύει το γεγονός ότι στο Palazzo Sansevero δουλεύει στα 1613 ένας από τους πρώτους μαθητές του Κορένσιου, ο Ferrante Maccario¹¹⁵⁶. Ο πελοποννήσιος ζωγράφος πληρώνεται τον Οκτώβριο του 1626 από τους Alessandro και Carlo di Sangro «για λογαριασμό της ζωγραφικής που οφείλει να εκτελέσει στο νέο διαμέρισματος δούκα του Torremaggiore, στον οίκο [δίπλα] στον Santo Domenico» με 25 δουκάτα, ποσό που υρνά στον, εκείνα τα χρόνια βοηθό και συνεργάτη του, «Nufrio de Leone»¹¹⁵⁷. Κανένα από τα έργα αυτά δεν σώθηκε ύστερα από την κατάρρευση της διακοσμημένης από τον Βελισσάριο πτέρυγας, στα 1898¹¹⁵⁸.

Οι Sangro αποτελούσαν μια από τις ισχυρότερες οικογένειες στήριξης της ισπανικής εξουσίας και ένα από τα σημαντικότερα μέλη της «αυλής των βαρόνων» του αντιβασιλέα. Στα 1600 συμμετείχαν στην αποστολή που συνόδευσε τον αντιβασιλέα στη Ρώμη¹¹⁵⁹. Στη λεγόμενη «αίθουσα του Πατριάρχη» ο Κορένσιος απεικόνισε τα σημαντικότερα επεισόδια από τον βίο και την πολιτεία της πολυαίωνης αριστοκρατικής οικογένειας των Sangro: από τον Oderisio, μοναχό που έζησε στον 13^ο αιώνα, μέχρι τον Paolo, αδελφό του προαναφερόμενου Alessandro di Sangro, που τιμήθηκε με την ύψιστη τιμητική ισπανική τιμή, την παραλαβή του Χρυσόμαλλου Δέρατος (Toson d'Oro) από τον Βασιλέα της Ισπανίας, στα 1617. Είχε προηγηθεί, ελάχιστα νωρίτερα, η συγγραφή και έκδοση ιστορίας της οικογένειας από τον F. Campanile, *L'Historia dell'illustrissima famiglia di Sangro*¹¹⁶⁰, που ίσως αποτέλεσε την πηγή της διακόσμησης του Κορένσιου.

Palazzo Maddaloni Carafa

Η μόνη σχετική αναφορά γίνεται από τον De Dominici: «στο ανάκτορο των Duchi di Mataloni Carrafa, [ο Βελισσάριος] ζωγράφισε ηρωικές πράξεις των προγόνων τους»¹¹⁶¹. Για την παραγγελία αυτή σε ακόμα ένα από τα πιο μεγαλοπρεπή ιδιωτικά ανάκτορα της Νάπολης¹¹⁶² δεν διαθέτουμε τεκμήρια που να επιβεβαιώνουν τα λόγια του βιογράφου. Το Palazzo Maddaloni άρχισε

¹¹⁵⁵ Συναντούμε τα ονόματα των ζωγράφων Carlo Selitto, Loys Croyse, Geronimo de Amato, Filippo de Ligno, Geronimo d'Avitabile, Nicola Barbarise, βλ. E. Nappi, "La famiglia, il palazzo e la cappella dei principi di Sansevero", *Revue International d'histoire de la Banque*, 11 (1975), σελ. 1-62.

¹¹⁵⁶ Εκτελεί έναν πίνακα με τον Άγιο Σεβαστιανό στα 1613 (Nappi, 1975, όπ. π., σελ. 24, έγγρ. 37).

¹¹⁵⁷ Nappi, όπ. π., 1975, σελ. 27, έγγρ. 60.

¹¹⁵⁸ Ο Chiarini θέλει τα έργα του Κορένσιου να εκτείνονται όχι σε μία αλλά σε τρεις αίθουσες του πρώτου ορόφου (όπ. π., τόμ. III, 1858, σελ. 442) και ο Fabio Colonna di Stigliano αριθμεί σε 15 σκηνές τα φρέσκα του Κορένσιου (F. Colonna di Stigliano, "La cappella Sansevero e D. Raimondo di Sangro", *Napoli Nobilissima*, VI (1895), σελ. 33-36, 93).

¹¹⁵⁹ *Compendio dell'istoria del Regno di Napoli ...*, 1613, μέρος Γ', σελ. 159.

¹¹⁶⁰ Νάπολη, T. Longo, 1615.

¹¹⁶¹ De Dominici, όπ. π., σελ. 294.

¹¹⁶² F. Ferraioli, *Il palazzo Maddaloni*, Νάπολη 1963· G. Cantone, *Il palazzo Maddaloni allo Spirito Santo*, Νάπολη, Regina, 1979· *Segno, metodo, progetto. Itinerari dell'immagine urbana tra memoria e intervento*, συλλογικός τόμος, επιμ. U. Carughi, Νάπολη, Elio de Rosa, 1990· Labrot, όπ. π., 1993, passim.

να κτίζεται γύρω στα 1580 από τον *Cesare d'Avanos, marchese del Vasto*, από τους κυριότερους συνεργάτες του Καρόλου Ε΄ και κύριο παράγοντα στήριξης της ισπανικής κυριαρχίας στη Νάπολη, και συνεχίστηκε από τους *Carafa di Maddaloni*. Η επιλογή του Βελισσάριου ως «εικαστικού ιστοριογράφου» θα πρέπει και εδώ να συνδεθεί με το βασιλικό παλάτι της Νάπολης.

Palazzo di Caracciolo d'Avellino

Η μόνη σχετική πηγή είναι και εδώ η βιογραφία του De Dominicì, στην οποία γίνεται αόριστη αναφορά σε, επίσης κατεστραμμένη τώρα, ζωγραφική στις αίθουσες Palazzo di Caracciolo¹¹⁶³. Το ανάκτορο ανήκε στον Camillo Caracciolo (1560-1617), πρίγκιπα του Αβελλίνο και Gran Cancelliere του Βασιλείου, ιπότη του τάγματος του Toson d'oro, και έναν από τους κυριότερους στρατιωτικούς αρχηγούς των Ισπανών κατά τους πολέμους στις Κάτω Χώρες και στη Λομβαρδία¹¹⁶⁴. Στους παλαιότερους συγγραφείς δεν συναντούμε καμία αναφορά σε τοιχογραφίες του Βελισσάριου στο ανάκτορο, που διευρύνθηκε και εξωραίστηκε στα 1616¹¹⁶⁵, παρά μόνο σε έργα έργα του Giovanni Battista de Pino¹¹⁶⁶, στενού συνεργάτη του Βελισσάριου και των Giacomo del Pò και Paolo de Matteis. Έργα των τελευταίων υπήρχαν στην Πινακοθήκη¹¹⁶⁷, μια από τις μεγαλύτερες πινακοθήκες της εποχής στη Νάπολη, που καταστράφηκε κατά τη διάρκεια της Εξέγερσης του Masaniello¹¹⁶⁸.

Palazzo del Principe della Rocca

Μόνη πηγή που μαρτυρά τοιχογραφίες του Βελισσάριου είναι ο De Dominicì¹¹⁶⁹. Στο ανάκτορο –πιθανότατα το τωρινό Palazzo Filomarino– βρισκόταν μια διάσημη Πινακοθήκη της εποχής¹¹⁷⁰. Αρχικά ανήκε στον Principe di Bisignano της οικογένειας των Sanseverino, από τους οποίους πέρασε στους Principi della Rocca e Duchi di Perdifumo. Το γεγονός της λεηλασίας του κατά την εξέγερση του Masaniello δείχνει την ξεκάθαρη φιλοϊσπανική πολιτική τοποθέτηση των ιδιοκτητών του. Μετά από τις αρχιτεκτονικές αναδιατάξεις δεν έχει απομείνει τίποτα από τα μαρτυρούμενα φρέσκα του Βελισσάριου.

Casa Massimo

Πάλι μόνο ο De Dominicì κάνει αναφορά σε έργα του Βελισσάριου σε αυτό το ανάκτορο, που σώζεται στη Villa Barra στο Πόρτιτσι: «στην πολύ μεγάλη πινακοθήκη [...] απεικόνισε διάφορα

¹¹⁶³ όπ. π., σελ. 294.

¹¹⁶⁴ Caraccio, *Il Forastiero*, όπ. π., έκδ. 1630, σελ. 386.

¹¹⁶⁵ Labrot, 1993, σελ. 44.

¹¹⁶⁶ Celano, 1692, τόμ. III, σελ. 97· Labrot, 1993, σελ. 243.

¹¹⁶⁷ *I palazzi di Napoli*, Νάπολη, 1845, ανατύπ., Νάπολη, Gaetano Colonnese, 1969, σελ. 63-64.

¹¹⁶⁸ Don Ferrante, “La quadreria dei principi d'Avellino”, *Napoli Nobilissima*, XI (1902), σελ. 158-160, 173-175.

¹¹⁶⁹ De Dominicì, όπ. π., σελ. 294.

¹¹⁷⁰ *Nuova guida ... Parrino*, 1725, σελ. 160· βλ. επίσης Labrot, 1993, σελ. 81-82, 120, 123, 128, 142, 170.

επεισόδια των αρχαίων Ρωμαίων»¹¹⁷¹. Τα *in situ* φρέσκα αποδόθηκαν από τον Anthony Blunt στον Aniello Falcone, από την Magda Novelli Radice στον, μαθητή του Βελισσάριου, Andrea de Lione και πιο πρόσφατα ξανά στον Falcone από την Annachiara Alabiso¹¹⁷². Οι τοιχογραφίες, που σε κάθε περίπτωση έχουν κάποια κοινά στοιχεία από το σχετικό λεξιλόγιο του Βελισσάριου στο Βασιλικό Παλάτι της Νάπολης, παρουσιάζουν ωστόσο ένα περισσότερο νεωτεριστικό και ενημερωμένο ύφος και απηχούν αρκετά στενές ομοιότητες με τα αντίστοιχα έργα του Aniello Falcone. Δεν αποκλείεται σε άλλους χώρους να υπήρχαν τοιχογραφίες του Βελισσάριου, αν δεν πρόκειται για σύγχυση πληροφοριών ήδη από τον De Dominicis. (εικ. 212)

Seggio di Nido

Σύμφωνα με τον De Dominicis και γενικότερα την παλαιότερη βιβλιογραφία¹¹⁷³, τα κατεστραμμένα φρέσκα του Κορένσιου στο περίπτερο οικοδόμημα της λέσχης των ισχυρότερων ευγενών της Νάπολης, Seggio di Nido¹¹⁷⁴, ήταν, μαζί με τα, επίσης χαμένα, στην κεντρική εκκλησία των τεατίνων, San Paolo Maggiore, τα πιο αξιόλογα έργα του ζωγράφου,. Από ένα σύγχρονο χρονικό, τις «Εφημερίδες» του Bulifon, πληροφορούμαστε ότι στα 1607 «έλαβε τέλος η μεγαλειώδης οικοδομή του Seggio di Nido [...]. Η περιφημότερη ζωγραφιά που βρίσκεται εκεί, [αναπαράσταση] της Εισόδου του Καρόλου Ε΄ [στη Νάπολη], είναι από το διάσημο πινέλο τού [...] Βελισσάριου»¹¹⁷⁵. Στην είδηση δεν διευκρινίζεται ωστόσο αν οι τοιχογραφίες του Βελισσάριου πραγματοποιήθηκαν επίσης στα 1607. Τα σχετικά γνωστά έγγραφα αφορούν πληρωμές του ζωγράφου στα 1619-1621 για «ζωγραφίες που εκτελεί στο Seggio»¹¹⁷⁶ ή που «πρέπει να εκτελέσει [...] σύμφωνα με το σχέδιο που έχει γίνει»¹¹⁷⁷.

Ο De Dominicis χρονολογεί αυτή τη διακόσμηση κατά τη διάρκεια του επεισοδίου τού Βελισσάριου με τον Annibale Carracci, δηλαδή στα 1609: «ζωγράφησε ο Βελισσάριος το Seggio, το λεγόμενο του Nido, ύστερα από αίτηση εκείνων των ευγενών». Μας πληροφορεί ακόμα ότι «ζωγράφησε τον ερχομό του αυτοκράτορα Καρόλου Ε΄ στη Νάπολη, χωρίζοντας σε τρεις σκηνές τις τρεις κυριότερες πράξεις της πόλης, και τον όρκο αφοσίωσης που του αποδόθηκε από τους υπηκόους του στην εκκλησία

¹¹⁷¹ De Dominicis, όπ. π.· T. Colletta, “La villa Sanseverino di Bisignano e il casale napoletano della Barra”, *Napoli Nobilissima*, XIII (1974), σελ. 121 κε.

¹¹⁷² A. Blunt, “A Frescoed Ceiling by Aniello Falcone”, *The Burlington Magazine*, CXI (1969), σελ. 215· Novelli Radice, όπ. π., 1976, σελ. 162-169· A. Alabiso, “Aniello Falcone’s Frescoes in the Villa of Gaspar Roomer at Barra”, *The Burlington Magazine*, CXXXI (1989), σελ. 30-36.

¹¹⁷³ Βλ. De Dominicis, όπ. π., σελ. 297. Ο Padre Resta, όπως είδαμε, κάνει μόνο σε αυτά ειδική αναφορά από όλα τα έργα του Βελισσάριου (*I disegni del codice Resta*, όπ. π., αρ. 155).

¹¹⁷⁴ Για τα κτήρια των seggi βλ. B. Croce, “I seggi di Napoli”, *Napoli Nobilissima*, I (1920), σελ. 17-19.

¹¹⁷⁵ Bulifon, όπ. π., σελ. 86, πρβλ. Sarnelli, όπ. π., 1685, σελ. 53.

¹¹⁷⁶ Πληρωμές στις 19 Αυγούστου 1619 και 20 Ιουλίου και 7 Αυγούστου 1620 ([F. Nicolini], όπ. π., σελ. 83 και 110 δουκάτα προς συμπλήρωση ενός συνόλου 610 δουκάτων στις 16 Ιουλίου 1621 (Leone de Castris, όπ. π., 1991, σελ. 326).

¹¹⁷⁷ [F. Nicolini], όπ. π.

της S. Chiara. Πάνω από τις τρεις αυτές σκηνές ζωγράφισε προσωποποιήσεις των Αρετών, και άλλα πράγματα που αναφέρονται σε εκείνο τον μεγάλουχο Πρίγκιπα. Αυτές οι ζωγραφίες είναι από τις καλύτερες του Βελισσάριου»¹¹⁷⁸. Η σκηνή με την Είσοδο του Καρόλου πρέπει να ήταν μια αρκετά μεγάλων διαστάσεων σύνθεση, όπως μας επιτρέπουν να εννοήσουμε τα λόγια του Celano¹¹⁷⁹. Σύμφωνα με άλλους τα διακοσμητικά μοτίβα ήταν έργο του Luigi Siciliano¹¹⁸⁰, ενώ πάλι ο Celano μάς πληροφορεί ότι οι αλληγορικές σκηνές των αρετών ήταν (μεταγενέστερη) δουλειά των Giacomo Cestaro και Fedele Fischetti¹¹⁸¹.

Πόρτιτσι, Palazzo Capuano

Στη νεώτερη βιβλιογραφία έχει αποδοθεί στον Βελισσάριο Κορένσιο η νωπογραφική διακόσμηση δύο αιθουσών στο Palazzo Capuano στη γειτονική της Νάπολης περιοχή του Πόρτιτσι. Η μια από αυτές, με σκηνές από την ιστορία του Ιωσήφ πλαισιωμένες από ζωγραφική γκροτέσκων και γύψινα πλαίσια, καταστράφηκε στα 1945 προκειμένου να διανοιχτεί ο κεντρικός δρόμος της πόλης, και γνωρίζουμε τα έργα μόνο από φωτογραφίες αρχείου¹¹⁸². Μία δεύτερη αίθουσα διατηρεί παρόμοιου ύφους τοιχογραφίες και παριστάνεται εν μέσω φυτικής διακόσμησης και επίσης γκροτέσκων διακοσμητικών στοιχείων μια σκεπτόμενη μορφή μπροστά από έναν αρχαίο ναό, με μια κλειψύδρα και σπασμένες κολώνες πεσμένες στο έδαφος ενώ στο βάθος διακρίνεται σε νέφος η Αγία Τριάδα.

Δεν αποκλείεται τα έργα να είναι του εργαστηρίου του Κορένσιο. Το αξιολογότερο από αυτά, *Ο Θρίαμβος του Ιωσήφ*, στο κέντρο της οροφής της χαμένης αίθουσας, ακολουθεί την ομόνυμη σειρά χαρακτηρισμών του Antonio Tempesta, τον οποίο τόσο ως ζωγράφο όσο και ως χαρακτήρα ο Βελισσάριος ακολουθούσε συχνά, όπως είδαμε στις προηγούμενες σελίδες. Το ίδιο φρέσκο βρίσκεται υφολογικά κοντά σε έργα όπως αυτά στις αίθουσες του Castel Capuano, ενώ οι υπόλοιπες σκηνές σε ένα σαφώς κατώτερο ποιοτικά ύφος μάλλον ανήκουν στο εργαστήριο ή σε άλλο χέρι. **(εικ. 213-214)**

Καζέρτα, Palazzo al Boschetto

Η εκτεταμένη τοιχογραφική διακόσμηση του μικρού ανακτόρου που βρίσκεται στον κήπο του βασιλικού ανακτόρου της Καζέρτα, το λεγόμενο Palazzo al Boschetto¹¹⁸³ που ενσωματώθηκε στις

¹¹⁷⁸ De Dominicis, όπ. π.

¹¹⁷⁹ τόμ. III, 1858, σελ. 627 («l'entrata di Carlo V in Napoli dipinta a fresco nel gran muraglione»).

¹¹⁸⁰ Parrino, *Nuova guida* ..., όπ. π., 1725, σελ. 154.

¹¹⁸¹ Celano, όπ. π., τόμ. III, σελ. 627.

¹¹⁸² Βλ. [ανυπόγραφο], «Palazzo Materi in Portici», *Rinascita Artistica*, III, 6 (1949), σελ. 5· R. Pane / G. Alisio / P. Di Monda / L. Santoro / A. Venditti, *Ville vesuviane del Settecento*, Νάπολη, Edizioni Scientifiche Italiane, 1959, σελ. 182, B. Ascione, *Portici, notizie storiche*, Πόρτιτσι, Conferenza di S. Vincenzo de' Paoli, 1968, σελ. 132.

¹¹⁸³ *Caserta e la sua Regia. Il museo dell'opera*, συλλογικός τόμος, πρόλογος G. M. Jaccobitti, Νάπολη, Electa, 1993, σελ. 20.

μεταγενέστερες αναδιαρθρώσεις που έκαναν οι Βουρβόνοι, έχει αποδοθεί στον Βελισσάριο Κορένσιο¹¹⁸⁴.

Το φέουδο της Καζέρτα πέρασε στον Giulio Antonio Acquavina στα 1579 που ξεκίνησε την κατασκευή του ανακτόρου. Οι εργασίες συνεχίστηκαν από τον γιο του, Andrea Matteo Acquavina, από την τελευταία δεκαετία του 16^{ου} αιώνα μέχρι τα 1634, που παρήγγειλε και τη διακόσμησή του, στις Αίθουσες του Αδάμ και της Εύας, του Κρόνου, της Δικαιοσύνης, του Ηρακλή, της Ιουδίθ, με αντίστοιχες παραστάσεις και με απεικονίσεις βίλας και κήπων¹¹⁸⁵ ανάμεσα σε γκροττέσκα διακοσμητικά και αγγελάκια που κρατούν οικόσημα. Σε χειρόγραφο τού 1826 σώζεται η μαρτυρία ότι οι τοιχογραφίες οφείλονται στο «πινέλο κάποιου από το εργαστήριο τού Belisario Corenzio»¹¹⁸⁶, με βάση την οποία ο Claudio Marinelli συμπέρανε ότι ανήκουν στον Κορένσιο. Τα έργα που, ωστόσο, οφείλονται σε περισσότερα, διαφορετικά, χέρια, έχουν σε μεγάλο μέρος τους επιζωγραφιστεί και λίγα από αυτά είναι δυνατό να παραλληλιστούν με τοιχογραφίες του εργαστηρίου του Belisario. (εικ. 215-216)

¹¹⁸⁴ *Caserta e la sua Regia*, όπ. π., σελ. 16, 29 και C. Marinelli, “A Caserta aspettando i Borbone”, *Art e dossier*, 76 (1993), σελ. 32-38.

¹¹⁸⁵ *Caserta e la sua Regia*, όπ. π., σελ. 30-31.

¹¹⁸⁶ Marinelli, όπ. π., 1993, σελ. 35.

ΕΛΛΙΟΓΡΑΦΙΕΣ

Συνθέτοντας τη βιογραφία του Βελισσάριου Κορένσιου γύρω από τους βασικούς άξονες τού αδιάστακτου χαρακτήρα και του καιροσκοπισμού του, ο Bernardo De Dominici κρίνει αναγκαίο να μας πληροφορήσει πως ο ζωγράφος επέλεξε συνειδητά την ανάληψη παραγγελιών για τοιχογραφίες καθώς τού απέφεραν περισσότερα χρήματα. Την υλοποίηση παραγγελιών που αφορούσαν σε ελαιογραφίες την ανέθετε σε «άλλους ονομαστούς ζωγράφους [...] για να τους υποχρεώνει και έτσι να τους κρατά ομόσπονδούς του»¹¹⁸⁷. Ο De Dominici σημειώνει, ωστόσο, αμέσως μετά, αντιδιαστέλλοντας την ποιότητα των έργων του Βελισσάριου σε λάδι από εκείνων σε φρέσκο: «και όμως στις ελαιογραφίες ήταν ένας άξιος ζωγράφος»¹¹⁸⁸. Την ίδια εκτίμηση βρίσκουμε και στο «χειρόγραφο του Massimo Stanzione», μια από τις «πηγές» του De Dominici¹¹⁸⁹: «αν και ο Belisario ζωγράφιζε λίγο σε λάδι, εντούτοις τα καλύτερα [έργα του] ήταν εκείνα τα έργα»¹¹⁹⁰.

Αν και δεν γνωρίζουμε παρά μόνο έναν υπογεγραμμένο από τον Βελισσάριο πίνακα σε λάδι και όσο και αν τα γνωστά έγγραφα που τεκμηριώνουν σωζόμενα ή λανθάνοντα έργα είναι λίγα, ο πολύ μικρός αριθμός των ελαιογραφιών που καταλογογραφεί ο De Dominici¹¹⁹¹ δεν μπορεί να δικαιολογηθεί για έναν ζωγράφο με υπερπεντηκονταετή δραστηριότητα. Η μη υπογραφή των έργων, η πιθανόν ευρεία συμμετοχή του εργαστηρίου όπως και η εικόνα που έχουμε για τον Κορένσιο ως κατεξοχήν νωπογράφο είναι οι σημαντικότερες δυσκολίες στη σχετική έρευνα. Δεν βρίσκουμε πιο ασφαλή δρόμο από το να ξεκινήσουμε από τα τεκμηριωμένα έργα και να προχωρήσουμε σε αυτά που μπορούν να αποδοθούν στον ζωγράφο στη βάση γνωστών σχεδίων και υφολογικών αναλογιών ή συσχετιζόμενα με πληροφορίες που αντλούμε από τα διάφορα έγγραφα.

¹¹⁸⁷ De Dominici, όπ. π., σελ. 313.

¹¹⁸⁸ De Dominici, όπ. π., σελ. 313. Η κρίση αυτή πρέπει να διαβαστεί σε συσχετισμό με την προτεινόμενη από τον βιογράφο μαθητεία του Κορένσιου στο εργαστήριο του Tintoretto, «από του οποίου τη σχολή σιγά-σιγά απομακρύνθηκε με το να ζωγραφίζει σε φρέσκο με τον δικό του τρόπο» (όπ. π.).

¹¹⁸⁹ Σύμφωνα με μέρος των μελετών ο κώδικας αποτελεί φαλκιδευμένο έργο του βιογράφου. Για το ζήτημα αυτό βλ. T. Willette, "Bernardo De Dominici e le Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani: Contributo alla riabilitazione di una fonte", στο *Ricerche sul '600 napoletano*, Μιλάνο, L. & T., 1986, σελ. 255-273 και, του ίδιου, "Bernardo De Dominici e la sua 'Vita' di Stanzione, στο Schütze / Willette, όπ. π., σελ. 153-162, όπου ανατρέπεται η παλαιότερη άποψη περί νόθευσης του χειρογράφου από τον ναπολιτάνο συγγραφέα.

¹¹⁹⁰ BNN, XIV. 2. 10 (*Vite e memorie delli famosi pittori e scultori, scritte e notate dal Cavalier Massimo Stanzione, celebre pittore napoletano*), f. 24r.

¹¹⁹¹ De Dominici, όπ. π.

Ελαιογραφίες τεκμηριωμένες και σωζόμενες

ΤΟ ΜΑΡΤΥΡΙΟ ΤΗΣ ΑΓΙΑΣ ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗΣ

1593

Teano, καθεδρικός ναός

Στο Teano, πόλη από την οποία προέρχονταν, στην τελευταία δεκαετία του 16^{ου} αιώνα, τουλάχιστον τρεις μαθητές του Βελισσάριου¹¹⁹², ο ζωγράφος δούλεψε μεταξύ των ετών 1593 και 1595, για λογαριασμό του Giovanni Maria (d')Angelo, στην cappella della SS. Concezione του καθεδρικού ναού¹¹⁹³. Στα σχετικά έγγραφα γίνεται λόγος, δίχως περαιτέρω διευκρινίσεις, για μια «εικόνα», την οποία ο Leone de Castris ταύτισε με μια *in situ* ελαιογραφία στον καθεδρικό του Teano, που παριστάνει *Το Μαρτύριο της Αγίας Αικατερίνης*¹¹⁹⁴. Αποτελεί περισσότερο μια επαρχιακή έκδοση των πολύ διαδεδομένων εκείνη την εποχή μαρτυριολογικών θεμάτων, απηχώντας υφολογικά στοιχεία από το έργο του Marco Pino και με εξίσου εμφανείς επιδράσεις από τους Φλαμανδούς του λεγόμενου «διεθνούς μανιερισμού».

Η ΠΡΟΣΚΥΝΗΣΗ ΤΩΝ ΠΟΙΜΕΝΩΝ, Η ΠΡΟΣΚΥΝΗΣΗ ΤΩΝ ΜΑΓΩΝ, Ο ΜΥΣΤΙΚΟΣ ΔΕΙΠΝΟΣ, Η ΑΝΑΛΗΨΗ ΤΗΣ ΠΑΝΑΓΙΑΣ (εικ. 217-219)

Μέσα α' δεκαετίας 17^{ου} αιώνα

Νόλα, SS. Annunziata (Collegio)

Πρόκειται για μια σειρά τεσσάρων πινάκων, σίγουρα από το ίδιο χέρι, σε αντίστοιχα παρεκκλήσια στην SS. Annunziata, γνωστή και ως Collegio, της Νόλα. Ο Giovanni Previtali στα 1972 τις απέδωσε στον Βελισσάριο Κορένσιο, προτείνοντας τη χρονολόγησή τους γύρω στη δεκαετία του 1580¹¹⁹⁵, θεωρώντας τα δηλαδή τα πρώτα γνωστά έργα του έλληνα ζωγράφου. Την απόδοση δέχθηκε στη συνέχεια ο Leone de Castris, ο οποίος όμως χρονολόγησε τα έργα μεταξύ 1600 και 1605¹¹⁹⁶.

Οι πίνακες πρέπει να συνδεθούν, ωστόσο, με μια μαρτυρία του ίδιου του Βελισσάριου, στα 1609: ο ζωγράφος αναφέρεται σε έναν πίνακα που έχει ήδη εκτελέσει για λογαριασμό του «Antonio Medico Gernagico, ανιψιού του αιδεσιμότατου don Giovanni Jacobo Noniello» και που βρισκόταν στην κατοχή της «Reverenda donna Prudentia Mastrillo μοναχής στο Collegio των Παρθένων στην ίδια πόλη της Νόλα»¹¹⁹⁷. Νομίζω ότι δικαιούμαστε να συνδέσουμε απευθείας αυτή τη μαρτυρία με τις τέσσερις ελαιογραφίες και να τις αποδώσουμε με βεβαιότητα στον Κορένσιο, χρονολογώντας τους όχι μακριά από τα τέλη της πρώτης δεκαετίας του 17^{ου} αιώνα. Εξάλλου, στην πρώτη δεκαετία του αιώνα, ο Βελισσάριος ζωγραφίζει στην ευρύτερη περιοχή της Νόλα σε περιβάλλοντα που ανήκουν σε

¹¹⁹² Βλ. στο τρίτο κεφάλαιο και στο χρονολόγιο της διατριβής, στις ημερομηνίες: 8 Μαΐου 1590, 24 Απριλίου 1591 και 23 Ιουνίου 1594.

¹¹⁹³ Βλ. αντίστοιχα Leone de Castris, *όπ. π.*, 1991, σελ. 324 και D'Addosio, *όπ. π.*, 1919, σελ. 386.

¹¹⁹⁴ Leone de Castris, *όπ. π.*, 1991, σελ. 128, 193, 324.

¹¹⁹⁵ Previtali, *όπ. π.*, 1972, σελ. 907, σημ. 72· του ίδιου, *όπ. π.*, 1978, σελ. 99-100, 150, σημ. 82· του ίδιου, *όπ. π.*, 1985 [1991], σελ. 29· ακόμα βλ. Leone de Castris, *όπ. π.*, 1991, σελ. 209· Restaino, *όπ. π.*, 1995, σελ. 43· Avella, *όπ. π.*, τόμ. 4, 1997, σελ. 666-667.

¹¹⁹⁶ Βλ. Leone de Castris, *όπ. π.*, 1991, σελ. 242, σημ. 47.

¹¹⁹⁷ Βλ. όλο το έγγραφο στο παράρτημα.

φραγκισκανούς και ιησουΐτες. Με τους τελευταίους πρέπει να συσχετίσουμε την παραγγελία των έργων για την εκκλησία της Annunziata¹¹⁹⁸, καθώς, όπως είδαμε στο παραπάνω έγγραφο, εμπλέκεται μέλος της οικογένειας Mastrillo, συνδεδεμένης με τους ιησουΐτες και το βασιλικό παλάτι¹¹⁹⁹.

Οι συνθέσεις για την *Προσκύνηση των Ποιμένων* όπως και για την *Προσκύνηση των Μάγων* προέρχονται από μοτίβα πασίγνωστα στη Νάπολη στα τέλη του 16^{ου} αιώνα, τις λεγόμενες *Erifanie*, που τυποποιήθηκαν από τους Φλαμανδούς ζωγράφους στην πόλη και γνώρισαν ευρεία απήχηση¹²⁰⁰. Οι τέσσερις ελαιογραφίες παρουσιάζουν γενικότερα ισχυρές επιδράσεις από φλαμανδικά πρότυπα. Ειδικότερα, η *Προσκύνηση των Μάγων* προσεγγίζει τους ομόθεμους πίνακες του Cornelis Smet, όπως π.χ. στην εκκλησία της Santa Maria del Parto στη Νάπολη, έργο που φαίνεται ότι είχε θέση προτύπου καθώς συναντούμε αρκετά αντίγραφα του¹²⁰¹. Στην *Προσκύνηση των Ποιμένων*, όπου ο ζωγράφος δείχνει μια πιο μελετημένη επεξεργασία του φωτός και μια μεγαλύτερη πλαστικότητα των μορφών, χωρίζει την εικόνα σε ουράνιο και επίγειο θέμα, τοποθετεί αγγελάκια στο επάνω μέρος και ανοίγει το τοπίο στο βάθος: γνωρίσματα όλα αυτά του ύφους του Marco Pino, κυρίως όπως τα είχε επεξεργαστεί ο Fabrizio Santafede, και των Φλαμανδών που δούλευαν στην περιοχή της Νάπολης (για παράδειγμα ο ομώνυμος πίνακας του Dirk Hendricksz στην Chiesa del Gesù, στην Caltagirone). Τα ίδια πρότυπα, του Pino και των Φλαμανδών, ακολουθεί ο Βελισσάριος στην επεξεργασία και των άλλων δύο θεμάτων.

ΕΥΑΓΓΕΛΙΣΜΟΣ

1616

Νάπολη, Pietà dei Turchini (εικ. 220)

Η απόδοση της ελαιογραφίας του *Ευαγγελισμού*, στη ναπολιτάνικη εκκλησία Pietà dei Turchini, στον Βελισσάριο από τον De Dominicis¹²⁰², δεν έγινε δεκτή από τους μεταγενέστερους συγγραφείς. Συνηθισμένοι στην εικόνα των νωπογραφιών του Corenzio, ήθελαν να βλέπουν στον πίνακα το χέρι ενός από τους μαθητές ή συνεργάτες του –κυρίως του Giovan Vincenzo Forlì– και απομακρύνονταν από το όνομα του Κορένσιου καθώς η τεχνοτροπία του *Ευαγγελισμού* δίνει την εντύπωση προσέγγισης

¹¹⁹⁸ Για την εκκλησία βλ. G. S. Remondini, *Della Nolana ecclesiastica storia*, Νάπολη, Giovanni Di Simone, 1747, σελ. 220-230· G. Toscano, “Sculpture del Quattro e Cinquecento a Nola: la committenza Orsini”, *Quaderni dell’Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento Meridionale*, 6 (1989), σελ. 117-142· C. Guadagni, *Nola Sagra* [1688], επανέκδοση, επιμ. T. R. Toscano, Massalubrense, Il sorriso di Erasmo, 1991, σελ. 218.

¹¹⁹⁹ *To 1617 ένας Mastrilli ήταν “padre superiore” του Gesù Nuovo (G. de Miranda, Una quiete operosa. Forma e pratiche dell’Accademia napoletana degli Oziosi 1611-1645, Νάπολη, Fridericiana editrice universitaria, 2000, σελ. 173).*

¹²⁰⁰ Βλ. C. Vargas, “Cornelis Smet tra i ‘paisani’ fiamminghi”, *Mélanges de l’Ecole française de Rome. Italie et Méditerranée*, 103 (1992), σελ. 631-632.

¹²⁰¹ Όπως αυτό του Ettore Crucer στην εκκλησία των καπουτσίνων στην Chiesa Scalfani, σύμφωνα με την απόδοση του Leone de Castris, όπ. π., σελ. 94, 101.

¹²⁰² De Dominicis, όπ. π., σελ. 313.

του κιαρο-σκούρο του Caravaggio. Ο Giovanni Previtali απέδωσε εκ νέου την ελαιογραφία στον Belisario και μεταγενέστερες αρχαιακές ανακαλύψεις επιβεβαίωσαν την απόδοση αυτή¹²⁰³.

Το παρεκκλήσιο που βρίσκεται το εν λόγω έργο ανήκε στον Giuliano Belenda, οικονομικό διευθυντή του βασιλικού τελωνείου και κυβερνήτη του Ωδείου που είχε την έδρα του στην εκκλησία Pietà dei Turchini¹²⁰⁴. Ο Belenda ανέθεσε στον «Belisario Correnti greco» την εκτέλεση του πίνακα τού Ευαγγελισμού, όπως μάς φανερώνουν προπληρωμές, του Ιανουαρίου και του Μαρτίου 1616, «για μια εικόνα αλταριού που έχει να εκτελέσει». Ο Βελισσάριος αποδίδει τα ποσά των πληρωμών στους μαθητές του, Thomase de Nocentio και Francesco Cioffo¹²⁰⁵. Στα μέσα Ιουνίου 1616, εξοφλείται για «μια εικόνα του Ευαγγελισμού εκτελεσμένη από τον Belisario με κορνίζα, και στήριγμα επιχρυσωμένα, καταπώς βρίσκεται τώρα τοποθετημένη στο παρεκκλήσιο που έχει κατασκευαστεί μέσα στην εκκλησία τής Pietà delli figlioli torchini di Napoli»¹²⁰⁶.

Στην ελαιογραφία –στην οποία ο De Dominicis έβλεπε την επίδραση του «colorito veneziano, μολονότι για τα χέρια της Θεοτόκου [ο Κορένσιος] χρησιμοποίησε ένα ατελές νατουράλε»¹²⁰⁷ – είναι εμφανής μια προσέγγιση των τρόπων του Caravaggio και του Battistello, έργο του οποίου υπάρχει στο απέναντι παρεκκλήσιο, χρονολογημένο στα 1617. Ουσιαστικά, το έργο παραμένει «μανιεριστικό», παρά τα εφέ του φωτός και την υιοθέτηση της διαίρεσης της σύνθεσης σε δύο μέρη, κατά το πρότυπο ενός από τα διασημότερα ναπολιτάνικα έργα της εποχής, τα *Επτά Έργα τής Φιλανθρωπίας*. Οι μορφές και τα σαρκώματα παραμένουν δουλεμένα σε έναν επίπεδο τρόπο και δεν προσεγγίζουν τον νατουραλισμό τού Merisi, στον οποίο είναι ακριβώς το φως των αντικειμένων που οργανώνει τον χώρο και ενοποιεί τη σύνθεση. Είναι πολύ πιθανή εδώ η συνεργασία της μπουτέγκας του Κορένσιου, εφόσον μάλιστα ο τελευταίος δίνει μέρος τής πληρωμής στον Thomase de Nocentio, τον οποίο είχε προσλάβει στο εργαστήριό του τον Οκτώβριο του 1615 για επτά χρόνια¹²⁰⁸.

¹²⁰³ Τη γνώμη τού Previtali μεταφέρει η C. Restaino, “Giovan Vincenzo Forli ‘pittore di prima classe nei suoi tempi’ ”, *Prospettiva*, 48 (1987), σελ. 51, σημ. 68, επίσης βλ. Leone de Castris, *όπ. π.*, 1991, σελ. 242, σημ. 47 και σελ. 247, σημ. 118.

¹²⁰⁴ E. Nappi, “Il conservatorio e la chiesa della Pietà dei Turchini”, στο *Ricerche sul '600 napoletano*, Μιλάνο, L. & T., 1993, σελ. 85, 99, *έγγρ.* 84. Ο D’Engenio (*όπ. π.*, 1623, σελ. 526) μάς πληροφορεί ότι ο τάφος του παραγγελοδότη και της γυναίκας του, με επιτύμβιες επιγραφές του 1611, βρίσκονταν στο χοροστάσιο της εκκλησίας San Giovanni dei Fiorentini, απέναντι από αυτήν της Pietà dei Turchini.

¹²⁰⁵ Nappi, *όπ. π.*, 1993, σελ. 99, 100, *έγγρ.* 85-88· Delfino, 1993, *όπ. π.*

¹²⁰⁶ A. Delfino, “Documenti inediti tratti dall’Archivio di Stato di Napoli (A.S.N.) e dall’Archivio Storico del Banco di Napoli (A.S.B.N.), *Ricerche sul '600 napoletano*, Μιλάνο, L. & T., 1993, σελ. 26.

¹²⁰⁷ De Dominicis, *όπ. π.*, σελ. 313.

¹²⁰⁸ ASN, N 5, S. 369 (Cesare Rosanova), protocollo 35, ff. 282r-283r. Βλ. ολόκληρο το *έγγραφο* στο παράρτημα της διατριβής. Τον συναντούμε συχνά σε διάφορες υποθέσεις με τον Βελισσάριο, π.χ. στα 1616 («Thoma de Innocentio cum dicto Bellisario») και στα 1618 («Thoma de Innocentio, Francisco Garsia de Neapoli cum ditto Bellisario»). Βλ. στο χρονολόγιο του ζωγράφου.

Η ΠΡΟΣΚΥΝΗΣΗ ΤΩΝ ΜΑΓΩΝ

1618

Νάπολη, San Filippo Neri (Girolamini) (εικ. 221)

Από τις ελάχιστες τεκμηριωμένες ελαιογραφίες του Κορένσιου και η μόνη υπογεγραμμένη και χρονολογημένη από τον ίδιο τον ζωγράφο, στα 1618, είναι ο πίνακας της *Προσκύνησης των Μάγων*, που βρίσκεται στην cappella della Teofania στην εκκλησία των ορατοριανών της Νάπολης, San Filippo Neri¹²⁰⁹. Στη σύντομη αναφορά που κάνει ο De Dominicis στις ελαιογραφίες του Βελισσάριου, εκφράζεται με θετικά λόγια για το έργο: «Αξίζει κάθε έπαινο ο πίνακας της Προσκύνησης των Μάγων, που εκτίθεται στο αλτάρι ενός παρεκκλησίου της εκκλησίας των Girolamini, για τη σύνθεση, το σχέδιο και τον αρμονικό χρωματισμό»¹²¹⁰.

Η εκκλησία των ορατοριανών στη Νάπολη ιδρύθηκε με πρωτοβουλία του καρδινάλιου Cesare Baronio το 1586 και εγκαινιάστηκε το 1619¹²¹¹. Η ζωγραφική του εσωτερικού της εκκλησίας αποτελείται κυρίως από ελαιογραφίες ενός φλωρεντινο-ρωμαϊκού ύφους, το οποίο είναι έντονο και στις συλλογές της Πινακοθήκης του μοναστηριού, ενώ η τοιχογραφική διακόσμηση θα λάβει χώρα στον ναό από τα τέλη του 17^{ου} αιώνα και μετά. Το παρεκκλήσιο ανήκε στην οικογένεια Spadafora και οικοδομήθηκε μεταξύ 1614 και 1621 πάνω σε σχέδια του Giacomo Lazzari¹²¹². Το 1626 σε ευρετήριο της κινητής περιουσίας του ναού, συναριθμείται στο «τέταρτο παρεκκλήσιο αριστερά αφιερωμένο στους Αγίους Μάγους, ένας πίνακας ομώνυμος, έργο του Bellisario, και το παρεκκλήσιο αυτό δουλεμένο επίσης με εξάιρετα μαρμαροθετήματα χάρη σε έξοδα των Maria Urania e Flavia Spadafora»¹²¹³.

Η σύνθεση του έργου πηγάζει από τον γνωστό τύπο της Προσκύνησης των Μάγων, που στη Νάπολη στα τέλη του αιώνα επεξεργάστηκαν Φλαμανδοί ζωγράφοι. από τους οποίους και σε αυτό το έργο φαίνονται επιδράσεις –όχι όμως τόσο έντονες όσο στις τέσσερις ελαιογραφίες στη Νόλα. Έχει επίσης υποχωρήσει εδώ ο έντονος manierισμός, προσαρμοσμένος σε μια ευλαβική, γλυκερή ατμόσφαιρα και με στοιχεία περισσότερο οικεία στη φλωρεντινή ζωγραφική πινάκων για αλτάρια του ύστερου 16^{ου} αι., που διαδόθηκε στα μεγάλα κέντρα ολόκληρης της ιταλικής χερσονήσου.

Ο John Gere θεώρησε ότι το έργο του Βελισσάριου αποτελεί αντίγραφο του ομώνυμου έργου του Federico Zuccari στην cappella Grimani, του San Francesco della Vigna στη Βενετία¹²¹⁴. Μια μελέτη του έργου αυτού είχε δωρίσει ο δούκας της Μάντοβας, Vincenzo I Gonzaga, στην εκκλησία των Ορατοριανών της Νάπολης¹²¹⁵. Άλλο ένα έργο του Zuccari, τη Madonna della Valicella, βρισκόταν από

¹²⁰⁹ Απαντώνται πληρωμές για το έργο αυτό από το 1615 έως το 1619: M. Borelli, “Contributo alla storia degli artefici maggiori e minori della molle Gironimiana. IV”, Lo Scugnizzo, 1967, σελ. 22, πρβλ. Galante, έκδ. 1985, σελ. 117.

¹²¹⁰ De Dominicis, όπ. π., σελ. 313. Άλλες αναφορές στο έργο: Celano, 1692, τόμ. II, σελ. 87-88, 97· Celano-Chiarini, τόμ. III, 1858, σελ. 113· Sigismondo, όπ. π., τόμ. 1, σελ. 188· Galante, έκδ. 1872, σελ. 191.

¹²¹¹ Για την εκκλησία βλ. *Napoli Sacra, itinerario 8°*, Νάπολη, Elio De Rosa, 1994, σελ. 493 κε.

¹²¹² *Napoli Sacra*, όπ. π., σελ. 500.

¹²¹³ M. Borrelli, *Contributo alla storia degli artefici maggiori e minori della mole girolaminiana*, Νάπολη, Laurenziana, 1968, σελ. 68-71.

¹²¹⁴ J. Gere, *Il manierismo a Roma*, Μιλάνο, Fabbri, 1970, σχόλια στον πίνακα XIX.

¹²¹⁵ Τώρα βρίσκεται στη Πινακοθήκη του μοναστηριού. Βλ. *La Quadreria dei Girolamini*, επιμ. R. Middione, Νάπολη, Elio de Rosa, 1995, σελ. 29, πρβλ. Acidini Luchinat, τόμ. I, σελ. 234.

τα τέλη του 16^{ου} αιώνα στην ίδια εκκλησία¹²¹⁶. Οι ομοιότητες του έργου του Κορένσιου δεν είναι τόσο στενές με τον πίνακα του Zuccari όσο με έναν ομόθεμο πίνακα του Francesco Bassano, για την κεντρική εκκλησία του τάγματος στη Ρώμη, S. Maria in Vallicella¹²¹⁷. Ο Κορένσιος αναπτύσσει τη σύνθεσή με μεγαλύτερη κλασικότητα από τα πρότυπά του, δείχνοντας ενδιαφέρον για την επεξεργασία του φωτός και για το πλάσιμο των μορφών σε μια περισσότερο οργανική σύνθεση από άλλα του έργα. Ο Previtali στα 1972 υποθέτει την επίδραση των ελαιογραφιών του Santafede, «αν όχι του ίδιου του Καραβάτζο»¹²¹⁸. Αναλογίες με έργα του Βελισσάριου σε φρέσκο βρίσκουμε σε μερικές σκηνές της Seconda Anticamera στο Βασιλικό Παλάτι όπως και στο παρεκκλήσιο Massa, στην εκκλησία SS. Severino e Sossio, χρονολογημένα στις αρχές της τρίτης δεκαετίας του 17^{ου} αιώνα¹²¹⁹.

ΣΥΛΛΗΨΗ ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ

ΣΤΑΥΡΩΣΗ

1624

Νάπολη, San Filippo Neri (Girolamini)

Στο χοροστάσιο της εκκλησίας των ορατοριανών σώζονται δύο μεγάλοι πίνακες με τη Σύλληψη και τη Σταύρωση του Χριστού¹²²⁰, έργα που προέρχονται από την εκκλησία της Certosa di San Martino¹²²¹. Πρέπει να θεωρηθούν αυτόγραφα του Βελισσάριου καθώς, πέρα από τα στυλιστικά γνωρίσματα, σε αυτά κατά πάσα πιθανότητα αναφέρεται ένα έγγραφο του Δεκεμβρίου του 1624, σχετικά με πληρωμή στον Βελισσάριο (ταυτόχρονα με τις τοιχογραφίες για την Αίθουσα του Κανόνα των καρθουσιανών) για «*δύο πίνακες σε λάδι τοποθετημένους στο χοροστάσιο αυτού του μοναστηριού, εκ των οποίων ο ένας [παριστάνει] τη Σύλληψη στον Κήπο και ο άλλος με τον Χριστό τη στιγμή της Σταύρωσης*»¹²²². Δεν είναι γνωστό πότε και για ποιο λόγο τα έργα μετακινήθηκαν από το χοροστάσιο της εκκλησίας της Certosa, όπου συμπλήρωναν τις ελαιογραφίες των Guido Reni, Battistello, Ribera,

¹²¹⁶ *Napoli Sacra*, όπ. π., σελ. 496.

¹²¹⁷ *La regola e la fama*, όπ. π., σελ. 68, εικ. 61.

¹²¹⁸ Previtali, 1972, σελ. 907, σημ. 72 και 1985 [1991], σελ. 29-30.

¹²¹⁹ Βλ. παραπάνω, σελ. 240-241 και 291, 293.

¹²²⁰ Galante, έκδ. 1872, σελ. 191· *Napoli Sacra*, όπ. π., σελ. 502.

¹²²¹ Σύμφωνα με παλαιά ευρετήρια του μοναστηριού, οι πίνακες προέρχονται από την “Chiesa delle Donne” (T. Fittipaldi, “Il ‘quarto del priore’ e le sezioni storico-artistiche nella certosa di San Martino di Napoli”, *Arte Cristiana*, 704 (1984), σελ. 288· πρβλ. του ίδιου, “Un inedito ‘Ricamo’ del francese Nicola de La Fage nel Museo Nazionale di San Martino e qualche appunto sui ‘Parati Sacri’ dell’omonima Certosa” *Arte Cristiana*, 699 (1983), σελ. 326, σημ. 4.

¹²²² Βλ. Prohaska, όπ. π., 1978, σελ. 236, σημ. 291· πρβλ. Stoughton, όπ. π., 1986, σελ. 238 (ο Stoughton υποστηρίζει ότι τα έργα παραμένουν αταύτιστα)· Schütze / Willette, όπ. π., 1992, σελ. 119, σημ. 147· Fittipaldi, όπ. π., 1983, σελ. 362. Με τον πίνακα της Σύλληψης συσχέτισε ο Roberto Longhi ένα σχέδιο, αποδιδόμενο στον Κορένσιο, τώρα στο Λούβρο, όπ. π., 1957, σελ. 40.

Massimo Stanzione, με θέματα από τα Πάθη του Χριστού. Να οφείλεται στα πλαίσια μιας αλλαγής γούστου, όπως υποστηρίζει ο Stoughton;¹²²³

Τα έργα αποτελούν από τη μια μεταφορά των ομώνυμων χαρακτηρισμών των Wierix από την πασίγνωστη σειρά *Evangelicae Historiae Imagines*¹²²⁴, από την άλλη είναι επεξεργασμένα σε *notturni*, με χρωματικά και φωτιστικά εφέ. Ως μακρινά πρότυπα ίσως μπορούν να εκληφθούν βενετσιάνικες δραματικές συνθέσεις νυχτερινών σκηνών που έχουν αφετηρία στα έργα του Tintoretto. Με τον πίνακα της *Σταύρωσης* συνδέεται το σχέδιο *Η Ανύψωση στον Σταυρό*, που, όπως είδαμε στο προηγούμενο κεφάλαιο, δείχνει μια *grosso modo* αντιγραφή του δεξιού τμήματος της υποβλητικής ελαιογραφίας του Tintoretto, στη Scuola Grande di San Rocco. Το σχέδιο, τώρα στο Capodimonte, δημοσιεύτηκε στα 1962 από την Anna Forlani, που παρατηρούσε: «δεν θα μπορούσε να βρεθεί ένα σαφέστερο παράδειγμα των συμπαθειών του Corenzio για τον Tintoretto», συνδέοντας το φύλλο με τη σχεδιαστική παραγωγή κυρίως του γιου του Jacopo, Domenico¹²²⁵.

ΕΥΑΓΓΕΛΙΣΜΟΣ

1633

Νάπολη, SS. Marcellino e Festo

Σύμφωνα με μια απόδειξη, στις 30 Ιουλίου 1633, ο Βελισσάριος Κορένσιος μεταξύ των χρημάτων που έλαβε για τοιχογραφίες στο εγκάρσιο κλίτος της εκκλησίας SS. Marcellino e Festo, πληρώθηκε επίσης «για τον πίνακα σε λάδι του Ευαγγελισμού, που εκτέλεσε και παρέδωσε για την οροφή της νέας εκκλησίας»¹²²⁶. Ο πίνακας ταυτίζεται με την ένθετη ελαιογραφία που υπάρχει ακόμα στην οροφή της εκκλησίας, μαζί με έργα του Massimo Stanzione.

ΣΤΑΥΡΩΣΗ

1640

Νάπολη, Santa Maria della Sapienza (εικ. 222)

Μια από τις τελευταίες, υποθέτουμε, ελαιογραφίες του Κορένσιου είναι αυτή που εκτέλεσε για το μοναστήρι της Sapienza, στο οποίο δούλεψε επίσης εκτεταμένα σε νωπογραφίες. Στις 23 Μαρτίου και στις 4 Απριλίου 1640, πληρώνεται για έναν «πίνακα σε λάδι πλάτους 8 παλαμών και ύψους 12, στον

¹²²³ Stoughton, όπ. π. «Δεν είναι καθόλου δύσκολο να φανταστούμε ότι οι ελαιογραφίες του Corenzio και του Cesari μετακινήθηκαν για να κάνουν χώρο σε έργα ενός περισσότερο μοντέρνου στυλ, και τα έργα του Corenzio εξαφανίστηκαν ενώ εκείνα του Cesari τοποθετήθηκαν αργότερα στην τωρινή θέση του, στο σκευοφυλάκιο». Η άποψη αυτή δεν μπορεί να γίνει ανεπιφύλακτα αποδεκτή εφόσον μέχρι το 1638 ο Κορένσιος θα ζωγράφιζε εκτεταμένα στο ίδιο μοναστήρι, βλ. παραπάνω, σελ. 255.

¹²²⁴ Βλ. για παράδειγμα το έργο του Gaspare Celio στον Gesù της Ρώμης, στην cappella della Passione και, σε ναπολιτάνικο έδαφος το έργο άγνωστου φλαμανδού, πιθανόν του Cornelis Smet, στην εκκλησία των Βενεδεκτινών, SS. Severino e Sossio.

¹²²⁵ όπ. π., 1962, σελ. 129, 288-289. Για το σχέδιο βλ. επίσης Vitzthum, όπ. π., 1966-1967, σελ. 10 και *Dessins Napolitains*, όπ. π., 1982, σελ. 26.

¹²²⁶ Strazzullo, όπ. π., 1955.

οποίο ζωγραφίζει [...] έναν Εσταυρωμένο με την Αγία Μητέρα, τον Ιωάννη και τη Μαγδαληνή, και οφείλει να το ολοκληρώσει προς ικανοποίηση του υπεύθυνου πατέρα μέχρι το τέλος του μήνα»¹²²⁷.

Ο πίνακας της Σταύρωσης, που παλαιότερα αποδιδόταν πότε στον Massimo Stanzione και πότε στον Carlo Rosa¹²²⁸, σώζεται ακόμα στο μοναστήρι αλλά με σχεδόν κατεστραμμένο το ανώτερο μέρος του. Το έργο αν και κινείται περισσότερο προς το *chiaroscuro* και το *notturmo* δεν ξεφεύγει από τα υστερομανιεριστικά πλαίσια, και διατηρεί ακόμα αναμνήσεις από τις ελαιογραφίες κυρίως του Santafede και, λιγότερο, του Imperato. Είναι δύσκολο να το εντάξουμε στα έργα του Βελισσάριου, εφόσον δεν γνωρίζουμε από τα χρόνια αυτά παρά μόνο την προηγούμενη ελαιογραφία της οροφής των SS. Marcellino e Festo με την οποία θα μπορούσε να συνδεθεί, αν και η κλασικότερη σύνθεση του εν λόγω έργου θα δημιουργούσε λιγότερα προβλήματα στον γέρο πια ζωγράφο.

¹²²⁷ D'Addosio, όπ. π., 1913, σελ. 53· Nappi, όπ. π., 1989, σελ. 133, εικ. 62.

¹²²⁸ Schütze / Willette, όπ. π., σελ. 148, σημ. 99· G. Wiedmann, "Carlo Rosa. Note sulla sua prima attività", στο *Ricerche sul Sei-Settecento in Puglia*, II (1982-1983), Fasano di Puglia, Schena, 1984, σελ. 80-93, εικ. 3 (παρασύρεται ίσως από το γεγονός ότι ο ζωγράφος Carlo Rosa πληρώνεται στα 1641 για μια ελαιογραφία στην ίδια εκκλησία, και βλέπει και στυλιστικά παράλληλα, αλλά, ουσιαστικά, υφολογικά στοιχεία που να αποδεικνύουν μια συγγένεια μεταξύ των δύο έργων δεν υπάρχουν).

Ελαιογραφίες τεκμηριωμένες, άγνωστης τοποθεσίας ή κατεστραμμένες

ΑΝΑΣΤΑΣΗ ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ

1602

Στα 1602 η επιτροπή του μοναστηριού της SS. Annunziata πληρώνει τον Βελισσάριο «για έναν πίνακα που έχει ζωγραφίσει με θέμα την Ανάσταση του Χριστού, διαστάσεων 10 επί 5 παλαμών, για το παρεκκλήσιο του ποτέ *Serafino de Cuntis de Caramanico* που βρίσκεται στην προαναφερόμενη περιοχή του *Caramanico*»¹²²⁹. Δεν έχουμε περισσότερα στοιχεία για να ταυτίσουμε αυτή την Ανάσταση του Κορένσιου.

Άγνωστου περιεχομένου πίνακας

1603

Στα τέλη του Δεκεμβρίου του 1603 ο Βελισσάριος πληρώνει τον *mastro Santo Cimino Manese* για την ξυλουργική εργασία που χρειάζεται σε μια εικόνα 24 παλαμών, «με τους κίονες, την κορνίζα και την αετοματική απόληξη, όλα ξυλουργημένα σύμφωνα με τον κορινθιακό ρυθμό μαζί με έναν Σταυρό 12 παλαμών, σύμφωνα με το σχέδιο που έχει κάνει ο ζωγράφος και που οφείλει να ολοκληρώσει μέχρι το τέλος Ιανουαρίου του 1604»¹²³⁰.

ΠΑΝΑΓΙΑ ΕΝ ΔΟΞΗ

ΔΥΟ ΠΡΟΣΩΠΟΓΡΑΦΙΕΣ

περ. 1629

παλαιότερα στο Μοναστήρι του Μόντε Κασσίνο

Τον Οκτώβριο του 1629, στην εξόφληση που γίνεται από τον ηγούμενο του Μόντε Κασσίνο για τις τοιχογραφίες στην εκκλησία του μοναστηριού των Βενεδικτίνων, συναντούμε την πληροφορία ότι ο Κορένσιος ζωγράφισε επίσης έργα σε λάδι τόσο για το παραπάνω μοναστήρι όσο και για την γειτονική πόλη του Σαν Τζερμάνο¹²³¹. Οι ελαιογραφίες που παραγγέλθηκαν για το μοναστήρι μπορούν ίσως να ταυτιστούν με τους αναφερόμενους, στους παλαιότερους οδηγούς του Μοντε Κασσίνο, πίνακες του Κορένσιου «*Παναγία εν Δόξη*» «και δύο προσωπογραφίες», παλαιότερα στην, κατεστραμμένη πια, Πινακοθήκη του Μοναστηριού¹²³².

¹²²⁹ D'Addosio, όπ. π., 1913, σελ. 50.

¹²³⁰ D'Addosio, όπ. π., 1913, σελ. 51, πρβλ. A. Perriccioli, *L'arte del legno in Irpinia dal XVI al XVIII secolo*, Νάπολη, Società editrice napoletana, 1975, σελ. 22. Για τον Santo Cimino βλ. *Catalogo delle pubblicazioni ...*, όπ. π., 1992, σελ. 37.

¹²³¹ Strazzullo, όπ. π., 1954, σελ. 144· του ίδιου, 1955, σελ. 22.

¹²³² Guillaume, όπ. π., σελ. 240 και 250), πρβλ. *Montecassino. Descrizione*, όπ. π., σελ. 83.

Ελαιογραφίες μη τεκμηριωμένες, μαρτυρούμενες από δευτερεύουσες πηγές

ΑΓΙΑ ΟΙΚΟΓΕΝΕΙΑ

Νάπολη, *Santa Teresella degli Spagnuoli* (εικ. 223)

Η ελαιογραφία που παριστάνει την *Αγία Οικογένεια*, παλαιότερα στην εκκλησία της S. Anna di Palazzo τής Νάπολης και τώρα σε αυτήν τής Santa Teresella degli Spagnuoli, αποτέλεσε, κατά τους De Dominici και Grossi, το πρώτο δημόσιο έργο του Βελισσάριου στην πόλη μετά την, υποστηριζόμενη από τους ίδιους, βενετσιάνικη μαθητεία του. Ο πίνακας θα αποδείκνυε, έτσι, την επίδραση των βενετσιάνων δασκάλων στον Corenzio: «απεικόνισε την Αγία Τριάδα εν δόξη εν μέσω πολλών Αγγέλων, και στο κάτω μέρος τον Άγιο Ιωάννη τον Βαπτιστή και τον Άγιο Φραγκίσκο της Ασίζης και αυτό ήταν ένα από τα πρώτα έργα που εξέθεσε σε δημόσια θέα, στο οποίο αναγνωρίζεται η μανιέρα της περίφημης σχολής τού Tintoretto»¹²³³. Από μεταγενέστερους συγγραφείς η ελαιογραφία αυτή θεωρήθηκε έργο τού Luigi Roderigo, ενώ ο Leone de Castris πιστεύει ότι αποτελεί προϊόν συνεργασίας του τελευταίου με τον Κορένσιο, και εξειδικεύει χρονολογικά την εκτέλεσή της γύρω στα 1603¹²³⁴, στηριζόμενος προφανώς στη μαρτυρούμενη παράλληλη συνεργασία των δύο ζωγράφων στους χώρους του Monte di Pietà.

Η οικοδόμηση της εκκλησίας S. Anna di Palazzo, κοντά στο βασιλικό παλάτι, πραγματοποιήθηκε στα τέλη του 16^{ου} αιώνα¹²³⁵. Τότε συναντούμε παραγγελίες και για άλλες ελαιογραφίες, στους Andrea Morisani το 1584 και ξανά το 1596, και ακόμα το 1595 στον ζωγράφο Giovanni Sivers, Giuseppe de Alfonso¹²³⁶.

4 ΠΙΝΑΚΕΣ ΜΕ ΑΓΓΕΛΟΥΣ ΜΕ ΤΑ ΣΥΜΒΟΛΑ ΤΟΥ ΠΑΘΟΥΣ

Νάπολη, Museo Nazionale di San Martino, Quarto del Priore

Για το μοναστήρι του Σαν Μαρτίνο ο Βελισσάριος, πέρα από τους ευρείς κύκλους τοιχογραφιών, εκτέλεσε και ελαιογραφίες. Σε παλαιά ευρετήρια έργων τής εκκλησίας τής Certosa¹²³⁷, αποδίδονται στον Corenzio τέσσερις μικρών διαστάσεων πίνακες, όμοιου σχήματος, τεχνικής και

¹²³³ De Dominici, όπ. π., σελ. 313· Grossi, 1819, χ. σ. [σελ. 75].

¹²³⁴ Leone de Castris, όπ. π., 1991, σελ. 211, 242, σημ. 47, με αναφορά στις προηγούμενες αποδόσεις του έργου.

¹²³⁵ Για την εκκλησία βλ. R. Ruotolo, “Notizie inedite sulla chiesa del Rosario di Palazzo”, *Napoli Nobilissima*, XVI (1977), σελ. 60-75.

¹²³⁶ Filangieri, όπ. π., τόμ. III, σελ. 177· Ruotolo, όπ. π.· ASN, N 5, S. 369 (Cesare Rosanova), protocollo 17, ff. 410v-412r (“Conventio pro magnifico Joannes Baptista de Angelo”).

¹²³⁷ Fittipaldi, όπ. π., 1984, σελ. 288, αρ. 10, σελ. 299 (ορθά τα συνδέει με παρόμοια έργα άγνωστου φλαμανδού στην εκκλησία SS. Severino e Sossio και του Wenceslas Cobergher στη S. Maria di Piedigrotta)· F. Strazzullo, “La quadreria del ‘Quarto del Priore’ nella certosa di San Martino a Napoli”, *Atti dell’Accademia Pontaniana*, XXXII (1983), σελ. 227-251· *Museo della certosa di San Martino. Il quarto del priore*, επιμ. L. Arbace, F. Capobianco, R. Pastorelli, Νάπολη, Sergio Civita, 1986, σελ. 62-63, 68-69 (H Arbace, που προτιμά την απόδοση «άγνωστος φλαμανδός, τέλη 16^{ου} αι.», θεωρεί επίσης πιθανή την πατρότητα των έργων από τον Bernardino Cesari, υπόθεση που νομίζουμε πως πρέπει να αποκλειστεί, μιας και ο ρωμαίος ζωγράφος δεν δούλεψε σε ένα τόσο φανερά επηρεασμένο από τους Φλαμανδούς ύφος.

ύφους με απεικονίσεις αγγέλων με σύμβολα του Πάθους. Στυλιστικά βρίσκονται πολύ κοντά σε έργα Φλαμανδών, ειδικότερα σε ελαιογραφίες που έχουν αποδοθεί στον Aert Mijntens¹²³⁸. Μάλλον συνδέονται με τις δύο προαναφερόμενες ελαιογραφίες από τον ίδιο θεματικό κύκλο των Παθών, τώρα στην εκκλησία των Ορατοριανών.

Ο ΚΑΛΟΣ ΣΑΜΑΡΕΙΤΗΣ

1607-1608

Νάπολη, Pio Monte della Misericordia

Παρά την απόδοση του πίνακα του *Καλού Σαμαρείτη*, στην εκκλησία της ναπολιτάνικης αδελφότητας Pio Monte della Misericordia, στον Βελισσάριο από τον De Dominici¹²³⁹, ήδη στα μέσα του 17^{ου} αιώνα ο Carlo de Lellis αναγνώριζε σε αυτόν το χέρι του G. B. Forlì¹²⁴⁰. Η δεύτερη άποψη έγινε αποδεκτή από τη νεώτερη βιβλιογραφία¹²⁴¹ και επιβεβαιώθηκε πρόσφατα από αρχαιικά στοιχεία, που τεκμηριώνουν το έργο στα 1607-1608¹²⁴². Η υπόθεση, παρ' όλ' αυτά, της απόδοσης του έργου στον Βελισσάριο έχει ακόμα κάποια στοιχεία υπέρ αυτής καθώς πρέπει να έχουμε υπόψη μας και το ζήτημα της συνεργασίας των δύο ζωγράφων τόσο σε φρέσκα όσο και σε ελαιογραφίες.

¹²³⁸ Δημοσιευμένο από τον P. Leone de Castris, "Su Aert Mijntens e la colonia dei pittori fiamminghi a Napoli", *Prospettiva*, 93-94 (1999), σελ. 75, εικ. 9.

¹²³⁹ De Dominici, *όπ. π.*, σελ. 313.

¹²⁴⁰ De Lellis, *όπ. π.*

¹²⁴¹ De Dominici, σελ. 313, πρβλ. Galante, έκδ. 1985, σελ. 25, σημ. 276.

¹²⁴² Causa, *όπ. π.* 1970, σελ. 30· Restaino, *όπ. π.*, 1987, σελ. 38, 49, σημ. 43.

Ελαιογραφίες μη τεκμηριωμένες, μαρτυρούμενες από δευτερεύουσες πηγές, άγνωστης τοποθεσίας

ΑΠΟΚΑΘΛΩΣΗ

Παλαιότερα Νάπολη, εκκλησία SS. Severino e Sossio

Σύμφωνα με τον De Dominici, μια ακόμα ελαιογραφία του Βελισσάριου βρισκόταν στην εκκλησία τού S. Severino: «εκτέλεσε [ο Κορένσιος] για το αλτάρι ενός παρεκκλησίου την Αποκαθήλωση του Σωτήρα από τον Σταυρό, και ήταν έργο πολύ επαινεμένο, και ένας μεγάλος πίνακας σε ξύλο, που σήμερα βρίσκεται στην είσοδο του σκευοφυλακίου, όπου είναι ζωγραφισμένη η Παναγία εν δόξη με πολλούς αγγέλους και στο κάτω μέρος πολλοί άγιοι, ο οποίος πίνακας είναι άξιος μεγάλου επαίνου για την ωραία σύνθεση και την καλή αντίληψη του σχεδίου και του χρωματισμού»¹²⁴³.

Ο ΑΓΙΟΣ ΙΑΚΩΒΟΣ ΤΗΣ ΓΑΛΙΚΙΑΣ ΦΥΓΑΔΕΥΕΙ ΤΟΥΣ ΣΑΡΑΚΗΝΟΥΣ

Παλαιότερα Νάπολη, Museo Nazionale

Το έργο είδε στο Μουσείο της Νάπολης ο Σπυρίδων Λάμπρος στα 1871¹²⁴⁴, όταν εκτίθετο στην αίθουσα της Ναπολιτάνικης Σχολής¹²⁴⁵. Το έργο δεν μαρτυρείται, ωστόσο, σε μεταγενέστερους καταλόγους ούτε βρίσκεται πια στα ευρετήρια του Capodimonte. Μόνη εκτενής μαρτυρία παραμένει αυτή του Λάμπρου: «Αξιόλογος ελαιογραφία επί πίνακος είνε και το εν τω εθνικώ μουσείω της Νεαπόλεως μόνον σωζόμενον έργον του Κορενσίου, παριστών άγιον Ιάκωβον τον εκ Γαλικίας έφιππον και φυγαδεύοντα τους Σαρακηνούς. Ο πίναξ ούτος έχει καλλίστην σύνθεσιν, το δε ζωηρόν και ωσει πρόσφατον του χρωματισμού αυτού ανακαλεί εις την μνήμην την ενετικήν σχολήν. Άριστα δε είνε εξωγραφημένος ο επί των δύο μόνων οπισθίων ποδών ιστάμενος και έμπνους αληθώς φαινόμενος ίππος του αγίου, υπό τας οπλάς του οποίου κείνται χαμαί πτώματα των απίστων και άλλοι εκπνεόντες»¹²⁴⁶.

Ελαιογραφίες αποδιδόμενες στον Βελισσάριο Κορένσιο

ΠΙΕΤΑ ΜΕ ΑΓΓΕΛΟ

Arienzo, Chiesa del Sant' Agostino

¹²⁴³ De Dominici, όπ. π, σελ. 313.

¹²⁴⁴ Σ. Π. Λάμπρος, *Περί Βελισσαρίου Κορενσίου, Έλληνος ζωγράφου εν Νεαπόλει (1558-1643)*, Αθήνα, Λαζ. Δ. Βιλλαράς, 1872, σελ. 6-7.

¹²⁴⁵ *Guida del Museo Nazionale di Napoli*, Νάπολη, Β. Pellerano, 1871, σελ. 101: «Scuola Napoletana, n. 26 Belisario Corenzio, *S. Giacomo di Galizia che fuga i Saraceni*, tavola». Στον οδηγό αυτό παραπέμπει ο Λάμπρος που μεταφέρει επίσης τα σχόλια τού γραμματέα του Μουσείου, Stanislas Aloe, στον παλαιότερο οδηγό του ίδιου, *Guide pour la galerie des tableaux du Musée Bourbon*, Νάπολη 1843, σελ. 10, σημ. 40, 14, σημ. 53.

¹²⁴⁶ Λάμπρος, όπ. π., 1872, σελ. 6-7.

Ο πίνακας αποδόθηκε στον Βελισσάριο από τον Francesco Abbate, μετά τον καθαρισμό του, στις αρχές της δεκαετίας του 1980, απόδοση που δέχθηκε και ο Leone de Castris¹²⁴⁷. Αν και είναι κοντά στους ζωγραφικούς τρόπους του Βελισσάρου –θα ταίριαζαν (και) σε αυτόν τον πίνακα τα λόγια του De Dominicis για το προαναφερόμενο ομόθεμο έργο στην εκκλησία SS. Severino e Sossi –, το έργο δεν είναι τεκμηριωμένο¹²⁴⁸. Ο εικονογραφικός τύπος της *Πιετά με άγγελο* ήταν περισσότερο οικείος στη Βόρεια Ιταλία. Ένα από τα γνωστότερα έργα της εποχής ήταν αυτό του Paolo Veronese, παλαιότερα στη συλλογή Giustiniani στη Ρώμη, τώρα στην Gemäldegalerie του Βερολίνου¹²⁴⁹, που ακολούθησε πιστά ο Alvise del Friso και άλλοι ζωγράφοι στην ευρύτερη περιοχή της Βενετίας με διάφορες παραλλαγές. Από αυτές εγγύτερα στον πίνακα που αποδίδεται στον Βελισσάριο είναι το έργο του Palma il Giovane, τώρα στη Συλλογή Guido Rossi, ενώ βενετικά είναι και τα πρότυπα του χαρακτηριστικού του Sadeler που διέδωσε το ίδιο μοτίβο¹²⁵⁰. Στον ναπολιτάνικο χώρο βρίσκουμε ομοιότητες με τον πίνακα του Ippolito Borghese, χρονολογημένο στα 1603, τώρα στο Capodimonte. Ο Βελισσάριος, αν είναι αυτός ο δημιουργός του εν λόγω έργου, κρατώντας αυτά τα πρότυπα αλλά έχοντας υπόψη και τη μορφή του Χριστού από την πασίγνωστη στη Νάπολη, *Φραγγέλωση* του Caravaggio, από το 1606 στον San Domenico Maggiore, δίνει μια αρκετά διαφορετική εικόνα από τις γνωστές μας ως τώρα ελαιογραφίες του, συνδυάζοντας μια μανιεριστική διάθεση, στα δευτερεύοντα στοιχεία, με το καινούργιο πνεύμα του νατουραλισμού, εδώ περισσότερο από κάθε άλλη φορά. Η χρονολόγηση του έργου θα μπορούσε να αναχθεί στα τέλη της πρώτης δεκαετίας του 17^{ου} αιώνα, δεδομένης της ομοιότητας με τα παραπάνω έργα και της σύγχρονης παραγγελίας άλλων έργων για την ίδια εκκλησία, όπως αυτό του Teodoro d'Errico¹²⁵¹.

Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ ΕΖΕΚΙΑΣ

Νάπολη, Santa Maria La Nova

Το έργο περιλαμβάνεται στη φατνωματική οροφή της εκκλησίας των φραγκισκανών, Santa Maria La Nova που χωρίζεται σε κεντρικούς μεγάλους πίνακες και σε μικρότερους περιφερειακούς, σε περιμετρική διεύθετηση, με σκηνές από τον Βίο της Παναγίας, Προφήτες, Γυναίκες της Παλαιάς Διαθήκης και αλληγορικές προς την Παναγία σκηνές, καθώς και άγιους του τάγματος των φραγκισκανών¹²⁵². Οι μεγάλοι πίνακες έχουν εκτελεστεί από τους Francesco Curia, Girolamo Imperato και Fabrizio Santafede, ενώ οι μικρότεροι έχουν αποδοθεί σε διάφορους σύγχρονους ναπολιτάνους

¹²⁴⁷ «Appunti su tre restauri napoletani», *Prospettiva*, 39 (1984), σελ. 51-52· Leone de Castris, όπ. π., 1991, σελ. 201.

¹²⁴⁸ Στην ίδια εκκλησία υπήρχαν, σύμφωνα με παλαιότερη περιγραφή, και άλλα έργα ναπολιτάνων καλλιτεχνών, όπως ένας πίνακας του Teodoro d'Errico των αρχών του 17^{ου} αιώνα· τη μαρτυρία διασώζει ο F. Perrotta, *La chiesa ed il monastero di S. Agostino di Arienzo. Lineamenti storici*, Αριέντσο, Pro Loco di Arienzo, 1980, σελ. 74.

¹²⁴⁹ S. Danesi Squarzina, «The Collections of Cardinal Benedetto Giustiniani», *The Burlington Magazine*, CXXXIX, 1136 (1997), σελ. 777.

¹²⁵⁰ Una dinastina di incisori ..., όπ. π., σελ. 34.

¹²⁵¹ Perrotta, όπ. π.

¹²⁵² D. Capone, *La chiesa di S. Maria La Nova. Il soffitto*, Νάπολη, Società Editrice Napoletana, 1978.

ζωγράφους, μεταξύ των οποίων και στον Βελισσάριο, δίχως όμως επαρκή στοιχεία¹²⁵³. Δεν νομίζουμε ότι ειδικά η μορφή του Εζεκία ανήκει στον Βελισσάριο, όπως έχει υποστηριχτεί από τον Leone de Castris, για το οποίο όπως και για τα άλλα διάχωρα που παριστάνουν ολόσωμες μορφές και φαίνεται να προέρχονται από το ίδιο χέρι, διακρίνουμε ομοιότητες με ανάλογες μορφές, στα πλαϊνά δωμάτια του παρεκκλησίου του Monte di Pietà, έργα που πιθανότατα εκτέλεσε ο Luigi Rodriguez. Στον τελευταίο είναι πιθανότερο να ανήκουν οι μικρότεροι ένθετοι πίνακες της οροφής της εκκλησίας.

ΔΙΑΚΟΣΜΗΜΕΝΟ ΚΙΒΩΡΙΟ

Νάπολη, Museo Nazionale di San Martino

Έβενος, ξύλο καρυδιάς, ταρταρούγα, ορείχαλκος, επιχρυσωμένος χαλκός, μετάξι

Ένα άλλο έργο για το οποίο έχει προταθεί το όνομα του Κορένσιου αφορά έναν ένθετο μικρογραφικό πίνακα που παριστάνει το Μυστικό Δείπνο στην πίσω όψη ενός διακοσμημένου κιβωρίου, προερχόμενο από την cappella del Rosario στην εκκλησία τής Certosa di San Martino. Η απόδοση της ελαιογραφίας στον Κορένσιο προτάθηκε από τον Nicola Spinosa αλλά δεν μπορεί να θεωρηθεί πειστική¹²⁵⁴.

ΔΑΒΙΔ ΜΕ ΛΥΡΑ ΚΑΙ ΤΟΠΙΟΓΡΑΦΙΑ

διακόσμηση κλειδοκύμβαλου

υπογεγραμμένο: πάνω σε μέρος του κλειδοκύμβαλου: «OPVS ALEXANDRI FABRI NEAPOLITANI MDXCVIII»

Μπολώνια, Συλλογή L. F. Tagliavini

Ο ένθετος πίνακας σε λάδι που διακοσμεί ένα κλειδοκύμβαλο της μπολωνέζικης συλλογής Tagliavini¹²⁵⁵, αποδόθηκε στον Κορένσιο από τον Pierluigi Leone de Castris το 1991¹²⁵⁶. Η

¹²⁵³ Ο Carone προσέγραψε στον Κορένσιο τους πίνακες με την *Επίσκεψη της Παναγίας στην Αγία Άννα*, τη *Γέννηση* και την *Παρουσίαση στο Ναό* (όπ. π., σελ. 39-43). Ο Celano-Chiarini (όπ. π., 1859, σελ. 15) αποδίδει τους μεσαιούς πίνακες στον Βελισσάριο, ενώ τους μεγαλύτερους με τους Προφήτες και τις Σίβυλλες τούς δίνει στον Rodriguez. Την ίδια απόδοση ακολουθεί και ο Gennaro Aspreno Galante (έκδ. 1872, σελ. 132-133· έκδ. 1985, σελ. 81). Ο P. Gaetano Rocco θέλει τους τέσσερις πίνακες στη δεύτερη ομόκεντρη ζώνη ως έργα του Βελισσάριου, ενώ τους μικρότερους αποδίδει στον Rodriguez (*Il convento e la chiesa di S. Maria la Nova di Napoli nella storia e nell'arte*, Νάπολη, 1927, σελ. 81). Ο Walter Vitzthum συνέδεσε την ελαιογραφία που παριστάνει τα Εισόδια με ένα σχέδιο στην National Gallery της Οτάβα, που το χρονολόγησε μεταξύ 1599 και 1603 (Νάπολη, 1966-1967, σελ. 9. Το ίδιο σχέδιο παλαιότερα είχε αποδοθεί στον Cavalier d'Arpino, βλ. E. Popham / K. M. Fenwick, *The National Gallery of Canada. Catalogue of European Drawings*, Τorόντο, 1965, σελ. 45, αρ. 64).

¹²⁵⁴ Fittipaldi, όπ. π., 1984, σελ. 295-297, εικ. 51-52. A. González-Palacios, στο *Civiltà del Seicento a Napoli*, κατάλογος έκθεσης, Νάπολη, Electa, 1984, ανατύπ. 1998, σελ. 378.

¹²⁵⁵ *Clavicembali e spinette dal XVI AL XIX secolo. Collezione L. F. Tagliavini*, κατάλογος έκθεσης, κείμενα L. F. Tagliavini, J. H. van der Meer, F. Hellwing, Μπολώνια, 1986, σελ. 151, 155· F. Nocerino, "Arte cembalaria a Napoli. Documenti e notizie su costruttori e strumenti napoletani", στο *Ricerche sul '600 napoletano 1996-1997*, Νάπολη, Electa, 1998, σελ. 90, 93-95, 106.

¹²⁵⁶ Leone de Castris, όπ. π., σελ. 195, 203· του ίδιου, "Collezionismo nella Napoli del Cinquecento", στο *Aspetti del Collezionismo in Italia da Federico II al primo novecento*, πρόλογος V. Abbate, Τράπανι, Museo regionale Pepoli, 1993, σελ. 70, σημ. 19.

ελαιογραφία θα πρέπει να είχε εκτελεστεί γύρω στο 1598, χρονιά που ο κατασκευαστής μουσικών οργάνων Alessandro Fabbri ολοκλήρωσε και υπέγραψε το κλειδοκύμβαλο. Ο Fabbri δούλεψε για το βασιλικό παρεκκλήσιο και συχνά οι παραγγελίες που αναλάμβανε προέρχονταν από τα ίδια πρόσωπα που εμπιστεύονταν τις παραγγελίες τους για τοιχογραφίες στον Βελισσάριο, όπως οι Damiano και Francesco Pallavicino¹²⁵⁷. Ο πίνακας δείχνει επιδράσεις ενός φλαμανδοϊταλικού ύφους κυρίως στο εκτεταμένο τοπίο του βάθους και θυμίζει ανάλογα έργα του Jan Soens, καλλιτέχνη που βρισκόταν στη Νάπολη στα τέλη του 16^{ου} αιώνα. Δεν αποκλείεται το έργο να ανήκει στον κύκλο του τελευταίου για τον πρόσθετο λόγο ότι ο φλαμανδός καλλιτέχνης δραστηριοποιούνταν σε αυτό το είδος της διακοσμητικής ζωγραφικής¹²⁵⁸.

Ο ΧΡΙΣΤΟΣ ΜΕ ΤΟΝ ΣΤΑΥΡΟ

Νάπολη, Palazzo Reale

Αποδιδόμενο στον Βελισσάριο σε πρόσφατους οδηγούς του βασιλικού παλατιού¹²⁵⁹, το έργο δεν βρίσκεται όμως κοντά στους ζωγραφικούς τρόπους του. Ο εικονογραφικός τύπος προσεγγίζει παραλλαγές ενός διάσημου έργου του Sebastiano del Piombo¹²⁶⁰, ενώ υπάρχουν και αναλογίες με έργα του Marco Pino, όπως αυτό στην περιοχή Forio της Ίσκιας¹²⁶¹.

Η ΠΡΟΣΚΥΝΗΣΗ ΤΩΝ ΠΟΙΜΕΝΩΝ

Νάπολη, Gallerie Nazionali di Capodimonte

32 x 51 εκ.

Στα παλαιότερα ευρητήρια του Μουσείου, η μικρών διαστάσεων ελαιογραφία σε χαλκό, προφανώς ιδιωτικής ευλάβειας, αποδιδόταν τότε στον Andrea del Sarto και τότε σε άγνωστο Φλαμανδό του 16^{ου} αιώνα¹²⁶². Στα 1984 ο Nicola Spinosa πρότεινε το όνομα του Κορένσιου¹²⁶³. Πιο πρόσφατα, ο Pierluigi Leone de Castris, περισσότερο πειστικά, αυτό του Giovan Vincenzo Forli,

¹²⁵⁷ Nocerino, όπ. π., σελ. 93-95· Ioannou, “Documenti inediti...”, όπ. π., υπό έκδοση, πρβλ. N. F. Faraglia, “Bilancio per arbitrio del Real Patrimonio de questo Regno del anno V.e indictionis 1591 et 1592”, *Archivio Storico per le Province Napoletane*, I (1876), σελ. 409-410.

¹²⁵⁸ Βλ. σχετικά *The Dictionary of Art*, Macmillan, 1996, τόμ. 23, σελ. 502. Για τον Jan Soens στη Νάπολη βλ. C. Vargas, *Teodoro d’Errico. La maniera fiamminga nel Viceregno*, Νάπολη, Electa, 1988, passim· B. M. Meijer, *Parma e Bruxelles. Committenza e collezionismo farnesiani alle due corti*, Parma, Silvana editoriale, 1998.

¹²⁵⁹ *Il palazzo reale di Napoli*, συλλογικός τόμος, Νάπολη, Azienda autonoma di soggiorno, cura e turismo, 1986, σελ. 68.

¹²⁶⁰ Βλ. για παράδειγμα το αντίγραφο ανώνυμου στη S. Maria in Vallicella της Ρώμης, *La regola e la fama ...*, όπ. π., 1995, Μιλάνο, σελ. 68, εικ. 60.

¹²⁶¹ Leone de Castris, “Marco Pino ...”, όπ. π., σελ. 76, εικ. 10.

¹²⁶² Βλ. Leone de Castris, όπ. π., 1991, σελ. 242, σημ. 45.

¹²⁶³ *Pittura del '600 a Napoli*, επιμ. Nicola Spinosa, Νάπολη, 1984, αρ. 189.

βρίσκοντας αναλογίες με άλλα έργα του τελευταίου, όπου επίσης προσωπογραφείται ο παραγγελιοδότης στο κάτω μέρος του πίνακα, χρονολογώντας το στις αρχές του 17^{ου} αιώνα¹²⁶⁴.

Η ΑΝΕΥΡΕΣΗ ΤΟΥ ΜΩΥΣΗ, Ο ΠΡΟΦΗΤΗΣ ΕΛΙΣΑΙΟΣ (εικ. 224)

Σορρέντο, Museo Correale

Πρόκειται για δύο όμοιων διαστάσεων και παρόμοιου ύφους μικρές ελαιογραφίες, προερχόμενες από αγορά των ιδιοκτητών του Μουσείου Alfredo και Pompeo Correale, στα τέλη του 19^{ου} αιώνα¹²⁶⁵. Τους απέδωσε στον Κορένσιο πρώτα ο Raffaello Causa, στα 1953, και αργότερα ο Leone de Castris¹²⁶⁶. Αν και είναι πολύ κοντά στο ύφος του Belisario, εντούτοις η απόδοσή τους δεν μπορεί να γίνει ανεπιφύλακτα.

ΑΓΙΟΣ ΙΩΑΝΝΗΣ Ο ΒΑΠΤΙΣΤΗΣ

Νάπολη, SS. Marcellino e Festo (εικ. 225)

Πρόκειται για ελαιογραφία που βρίσκεται στο πρώτο αριστερά παρεκκλήσιο της εκκλησίας του γυναικείου μοναστηριού SS. Marcellino e Festo, του οποίου ολόκληρο το χοροστάσιο διακόσμησε με τοιχογραφίες ο Βελισσάριος στη δεκαετία του 1630. Αν και ήδη στα 1895 ο Ceci πληροφορούσε ότι η τοποθέτηση του πίνακα στο παρεκκλήσιο ανάγεται στις αρχές του 18^{ου} αιώνα, και ότι προέρχεται από την μολωνέζικη σχολή¹²⁶⁷, ο Pierluigi Leone de Castris απέδωσε τον πίνακα στον Βελισσάριο¹²⁶⁸. Πιο πρόσφατα, η Steffi Röttgen το θεώρησε έργο του Cavalier d'Arpino, «μέσω μιας φωτογραφίας», όπως μάς πληροφορεί ο Herwarth Röttgen, που αποδέχεται την υπόθεση και χρονολογεί το έργο γύρω στα 1596-1597, χαρακτηρίζοντάς το δημιουργήμα «ψηλής ποιότητας και της καλύτερης περιόδου του Cesari»¹²⁶⁹. Τα μολωνέζικα στοιχεία των αρχών του 17^{ου} αιώνα είναι εμφανή, μετά και τον πρόσφατο καθαρισμό του πίνακα, και τίποτα δεν μας οδηγεί στο όνομα του Βελισσάριου αλλά ούτε και σε αυτό του ρωμαίου ζωγράφου, παρόλη την ομολογούμενη ευελιξία και ικανότητά του Κορένσιου να αφομοιώνει και να προσαρμόζεται εύκολα σε μοτίβα και στυλιστικά ιδιώματα.

απορριπτές αποδόσεις:

¹²⁶⁴ Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte. *Dipinti dal XIII al XVI secolo. Le collezioni borboniche e post-unitarie*, εισαγωγή Ν. Spinosa, κείμενα Ρ. Leone de Castris, Νάπολη, Electa, 1999, σελ. 132-133.

¹²⁶⁵ Βλ. G. de Montemayor, "Il museo Correale di Sorrento", *Napoli Nobilissima*, XII (1903), σελ. 9-12.

¹²⁶⁶ R. Causa, "Il riordinamento del Museo Correale di Sorrento", *Bollettino d'arte*, 1953, σελ. 92· Leone de Castris, όπ. π., 1991, σελ. 195, 200. Με την απόδοση στον Κορένσιο έχει περάσει και στον οδηγό του Μουσείου, βλ. *Il Museo Correale di Terranova a Sorrento*, επιμ. R. Cariello, Νάπολη, Fausto Fiorentino, χ. χ. [1997;], σελ. 48, 68.

¹²⁶⁷ G. Ceci, "S. Marcellino", *Napoli Nobilissima*, VI (1895), σελ. 124.

¹²⁶⁸ Leone de Castris, όπ. π., 1991, σελ. 242, σημ. 47.

¹²⁶⁹ H. Röttgen, *Il cavalier Giuseppe Cesari D'Arpino. Un grande pittore nello splendore della fama e nell'incostanza della fortuna*, Ρώμη, Ugo Bozzi editore, 2002, σελ. 317.

1. *Καθαρισμός των Ρούχων μετά τον Πόλεμο με τους Μεδιανίτες – Η Επιστροφή από τη Γη της Επαγγελίας*, Παλέρμο, Galleria Regionale di Palazzo Abbatellis.

Πρόκειται για μια σειρά τριών πινάκων την οποία ο R. Delogu συνέδεσε στα 1963 με το όνομα του Polidoro da Caravaggio¹²⁷⁰ – με την οποία δεν μπορεί να συνδεθεί, εξαιτίας των προφανών στυλιστικών διαφορών, και η ελαιογραφία *Αγάρ και Ισμαήλ* όπως πρότεινε ο ίδιος μελετητής¹²⁷¹, και που αργότερα ο Leone de Castris ενέταξε στο σύνολο των έργων του Βελισσάριου¹²⁷². Τα έργα, που κατά πάσα πιθανότητα προέρχονται από ναπολιτάνικες συλλογές¹²⁷³, παρουσιάζουν κάποια κοινά χαρακτηριστικά με το εργαστήριο του Κορένσιου, είναι δύσκολο ωστόσο να γίνουν αποδεκτά ως δικά του.

2. *Πιετά*, Νάπολη, San Pietro ad Aram.

Απόδοση του Leone de Castris¹²⁷⁴.

3. *Αρπαγή της Prosperina*, Μπρέσια, Collezione De Miranda¹²⁷⁵.

Κανένα στυλιστικό στοιχείο δεν επιβεβαιώνει την απόδοση αυτού του έργου στον Βελισσάριο.

4. *Προσκύνηση του Χρυσού Μόσχου*, Νάπολη, μοναστήρι της Santa Maria Regina Coeli¹²⁷⁶.

5. *Άγγελος*, Νάπολη, San Paolo Maggiore.

6. Μεγάλων διαστάσεων ελαιογραφία προερχόμενη από την cappella dell'Oratorio del Crocifisso την οποία, όπως είδαμε, διακόσμησε ο Κορένσιος στα 1609. Έχει χαρακτηριστικά του ύφους του Κορένσιου και μπορεί να παραβληθεί με τα έργα στην SS. Annunziata της Νόλα.

7. *Γέννηση του Χριστού*, Bagnoli Irpino, San Domenico.

Αποδιδόμενο από τον Leone de Castris, που υποθέτει τη συμμετοχή του εργαστηρίου¹²⁷⁷.

8. *Αποκαθήλωση*, Νάπολη, Divino Amore¹²⁷⁸.

9. *Σταύρωση*, Arienzo, SS. Annunziata.

Αποδιδόμενο από τον Leone de Castris στον Βελισσάριο¹²⁷⁹, Η Restaino υποστήριξε, χωρίς τεκμηρίωση, ότι πρόκειται για έργο του Forlì, χρονολογημένο στα 1617¹²⁸⁰.

10. *Σταύρωση*, Γαέτα, καθεδρικός ναός¹²⁸¹.

¹²⁷⁰ R. Delogu, "Polidoro ritrovato", *Cronache di Archeologia e di storia dell'arte*, 2 (1963), σελ. 123-128.

¹²⁷¹ όπ. π.

¹²⁷² Leone de Castris, όπ. π., 1991, σελ. 195, 240, σημ. 19.

¹²⁷³ Ίσως να περιλαμβάνονταν σε αυτά που στις αρχές του 19^{ου} αιώνα μεταφέρθηκαν στο Παλέρμο, βλ. A. Filangieri di Candida, "Monumenti ed oggetti d'arte trasportati da Napoli a Palermo nel 1806", *Napoli Nobilissima*, X (1901), σελ. 13-15.

¹²⁷⁴ Leone de Castris, όπ. π., 1991, σελ. 242, σημ. 47.

¹²⁷⁵ Στοιχεία από το φωτογραφικό αρχείο της Soprintendenza di Napoli.

¹²⁷⁶ M. R. Nappi, "Il 'Filippo Napoletano' di Roberto Longhi: Scipione Compagni o Cornelio Brusco?", *Prospettiva*, 47 (1986), σελ. 36, πρβλ. *Civiltà del Seicento*, όπ. π., σελ. 166-167, 369. Δεν υπάρχει αναφορά στο έργο στο F. De' Rossi / O. Sartorius, *Santa Maria Regina Caeli. Il monastero e la chiesa nella storia e nell'arte*, Νάπολη - Μιλάνο, Editoriale Scientifica, 1990.

¹²⁷⁷ Leone de Castris, όπ. π., 1991, σελ. 209.

¹²⁷⁸ Leone de Castris, όπ. π., 1991, σελ. 242, σημ. 47.

¹²⁷⁹ Leone de Castris, όπ. π., 1991, σελ. 242.

¹²⁸⁰ Restaino, όπ. π., 1987, σελ. 41, 44.

11. *Ο Μυστικός Δείπνος*, Casalduni¹²⁸².
12. *Το Βάπτισμα του San Filippo Benizzi*, San Gioacchino¹²⁸³.
13. *Άωομη Σύλληψη*, Giffoni, Confraternita della Annunziata¹²⁸⁴.
14. *Η Πεντηκοστή*, Museo del Sannio¹²⁸⁵.
15. *Άωομη Σύλληψη*, Meta di Sorrento, Congrega dell'Immacolata¹²⁸⁶.
16. *Η Προσκύνηση των Μάγων*.

Παλαιότερα κάτω από το όνομα του ισπανού Antón Pérez στο Βαγιαδολίδ (μαρτυρίες 1571-1614)¹²⁸⁷, αποδόθηκε στον Βελισσάριο από τον Leone de Castris. Αξίζει να υπογραμμιστούν υφολογικά στοιχεία που ενώνουν τους δύο ζωγράφους, και οι δύο δραστηριοποιημένοι κατεξοχήν στο φρέσκο.

17. *Η Περιτομή*, Νάπολη, Palazzo Reale, Sala di Maria Cristina.

Αποδόθηκε στον Βελισσάριο σε ευρετήρια της συλλογής μετά το 1950. Στα 1942, ο De Filippis το απέδωσε στον Marco Pino¹²⁸⁸. Πρόσφατα ο Antonio Ernesto Denunzio, ξεκινώντας από το γεγονός ότι στα ευρετήρια του 19^{ου} αιώνα καταλογογραφείται ως έργο βενετσιάνικης σχολής και αποδεικνύουν την προέλευσή του από τους Φαρνέζε, με βάση αρχαικές μαρτυρίες, που δείχνουν ότι αγοράστηκε από τον δούκα Francesco Farnese στα 1713 ως έργο του Scarsellino, και αποκλείοντας ακόμα για στυλιστικούς λόγους την απόδοση στον τελευταίο, προτείνει για τους ίδιους λόγους το όνομα του Giulio Cromer, που δούλεψε επηρεασμένος από το ύφος του Scarsellino¹²⁸⁹.

18. *Η Περιτομή*, Νάπολη, Gallerie Nazionali di Capodimonte.

Ο πίνακας, ομόθεμος και υφολογικά κοντά σε αυτόν του Βασιλικού Παλατιού της Νάπολης, αποδόθηκε επίσης από τον Felice De Filippis στον Βελισσάριο¹²⁹⁰. Δεν βρίσκουμε ωστόσο στοιχεία που να επιρρώνουν την απόδοση αυτή.

¹²⁸¹ Leone de Castris, όπ. π., 1991, σελ. 242, σημ. 47.

¹²⁸² Leone de Castris, όπ. π., 1991, σελ. 242, σημ. 47.

¹²⁸³ Leone de Castris, όπ. π., 1991, σελ. 242, σημ. 47.

¹²⁸⁴ Leone de Castris, όπ. π., 1991, σελ. 242, σημ. 47.

¹²⁸⁵ Αποδίδεται στον Βελισσάριο στο σχετικό δελτίο της Soprintendenza. Σε κάθε περίπτωση παρουσιάζει υφολογικές και εικονογραφικές ομοιότητες με τις νωπογραφίες στο εγκάρσιο κλίτος της ναπολιτάνικης εκκλησίας S. Maria di Montevergine, ειδικότερα με την ομώνυμη σκηνή.

¹²⁸⁶ Αποδόθηκε στον Βελισσάριο από τον Leone de Castris, που το θέλει μάλιστα εκτελεσμένο σε συνεργασία με τον Luigi Rodríguez (όπ. π., 1991, σελ. 209, 215, 225, 242, σημ. 47), ωστόσο δεν νομίζουμε ότι μπορεί να συνδεθεί με τα υπόλοιπα γνωστά έργα σε λάδι του Corenzio.

¹²⁸⁷ C. Rathfon Post, *A History of Spanish Painting*, τόμ. XIV: *The Later Renaissance in Castile*, επιμ. H. E. Wethey, Καίμπριτζ Μασσ., Harvard University Press, 1966, ανατύπ. Νέα Υόρκη, Kraus Reprint, 1976, σελ. 122, 127.

¹²⁸⁸ De Filippis *La Reggia...*, όπ. π., σελ. 70.

¹²⁸⁹ A. E. Denunzio, «Una proposta per Giulio Cromer nel Palazzo Relae di Napoli», *Studi di storia dell'arte*, 12 (2001), σελ. 221-230.

¹²⁹⁰ B. De Dominicis, *Vite de' pittori, scultori, e architetti Napoletani*, επιλογή - σχόλια F. De Filippis, Νάπολη, E.D.A.R.T., 1970, σελ. 75-78, πίν. I.

19. *Παναγία με Βρέφος και ο Άγιος Φραγκίσκος*, Νάπολη, Quadreria dei Girolamini. Παλαιότερα αποδιδόταν στον Κορένσιο και πρόσφατα στον φλωρεντινό Cristoforo Roncalli (Pomarancio)¹²⁹¹, ωστόσο, δεν πείθει ούτε η μια ούτε η άλλη απόδοση.

20. *Προσκύνηση των Μάγων*.

Απόδοση σύμφωνα με παλαιούς οδηγούς του Μουσείου της Νάπολης, άγνωστο για ποιον πίνακα πρόκειται, που ίσως να έχει αλλάξει ταυτότητα¹²⁹².

21. *Προσκύνηση των Μάγων*.

Πουλήθηκε στους Sotheby's Νέας Υόρκης, δύσκολο να ειπωθεί αν είναι δικό του, όπως υποστηρίζει ο Leone de Castris¹²⁹³.

22. *Η Γέννηση του Χριστού*, Λίβερπουλ, Walkers Art Gallery.

Αποδόθηκε στον Κορένσιο από τον Giovanni Previtali¹²⁹⁴, ωστόσο είναι αρκετά δύσκολο να του αποδοθεί με βεβαιότητα το έργο.

¹²⁹¹ Σύμφωνα με το σχετικό δελτίο του φωτογραφικού αρχείου της Soprintendenza di Napoli.

¹²⁹² G. P[agano], *Guida per le gallerie del museo Reale Borbonico*, Napoli, Dai Torchi dell'osservatore Medico, 1831, σελ. 18: «117. Cav. Belisario Corenzio, *Adorazione dei Magi*, 4x3».

¹²⁹³ Leone de Castris, όπ. π., 1991, σελ. 242.

¹²⁹⁴ Previtali, όπ. π., 1978, εικ. 161.

ΣΧΕΔΙΑ

Ένας μεγάλος αριθμός σχεδίων, τα περισσότερα ίσως για ζωγράφο της ναπολιτάνικης σχολής στο γύρισμα από τον 16^ο στον 17^ο αιώνα, έχουν συνδεθεί με το όνομα του Βελισσάριου Κορένσιου. Και αυτό είναι εύλογο καθώς η παραγωγή του ίδιου και του εργαστηρίου του ήταν πολύ εκτεταμένη στο χρόνο, και οι ζωγραφικές του εμπειρίες ποικίλες¹²⁹⁵. Από τα σχέδια αυτά, ένα πολύ μικρό μέρος είναι υπογεγραμμένο από τον ίδιο το Κορένσιο (συνήθως με τον τύπο «Bellisario»), άλλα τού έχουν αποδοθεί από τους παλαιότερους συλλέκτες και τους ειδήμονες που προσέθεσαν το όνομά του πάνω στα φύλλα των σχεδίων, άλλα ταυτίζονται χάρη στην αντιστοιχία τους με σωζόμενους κύκλους τοιχογραφιών και μερικά, τέλος, συσχετίζονται με πληροφορίες που μας παρέχουν οι παλαιές πηγές για χαμένα έργα. Τέλος, πολλά σχέδια που, όπως φανερώνει η στυλιστική τους συγγένεια με άλλα βεβαιωμένα, πρέπει να θεωρηθούν αυτόγραφα, παραμένουν μετέωρα μιας και δεν μπορούμε να τα συνδέσουμε με κανένα γνωστό σύνολο.

Η μελέτη των σχεδίων του Βελισσάριου Κορένσιου, θέμα δίχως άλλο σημαντικό ευρύτερα για τη ναπολιτάνικη σχολή¹²⁹⁶, μας ενδιαφέρει και για τον πρόσθετο λόγο ότι αποτελεί, όπως πιστεύουμε, ένα από τα κλειδιά για να εξετάσουμε το στυλ του Βελισσάριου. Η ομοιότητα σε πολλές συνθέσεις του εργαστηρίου του, τόσο στο σύνολό τους όσο και σε μεμονωμένες μορφές, η ανισότητα της ποιότητας στους διάφορους κύκλους, το «εύκολο» στυλ κ.ά., ίσως βρίσκουν εδώ την εξήγησή τους, καθώς το εργαστήριο δούλευε πάνω στα σχέδια αυτά, μεταφέροντάς τα σε μεγάλα χαρτόνια για την εκτέλεση των τοιχογραφιών.

Ο Vitzthum, βασιζόμενος στα λόγια του Padre Resta, υποστήριξε ότι μια σειρά σχεδίων που εικονογραφούσαν τη ζωή και τα έργα του Δον Χουάν του Αυστριακού, αποτελεί ένα από τα πρώτα έργα του Βελισσάριου¹²⁹⁷ και είδαμε, εξετάζοντας τα βιογραφικά του ζωγράφου, ότι μια τέτοια σύνδεση μπορεί να γίνει. Τα εν λόγω σχέδια, που τώρα είναι διασκορπισμένα σε διάφορες ευρωπαϊκές και αμερικάνικες συλλογές, αποτελούσαν ένα σύνολο τουλάχιστον 11 φύλλων και ως τέτοιο τέθηκε το

¹²⁹⁵ Ο De Dominici μάς πληροφορεί ότι «είναι γνωστά παρά πολλά σχέδια του Belisario, και στο τετράδιο μας των σχεδίων των *valentini* τιμάται η μνήμη του. Πραγματικά, μερικά σχέδιά του, κατεξοχήν αυτά με μεμονωμένες μορφές είναι τέτοιας ποιότητας, ώστε μοιάζουν από το χέρι του δασκάλου του, του Tintoretto, κατά μίμηση του οποίου συνήθιζε να σχεδιάζει σε χρωματισμένα φύλλα, με λευκές φωτεινές ανυψώσεις» (όπ. π., σελ. 316).

¹²⁹⁶ Δεν υπάρχει λόγος να υποτιμήσουμε αυτή τη συμβολή προς χάρη της παλαιότερης βιβλιογραφίας, που είχε την τάση να βλέπει τον Βελισσάριο ως μονολιθικό οπισθοδρομικό και παρακμιακό ζωγράφο, λαμβάνοντας υπόψη πάντα ότι ο ίδιος έκανε ευρεία χρήση ενός εργαστηρίου, του οποίου τα μέλη δεν θα ήταν όλα ούτε προσκολλημένα στο ύφος του αλλά ούτε και της ίδιας αξίας, βλ. και τις παρατηρήσεις της Anna Forlani Tempesti («Il disegno italiano nel seicento», στο *La pittura in Italia. Il seicento*, τόμ. II, Μιλάνο, Electa, 1989, σελ. 582) και της Marina Causa Picone (*Disegni della Società Napoletana di Storia Patria*, όπ. π., σελ. XII).

¹²⁹⁷ W. Vitzthum, «Neapolitan Seicento Drawings in Florida», *The Burlington Magazine*, CIII (1961), σελ. 313-317· του ίδιου, *Disegni napoletani del sei e del settecento*, κατάλογος έκθεσης, Νάπολη, Museo di Capodimonte, 1966-1967, σελ. 9· *A Selection of Italian Drawings from North American Collections*, κατάλογος έκθεσης, επιμ. W. Vitzthum, Τορόντο, Norman Mackenzie Art Gallery, 1970.

1936 σε δημοπρασία των Sotheby's με την επιγραφή «*BELLISARIO CORENZIO, Scenes from the life of Don John of Austria, and Relating to the Battle of Lepanto, 1571*». Αν και ο τίτλος της σειράς είναι σαφής και αποδίδει ευθέως τα σχέδια στον Βελισσάριο¹²⁹⁸, σε μεταγενέστερες μελέτες, παράλληλα με την απόπειρα να ανασυσταθεί το αρχικό σώμα των σχεδίων, διατυπώθηκαν προτάσεις για αποδόσεις σε άλλους ζωγράφους¹²⁹⁹, κυρίως στον φλωρεντικό Giovanni Balducci, δραστήριο στη Νάπολη από το 1596. Μερικά από τα σχέδια έχουν την αυτόγραφη υπογραφή του Βελισσάρου, όπως τη γνωρίζουμε από επίσημα έγγραφα, σχεδόν όλα είναι δουλεμένα με πενάκι και λευκές ανυψώσεις και τετραγωνισμένα για να μεταφερθούν ίσως σε φρέσκο –δεν ξέρουμε αν υλοποιήθηκε ποτέ κάποιος τέτοιος κύκλος, τώρα χαμένος ή αταύτιστος– και τα περισσότερα έχουν πολύ στενές στυλιστικές ομοιότητες μεταξύ τους.

Ο Vitzthum, που χρονολογεί τα σχέδια αυτά στη νεανική περίοδο, γύρω στα 1580, διακρίνει μια φλωρεντινή συνισταμένη στην παραγωγή του Βελισσάρου. Γράφει: «*αυτά τα σχέδια ανήκουν στα πρώτα χρόνια της δραστηριότητας του Corenzio, ο οποίος πρέπει να τα εκτέλεσε λίγο μετά τον θάνατο του Δον Χουάν του Αυστριακού στα 1578. Οι σχέσεις του Corenzio με τον Δον Χουάν, μαρτυρούμενες επίσης από τον Padre Resta [...], είναι για εμάς μέγιστου ενδιαφέροντος, καθώς μπορούν να συμβάλλουν στην εξήγηση μιας ισχυρής φλωρεντινής συνιστώσας στη νεανική σχεδιαστική παραγωγή του καλλιτέχνη*»¹³⁰⁰. Η τελευταία φράση αποκρίνεται στη σύνδεση που κάνει ο γερμανός μελετητής με τα παρόμοια θεματικά σχέδια του Stradano υποστηρίζοντας την επίδραση του τελευταίου στον Κορένσιο¹³⁰¹, επίδραση που σε κάθε περίπτωση θα μπορούσε να προέλθει και από άλλες πηγές, δεδομένης της ισχυρής παρουσίας φλωρεντινών στη Νάπολη την ίδια εποχή¹³⁰².

¹²⁹⁸ Ακόμα και η μορφή του ονόματος «BELLISARIO» (με δύο L), που πιθανότατα ανάγεται πριν από την έκδοση της βιογραφίας του De Dominici, συνηγορεί σε αυτή την απόδοση.

¹²⁹⁹ J. Bean / L. Turčić, *15th and 16th Century Italian Drawings in the Metropolitan Museum of Art*, Νέα Υόρκη, 1982, αρ. 54-55· S. Musella Guida, “Giovanni Balducci fra Roma e Napoli”, *Prospettiva*, 31 (1982), σελ. 44· G. Fusconi, “Due postille napoletane”, στο *Da Leonardo a Rembrandt. Disegni della Biblioteca Reale di Torino. Nuove ricerche in margine alla mostra, Atti del Convegno internazionale di studi, Torino, Vigna di Madame Reale, 24-25 ottobre 1990*, επιμ. G. C. Sciolla, Torino, Fondazione San Paolo, 1991, σελ. 258-260· M. Di Giampaolo, “Balducci o Corenzio? Un'ipotesi”, στο *Kunst del Cinquecento in der Toskana*, (= *Italienische Forschungen*, τόμ. XVII), επιμ. M. Gämmerer, Φλωρεντία, Kunsthistorisches Institut in Florenz, 1992, σελ. 329-334· C. Restaino, *Belisario Corenzio e la cultura...*, όπ. π., σελ. 38.

¹³⁰⁰ Vitzthum, όπ. π., 1966-1967, σελ. 9.

¹³⁰¹ Ο Stradano είχε δουλέψει για λογαριασμό του Δον Χουάν του Αυστριακού και της Αυλής της Νάπολης αλλά και των ευγενών της Νάπολης. Σύμφωνα με σύγχρονες πηγές, όπως αυτή του φίλου του ζωγράφου, Borghini, ο νεαρός πρίγκιπας τον είχε καλέσει στη Νάπολη «για να ζωγραφίσει τα κατορθώματά του» και αργότερα τον πήρε μαζί του στις Κάτω Χώρες, από όπου επέστρεψε στη Νάπολη (R. Borghini, *Il Riposo di Raffaello Borghini in cui della pittura, e della scultura si favella, de' più illustri pittori, e scultori, e delle piu famose opere loro si fa mentione; e le cose principali appartenenti a dette arti s'insegnano*, Φλωρεντία, Giorgio Marescotti, 1584, σελ. 582). Ωστόσο, οι σωζόμενες εικαστικές μαρτυρίες είναι ελάχιστες και αποτελούνται από μια σειρά χαρακτηριστικών με απεικονίσεις των αλόγων του Δον Χουάν δημοσιευμένες από το 1578 και εξής (Baroni Vannucci, όπ. π., 1997, σελ. 51-52).

¹³⁰² Βλ. *Napoli nel Cinquecento e la Toscana dei Medici*, συλλογικός τόμος, Νάπολη, Edizioni Scientifiche Italiane, 1980.

Η Musella Guida, χωρίς ιδιαίτερα πειστικά επιχειρήματα απέδωσε τρία σχέδια της σειράς¹³⁰³ στον φλωρεντινό ζωγράφο Giovanni Balducci, που δεν πήγε στη Νάπολη παρά το 1596. Η ίδια επιχειρεί να λύσει το, βασικό, χρονολογικό πρόβλημα της φιλοτέχνησης των σχεδίων υποθέτοντας ότι η σχετική παραγγελία θα δόθηκε στον ζωγράφο από την κόρη του Δον Χουάν, που εγκαταστάθηκε στη Νάπολη το 1628. Ο Fusconi απέρριψε την πρόταση της Musella Guida, υποστηρίζοντας ότι τα σχέδια παρουσιάζουν «έναν κάπως άκαμπτο χαρακτήρα στις φόρμες, μια άρθρωση του χώρου ενίοτε ταλαντευόμενη και ένα αφηγηματικό πνεύμα πάρα πολύ απλοϊκό για να αποδοθούν σε έναν καλλιτέχνη όπως ο Balducci, κληρονόμο μιας ολοκληρωμένης σχεδιαστικής εμπειρίας και ακαδημαϊκής τυποποίησης, χαρακτηριστικά της φλωρεντινής σχολής του 16^{ου} αιώνα»¹³⁰⁴. Ο ίδιος μελετητής βρίσκει αναλογίες των σχεδίων με τις σκηνές της Αίθουσας των Πρεσβευτών στο Βασιλικό Παλάτι της Νάπολης, με τα οποία συνδέει ένα άλλο σχέδιο αποδιδόμενο στον Βελισσάριο, ήδη σημειωμένο από τον Vitzthum, συμπεριλαμβανόμενο στη σειρά «του Δον Χουάν» και τώρα στην Biblioteca Reale της Μαδρίτης¹³⁰⁵. Ο Di Giampaolo, ξεκινώντας από τα στυλιστικά γνωρίσματα των σχεδίων του Βελισσάριου –έμφαση στο ρόλο της γραμμής, σχετική αμέλεια στην απόδοση της ανθρώπινης φιγούρας, σημείο στο οποίο διαφοροποιείται από τους σύγχρονους τους φλωρεντινούς, κατεξοχήν διακοσμητικός χαρακτήρας–, προσθέτει στην ίδια σειρά τρία ανέκδοτα σχέδια, σε παρισινή ιδιωτική συλλογή: *Στρατιώτες σε ώρα ανάπαυσης*, *Κατάληψη μιας Πόλης* και *Παράδοση μιας Πόλης*, με τα ίδια ακριβώς χαρακτηριστικά (πενάκι και καφέ μελάνι, υδατόχρωμα, τετραγωνισμένα, 21,5 x 33,7 εκ.)¹³⁰⁶. Για τα τρία αυτά σχέδια, που ανήκουν φανερά στην ίδια ομάδα και στο ίδιο χέρι με τα προηγούμενα, ο Fusconi προτείνει με πολλές επιφυλάξεις το όνομα του Balducci, πριν από τη δραστηριότητά του στη Νάπολη, στηριζόμενος σε στυλιστικές αναλογίες με άλλα σχέδια του φλωρεντινού καλλιτέχνη, δίχως ωστόσο να αποκλείει το ενδεχόμενο της πατρότητάς του από τον Belisario, του οποίου το σχεδιαστικό ύφος, κατά τη γνώμη μας, παρουσιάζουν. Πιο πρόσφατα, η Concetta Restaino πρότεινε την απόδοση στον Βελισσάριο των σχεδίων της παρισινής συλλογής, όπως επίσης και των σχεδίων που απεικονίζουν τις σκηνές γκιόστρας, της Συλλογής Witt και της τουρκικής πρεσβείας στον Δον Χουάν, του Cooper Union Museum, ενώ τα υπόλοιπα τα απέδωσε στον Balducci¹³⁰⁷.

¹³⁰³ Musella Guida, όπ. π.

¹³⁰⁴ Fusconi, όπ. π., σελ. 258-260.

¹³⁰⁵ Με την ίδια σειρά ο μελετητής συνδέει και άλλο ένα σχέδιο, *Πομπή Έφιππων Πολεμιστών*, που δημοπρατήθηκε στους Sotheby's με απόδοση στον Giovanni Balducci, βλ. τον κατάλογο της δημοπρασίας, Λονδίνο, 1 Ιουλίου 1991, λαχνός 187.

¹³⁰⁶ Fusconi, όπ. π., σελ. 331-332.

¹³⁰⁷ Belisario Corenzio e la cultura ..., όπ. π., σελ. 34, 38.

Σχέδια υπογεγραμμένα και με βεβαιότητα αποδιδόμενα στον Βελισσάριο

Κορένσιο

Ο ΔΟΝ ΧΟΥΑΝ ΔΕΧΕΤΑΙ ΠΡΕΣΒΕΙΑ ΤΟΥΡΚΩΝ

Νέα Υόρκη, Cooper-Hewitt Museum

Πενάκι και καφέ μελάνι, μπλε υδατόχρωμα, τετραγωνισμένο

22,2 x 33,5 εκ.

Στο verso: παράσταση όρθιας μορφής

Υπογεγραμμένο από το χέρι του ζωγράφου με πεννάκι και καφέ μελάνι στο κάτω μέρος: «belisario fecit», άλλες επιγραφές «D. 6», στο verso: «no. 18 / g. 50». (εικ. 226)

Το σχέδιο, που βρισκόταν στα 1900 στη συλλογή του Giovanni Piancastelli στη Ρώμη, και αργότερα, μέχρι το 1938, σε αυτήν των Mr. and Mrs. Edward D. Brandegee, παρουσιάστηκε για πρώτη φορά σε έκθεση στη Sarasota στα 1961¹³⁰⁸. Το επεισόδιο από τη ζωή του νεαρού νικητή στη Ναυμαχία της Ναυπάκτου που παριστάνεται εδώ μπορεί ίσως να συσχετιστεί με τις αναφορές στην πρεσβεία και τα δώρα που έστειλε η μητέρα του γιου του σουλτάνου στον πρίγκιπα, στα 1573¹³⁰⁹. Αν και δεν προέρχεται από τη σειρά των 11 σχεδίων που δημοπρατήθηκαν στα 1936, η συσχέτισή του με τα παραπάνω είναι από υφολογικής άποψης άμεση.

Ο ΔΑΒΙΔ ΠΑΙΖΕΙ ΤΗΝ ΑΡΠΑ (recto)

Νάπολη, Capodimonte

Κάρβουνο σε γαλάζιο-γκριζωπό χαρτί

25, 3 x 42 εκ.

Στο verso: μελέτη μορφής

υπογεγραμμένο: «Belisario» (εικ. 227)

Προερχόμενο από τις συλλογές του Real Museo Borbonico της Νάπολης, εκδόθηκε για πρώτη φορά από τον Walter Vitzthum και παρουσιάστηκε επανειλημμένα σε εκθέσεις ναπολιτάνικων σχεδίων¹³¹⁰. Το, κατά τον γερμανό μελετητή, «άριστης ποιότητας» αυτό σχέδιο πρέπει να χρονολογηθεί μάλλον μεταξύ 1610 και 1630¹³¹¹. Η Muzii το συνδέει, αδικαιολόγητα, με τις νωπογραφίες του

¹³⁰⁸ *Baroque Painters of Naples*, κατάλογος έκθεσης, Σαρασότα, The John and Mable Ringling Museum of Art, 1961, αρ. 48, όπου συσχετίζεται με τις τοιχογραφίες στο Βασιλικό Παλάτι της Νάπολης.

¹³⁰⁹ Βλ. σχετικά Braudel, όπ. π., τόμ. Γ', 1998, σελ. 300. Παλαιότερες πηγές: *Degli annali di Gregorio XIII. pontefice massimo, scritti dal padre Giampietro Maffei della compagnia di Gesù, e dati in luce da Carlo Cocquelines*, Ρώμη, Girolamo Mainardi, 1742, τόμ. 1, σελ. 62· Bulifon, όπ. π., σελ. 46· *Compendio dell'istoria del regno di Napoli ...*, όπ. π., τόμ. 3, σελ. 319. Το παρουσιαστικό του Δον Χουάν συμπίπτει με σύγχρονες περιγραφές του πρίγκιπα, βλ. BNN, XV E 35: *Vita di Don Gio: d'Austria figli di Carlo V. Imperatore*, f. 83r-v.

¹³¹⁰ *Disegni napoletani del Sei e Settecento nel Museo di Capodimonte*, Νάπολη, Museo di Capodimonte, 1966-1967· *Disegni napoletani del Sei e del Settecento*, Ρώμη, Palazzo Barberini, 1969-1970· *Il disegno barocco a Napoli*, Γαέτα, Palazzo De Vio, 1985, 1985· *Dessins Napolitains XVIIe- XVIIIe siècles. Collections des musées de Naples*, Παρίσι, Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, Chapelle des Petits-Augustins, 1983.

¹³¹¹ Ρώμη, 1969-1970, σελ. 10.

Κορένσιου στην *capella della Trinità* της ναπολιτάνικης εκκλησίας τού *Gesù e Maria*, και το χρονολογεί στη δεύτερη δεκαετία του 17^{ου} αιώνα¹³¹².

ΑΠΟΣΤΟΛΟΙ ΘΡΗΝΟΥΝ ΓΥΡΩ ΑΠΟ ΕΝΑ ΛΕΙΨΑΝΟ

Κιμωλία, πενάκι και καφέ μελάνι

17,8 x 27,7 εκ.

Υπογεγραμμένο από τον Βελισσάριο («*Bilisario*»). Στο κάτω μέρος η απόδοση του *Marchese del Carpio* («*C. Belisario*»). (εικ. 228)

Πρόκειται για ένα από τα σχέδια του Βελισσάριου που ανήκαν στον διάσημο συλλέκτη *Marchese del Carpio*, όπως προκύπτει από συνοπτικά ευρετήρια της συλλογής του¹³¹³. Δημοπρατήθηκε από τους *Christie's* το 1973 και το 1981¹³¹⁴ και, όπως πληροφορούμαστε από το σχετικό δελτίο της *Witt Library* του *Courtauld Institute*, κλάπηκε από τη συλλογή *Colnaghi* της Νέας Υόρκης, τον Φεβρουάριο του 1988.

ΠΡΟΦΗΤΗΣ ΜΕ ΒΙΒΑΙΟ

Πενάκι και καφέ μελάνι, γκρίζο υδατόχρωμα

18,8 x 15,3 εκ.

φέρει την αυτόγραφη επιγραφή: “*Bilisario nello Sp.[irit]o S.[ant]o*” (εικ. 229)

Τόσο το σχέδιο αυτό που δημοπρατήθηκε στα 1973¹³¹⁵ όσο και το επόμενο αποτελούν κατά προπαρασκευαστικές μελέτες για τις απεικονίσεις προφητών στα σφαιρικά τρίγωνα του τρούλου της εκκλησίας του *Santo Spirito* στη Νάπολη, όπως είδαμε και στην οικεία ενότητα. Η σχεδιαστική απόδοση είναι κοντά στους τρόπους τού *Palma il Giovane*, καλλιτέχνη με τον οποίο ο Βελισσάριος σε ορισμένα έργα του στο γύρισμα του αιώνα φέρεται να συγγενεύει στυλιστικά.

ΤΡΕΙΣ ΜΕΛΕΤΕΣ ΓΙΑ ΔΙΑΚΟΣΜΗΣΗ ΣΦΑΙΡΙΚΩΝ ΤΡΙΓΩΝΩΝ

Πενάκι και μπλε υδατόχρωμα, τετραγωνισμένο

23,6 x 16,8 εκ.

Φέρει την αυτόγραφη επιγραφή «*Belisario à Monte Cassino*» (εικ. 156)

Το φύλλο δημοπρατήθηκε στο Λονδίνο το 1973¹³¹⁶ και παρουσιάστηκε στην έκθεση *Italian & Other Drawings, 1500-1800*, στο *Courtauld Institute Galleries*, το 1975 πάντα με το όνομα του Βελισσάριου. Όπως γίνεται φανερό από την επιγραφή αλλά και όπως γνωρίζουμε από αρχειακά

¹³¹² *Il disegno barocco a Napoli*, όπ. π., 1985, σελ. 32-33, πρβλ. Muzii, *I grandi disegni ...*, 1987, αρ. 37.

¹³¹³ Βλ. B. Cacciotti, «*La collezione del VII Marchese del Carpio tra Roma e Madrid*», *Bollettino d'Arte*, 86-87 (1994), σελ. 137. Για τον αντιβασιλέα ως συλλέκτη βλ. επίσης F. Haskell, *Patrons and Painters. A Study in the Relations Between Italian Art and Society in the Age of the Baroque*, β' έκδ., αναθεωρημένη και επαυξημένη, New Haven - Λονδίνο, Yale University Press, 1980· *Il disegno. I grandi collezionisti*, συλλογικός τόμος, Μιλάνο, Silvana, 1992, σελ. 56-58.

¹³¹⁴ *Christie's*, Λονδίνο, 7 Ιουλίου 1981, πίν. 69.

¹³¹⁵ *Christie's*, Λονδίνο, 20 Μαρτίου 1973.

¹³¹⁶ όπ. π..

τεκμήρια και παλαιότερες πηγές, πρόκειται για μελέτες για τη διακόσμηση της εκκλησίας των βενεδικτίνων στον Μόντε Κασσίνο, έργα που εκτέλεσε ο Κορένσιος το 1629¹³¹⁷. Σύμφωνα με παλαιότερες περιγραφές, στα σφαιρικά τρίγωνα του τρούλου ο Belisario ζωγράφισε τις αλληγορικές μορφές μοναστικών αρετών: *Πενία*, *Παρθενία*, *Υπακοή* και *Μελέτη*. Στο συγκεκριμένο φύλλο παριστάνονται σε διαφορετικές εκδοχές η *Μελέτης* και η *Παρθενία*.

ΔΥΟ ΑΓΙΟΙ ΟΔΗΓΟΥΝΤΑΙ ΣΤΟ ΜΑΡΤΥΡΙΟ ΜΠΡΟΣΤΑ ΑΠΟ ΕΝΑΝ ΑΥΤΟΚΡΑΤΟΡΑ

Νάπολη, Capodimonte

Πέννα σε μελάνι, σέπια υδατόχρωμα, με λευκές ανυψώσεις

16 x 22,1 εκ.

φέρει την επιγραφή στο verso: “Bilisario” (εικ. 36)

Προερχόμενο από το Real Museo Borbonico της Νάπολης, δημοσιεύθηκε από την R. Muzii Cavallo¹³¹⁸, η οποία υποστηρίζει ότι παραπέμπει στη ζωγραφική παραγωγή του Κορένσιου αρκετά μετά την πρώτη δεκαετία του 17^{ου} αιώνα¹³¹⁹. Πιστεύουμε ότι το σχέδιο συνδέεται με τις δυσδιάκριτες πια σκηνές μαρτυριών στο Λειψανοφυλάκιο της SS. Annunziata στη Νάπολη, τεκμηριωμένες στα τέλη του 16^{ου} αιώνα.

ΤΟ ΔΕΙΠΝΟ ΣΤΟ ΣΠΙΤΙ ΤΟΥ ΜΑΤΘΑΙΟΥ

Παρίσι, Λούβρο (εικ. 115)

Προερχόμενο από τη συλλογή Mariette¹³²⁰, είχε αναγνωριστεί ήδη από τον γάλλο συλλέκτη ως έργο του Κορένσιου. Με τη δημοπρασία της συλλογής του, στα 1775 –όπου παρουσιάστηκε ως «BELISARIUS CORENZIO NATIONE GRAECUS»–, αποκτήθηκε για λογαριασμό του Βασιλέα, και έκτοτε φυλάσσεται στο Λούβρο¹³²¹. Αποτελεί προσχέδιο για το ομόθεμο έργο του Κορένσιου στην Cripta di San Matteo στο Σαλέρνο, ιδιαίτερα χρήσιμο για τις χρωματικές οδηγίες που περιέχονται στις φιγούρες. Διακρίνονται επίσης δύο μελέτες κεφαλών στις άκρες του σχεδίου, το ένα επαναλαμβάνει αυτό ενός υπηρέτη της κύριας σύνθεσης.

ΑΓΙΟΙ ΚΑΙ ΑΓΓΕΛΟΙ ΔΟΞΟΛΟΓΟΥΝ. Ο ΘΕΟΣ ΠΑΤΗΡ ΣΤΗΝ ΚΟΡΥΦΗ. ΜΕΛΕΤΗ ΓΙΑ ΔΙΑΚΟΣΜΗΣΗ ΑΨΙΔΑΣ

Νέα Υόρκη, The Metropolitan Museum of Art

Πενάκι, μπλε και καφέ υδατόχρωμα, ανυψώσεις με άσπρο, άσπρη κιμωλία, σε μπεζ χαρτί

¹³¹⁷ Σχετικά βλ. εδώ παραπάνω, σελ. 244-246.

¹³¹⁸ *Il disegno barocco ...*, όπ. π., 1985, σελ. 36-37, αρ. 7.

¹³¹⁹ όπ. π., σελ. 36.

¹³²⁰ **I grandi disegni italiani della collezione Mariette al Louvre di Parigi, κείμενα R. Bacou, Μιλάνο, Riunione Adriatica di Sicurtà – L'assicuratrice Italiana / Silvana editoriale, 1981, αρ. 41· πρβλ. Il disegno. I grandi collezionisti, συλλογικός τόμος, Μιλάνο, Silvana editoriale, 1992, σελ. 138-9.**

¹³²¹ *Le Dessin à Naples du XVI Siècle au XVIII Siècle*, κατάλογος έκθεσης, επιμ. C. Monbeig-Goguel / W. Vitzthum, Musée du Louvre, Cabinet des Dessins, 1967, σελ. 5, αρ. 10, πίν. V.

38,6 x 56,2 εκ.. τετραγωνισμένο

Φέρει την επιγραφή: «Belizarius» (εικ. 230)

Μέρος της αμερικανικής συλλογής, αποκτήθηκε σε δημοπρασία στο Λονδίνο το 1963, μαζί με άλλα τέσσερα σχέδια του Βελισσάριου¹³²². Σχέδιο για τη διακόσμηση αψίδας, ίσως του SS. Marcellino e Festo, ανήκει στην ύστερη δραστηριότητα του Βελισσάριου, όπως παρατηρεί και ο Jacob Bean¹³²³.

ΟΙ ΑΓΙΟΙ ΠΕΤΡΟΣ ΚΑΙ ΠΑΥΛΟΣ. ΣΧΕΔΙΟ ΓΙΑ ΕΝΑ ΣΦΑΙΡΙΚΟ ΤΡΙΓΩΝΟ

Νέα Υόρκη, The Metropolitan Museum of Art

Πενάκι και καφέ υδατόχρωμα, λευκές ανυψώσεις, σε μπλε χαρτί

25,9 X 21,5 εκ.

Φέρει πιθανότατα αυτόγραφο επιγραφή: «Belisario Co ...» (εικ. 231)

Μέρος των ίδιων ισπανικών συλλογών με το προηγούμενο και απόκτημα στη συνέχεια της αμερικανικής συλλογής¹³²⁴, το αυτόγραφο αυτό σχέδιο του Κορένσιου πιθανόν προοριζόταν είτε για την, κατεστραμμένη, οροφή του χοροστασίου του San Paolo Maggiore, είτε για την ακόμα σωζόμενη Santa Maria di Costantinopoli.

Η ΠΡΟΣΚΥΝΗΣΗ ΤΟΥ ΑΡΝΙΟΥ

Royal Cornwall Museum

Πενάκι και υδατόχρωμα με λευκές και μπλε ανυψώσεις,

21 x 24,5 εκ. (εικ. 232)

Παλαιότερα αποδιδόμενο στον Luca Giordano, πέρασε σωστά από τον Vitzthum στο σύνολο των σχεδίων του πελοποννήσιου ζωγράφου¹³²⁵, συνδεόμενο με την ομώνυμη σκηνή στον δυτικό βραχίονα του Gesù Nuovo της Νάπολης. Εκτέθηκε στο Λονδίνο το 1994 και στο Τρούρο το 1994, με το όνομα του Κορένσιου¹³²⁶.

Ο ΓΑΜΟΣ ΣΤΗΝ ΚΑΝΑ

Άμστερνταμ, Rijksmuseum

Πενάκι, καφέ μελάνι, γκρι υδατόχρωμα, λευκές ανυψώσεις σε γαλάζιο χαρτί

28,3 x 19,7 εκ.

φέρει την επιγραφή “lucha del canjajo” (Luca Cambiaso) (εικ. 15)

Παλαιότερα είχε αποδοθεί στον «pseudo-Bernardo Castello» από τον Pouncey. Ο ίδιος το απέδωσε αργότερα στον Avanzino Nucci, απόδοση που αποδέχτηκε και ο Gere¹³²⁷. Τώρα μπορούμε να

¹³²² J. Bean (Turčić), όπ. π., σελ. 68, αρ. 56.

¹³²³ όπ. π.

¹³²⁴ Παρουσιάστηκε στο Bean, *15th and 16th Century Italian Drawings*, όπ. π., σελ. 69.

¹³²⁵ Vitzthum, όπ. π., 1966, σελ. 9· Vitzthum, όπ. π., 1967, σελ. 15 and 16, πρβλ. Stampfle / Bean, όπ. π., 1967, αρ. 16.

¹³²⁶ *Exhibition Catalogue of Master Drawings from the De Pass Collection, Royal Cornwall Museum, Truro*, επιμ. M. Joannides, Λονδίνο, Phillips, 1994 – Truro Royal Cornwall Museum, Cornwall 1994.

¹³²⁷ Βλ. K. Andrews, *National Gallery of Scotland. Catalogue of Italian Drawings*, Κέιμπριτζ, Cambridge University Press, 1968, σελ. 81 και J. Gere, *Il manierismo a Roma*, Μιλάνο, Fratelli Fabbri, 1970, σελ. 29, εικ. 42.

το αποδώσουμε με σχετική βεβαιότητα στον Belisario ως προπαρασκευαστικό σχέδιο για την ομώνυμη σκηνή του χοροστάσιου της εκκλησίας Sant' Andrea delle Dame.

ΜΕΛΕΤΗ ΓΙΑ ΠΡΟΦΗΤΗ

Νάπολη, Capodimonte

Πενάκι, μελάνι με λευκές ανυψώσεις σε χαρτί υποπράσινο χαρτί

22,7 x 11,8 εκ. (εικ. 233)

Μαζί με το ομόθεμο έργο της εικ. 229, θα προοριζόταν, κατά πάσα πιθανότητα, για τις τοιχογραφίες του Βελισσάριου στην εκκλησία του Spirito Santo, που εκτέλεσε στα 1601.

Η ΚΛΗΣΗ ΤΟΥ ΑΠΟΣΤΟΛΟΥ ΜΑΤΘΑΙΟΥ

Νάπολη, Capodimonte

μολύβι σε λευκό χαρτί

12,7 x 20,7 εκ.

φέρει στο verso την επιγραφή: "dal Caravaggio in Roma" (εικ. 234)

Δημοσιεύθηκε στα 1966 από τον Vitzthum ως έργο του Βελισσάριου¹³²⁸, απόδοση που έγινε δεκτή από το σύνολο της μεταγενέστερης βιβλιογραφίας, με εξαίρεση τον Alfred Moir. Ο τελευταίος πρότεινε το όνομα του φλαμανδικής καταγωγής φλωρεντινού ζωγράφου Giovanni Bilivert, βασιζόμενος σε στυλιστικές συγγένειες και στο γεγονός ότι ο Bilivert βρισκόταν στη Ρώμη στις αρχές του 17^{ου} αιώνα¹³²⁹. Η ομοιότητα των σχεδίων, ωστόσο, απαντά σε κοινές αρχές της ζωγραφικής της Αντιμεταρρύθμισης τόσο στη Νάπολη όσο και στη Φλωρεντία. Από την άλλη, κάθε άλλο παρά ξένο προς τον Βελισσάριο ήταν το ρωμαϊκό περιβάλλον στο γύρισμα του αιώνα.

Είναι εμφανές ότι αντιγράφει το πασίγνωστο έργο του Caravaggio *Η Κλήση του Αποστόλου Ματθαίου* του παρεκκλησίου Contarelli στη ρωμαϊκή εκκλησία San Luigi dei Francesi¹³³⁰. Η συνοπτική αντιγραφή, μακριά από το ύφος του λομβαρδού καλλιτέχνη, καθώς το αντιλαμβάνεται σε ένα μανιεριστικό «λεξιλόγιο», παρουσιάζει αποκλίσεις από το ρωμαϊκό έργο. Στην πραγματικότητα αναπαράγεται μια προηγούμενη εκδοχή του έργου του Caravaggio¹³³¹, πράγμα που μάς επιτρέπει την υπόθεση γνώσης της ελαιογραφίας από τον Κορένσιο πριν από την περάτωσή της από τον λομβαρδό.

¹³²⁸ *Disegni napoletani*, όπ. π., 1966-1967, εικ. 1, σελ. 9-10.

¹³²⁹ A. Moir, "Drawings after Caravaggio", *The Art Quarterly*, XXXV, 2 (1972), σελ. 121-142, για το σχέδιο αυτό, σελ. 130, πρβλ. *Disegni italiani della Collezione Santarelli*, κατάλογος έκθεσης, Uffizi, 1967, σελ. 67-68, εικ. 63-64.

¹³³⁰ Για τα έργα του παρεκκλησίου βλ. J. Hess, "The Chronology of the Contarelli Chapel", στο, του ίδιου, *Kunstgeschichtliche Studien zu Renaissance und Barock*, Ρώμη, Edizioni di storia e letteratura, 1967, σελ. 221-239· R. Longhi, "Il Caravaggio e i suoi dipinti a San Luigi dei Francesi", *Paragone*, 17 (1951), σελ. 3-13, αναδημ. στο *Studi Caravaggeschi*, τόμ. II (= *Opere Complete*, τόμ. XI), Φλωρεντία, Sansoni, 2000, σελ. 21-29· *Il Caravaggio e le sue grandi opere da San Luigi dei Francesi*, κείμενα G. Alberto Dell'Acqua, παράρτημα M. Cinotti, Μιλάνο, Rizzoli, 1971.

¹³³¹ F. Bologna, "Battistello e gli altri. Il primo tempo della pittura caravaggesca a Napoli", στο *Battistello Caracciolo e il primo naturalismo a Napoli*, κατάλογος έκθεσης, επιμ. F. Bologna, Νάπολη, Electa, 1991, σελ. 15.

Η ΑΛΩΣΗ ΤΗΣ ΤΡΟΙΑΣ

Άγνωστης τοποθεσίας¹³³²

28,8 x 38,4 εκ.

φέρει την επιγραφή: “Bellisario Correnzio”

Από τα σχέδια με μυθολογικό περιεχόμενο, που ίσως μπορούν να συνδεθούν με τη διακόσμηση ιδιωτικών κατοικιών, δεν είναι εύκολο να διευκρινιστεί η προέλευσή του. Υφολογικά απομακρύνεται από τους γνωστούς τύπους του σχεδιαστή Κορένσιου.

Ο ΙΗΣΟΥΣ ΤΟΥ ΝΑΥΗ ΣΤΑΜΑΤΑΕΙ ΤΟΝ ΗΛΙΟ

Σαρασότα, Συλλογή Janos Scholz

Πενάκι και μελάνι

Διακρίνεται μια επιγραφή στο κάτω αριστερά μέρος: «Bellisario», ενώ στην πίσω πλευρά του φύλλου μια άλλη: «Gius ... d' Arpino» (εικ. 235)

Το σχέδιο που ο Walter Vitzthum¹³³³ απέδωσε, ακολουθώντας τη σχετική επιγραφή, στον Κορένσιο, αποτελεί μελέτη για την ομώνυμη σκηνή στο κεντρικό κλίτος της εκκλησίας των ιησουιτών της Νάπολης, Gesù Nuovo.

ΔΥΟ ΜΕΛΕΤΕΣ ΓΙΑ ΤΗΝ ΠΤΩΣΗ ΤΟΥ ΕΩΣΦΟΡΟΥ (*verso*),

ΕΝΑΣ ΑΓΓΕΛΟΣ ΚΑΙ ΜΙΑ ΜΕΛΕΤΗ ΓΙΑ ΚΕΦΑΛΙ (*recto*)

Φλωρεντία, Uffizi

Σανγκουίνια και κάρβουνο

21,9 x 37,9 εκ.

στο verso η, πιθανότατα αυτόγραφη, επιγραφή: «Belisario» (εικ. 236)

Ο Vitzthum συνδέει το verso του φύλλου αυτού με το σχέδιο *Ο Δαβίδ Παίζει την Αρπα*¹³³⁴, μάλλον όπως πρόκειται για μελέτη για τη σκηνή *Η Κατατρόπωση των Επαναστατημένων Αγγέλων* του Κορένσιου στην cappella degli Angeli του Gesù Nuovo.

Η ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΣΥΝΑΝΤΗΣΗ ΤΩΝ ΑΓΙΟΥ ΠΕΤΡΟΥ ΚΑΙ ΠΑΥΛΟΥ

Φλωρεντία, Uffizi, Συλλογή S. Santarelli

23 x 38 εκ.

πενάκι, υδατόχρωμα, μαύρο μολύβι σε άσπρο χαρτί, τετραγωνισμένο, στο κάτω αριστερά άκρο σημειώνεται ο αριθμός «1», στο δεξιά μια επιγραφή αποδίδει το σχέδιο στον Κορένσιο (“C. Bellisario Corenzio”) (εικ. 28)

¹³³² Προέρχεται από το φωτογραφικό αρχείο του Warburg Institute στο Λονδίνο. Από τη σχετική καρτέλα η σημείωση: “Randall Davies Coll”. Είναι αξιοσημείωτο ότι στην ίδια καρτέλα σημειώνεται δίπλα από το όνομα του B. Corenzio: «No flemish».

¹³³³ βλ. *Drawings from New York Collections, II: The 17th Century in Italy*, κατάλογος έκθεσης, The Metropolitan Museum of Art – The Pierpont Morgan Library, 1967, επιμ. F. Stampfle / J. Bean, Νέα Υόρκη, The Metropolitan Museum of Art – The Pierpont Morgan Library, 1967, σελ. 27, αρ. 16. Οι επιμελητές του καταλόγου αποδέχονται και ενισχύουν την υπόθεση του Vitzthum για στυλιστική συγγένεια του Κορένσιου με τον Domenico Tintoretto.

¹³³⁴ 1966-1967, σελ. 10.

Πρόκειται για το προπαρασκευαστικό σχέδιο για την ομώνυμη, χαμένη πια, τοιχογραφία στην εκκλησία του San Paolo Maggiore.

ΜΕΛΕΤΗ ΑΝΔΡΙΚΗΣ ΜΟΡΦΗΣ

Νάπολη, Capodimonte

Μαύρο μολύβι σε υποπράσινο χαρτί

26 x 15,9 εκ.

υπογεγραμμένο από τον Κορένσιο «Belisario» (εικ. 237)

Ο ΜΥΩΣΗΣ ΕΥΛΟΓΕΙ ΤΟ ΠΕΡΑΣΜΑ ΤΗΣ ΕΡΥΘΡΑΣ ΘΑΛΑΣΣΑΣ

Άγνωστης τοποθεσίας

Μαύρη κιμωλία, πένακι και καφέ μελάνι, καφέ υδατόχρωμα

18, 5 x 26 εκ.

Υπογεγραμμένο από τον Κορένσιο: «Bilisario», μεταγενέστερη προσθήκη: «Correnzo». Στο στήριγμα η απόδοση του Marchese del Carpio: «Cavn. Belisario» (εικ. 238)

Δημοπρατήθηκε από τους Christie's, στο Λονδίνο το 1973¹³³⁵.

Καθώς φαίνεται από τη σχετική επιγραφή και αυτό το σχέδιο ανήκε στη συλλογή του ισπανού αντιβασιλέα¹³³⁶. Ίσως συνδέεται με το χοροστάσιο των βενεδικτίνων SS. Severino e Sossio.

ΟΙ ΑΓΙΟΙ ΑΥΓΟΥΣΤΙΝΟΣ, ΑΜΒΡΟΣΙΟΣ ΚΑΙ ΑΛΛΟΙ ΑΓΙΟΙ. ΣΕ ΔΙΑΚΟΣΜΗΤΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ: Ο ΕΥΑΓΓΕΛΙΣΜΟΣ

Νέα Υόρκη, Cooper-Hewitt Museum

πένακι και καφέ μελάνι, καφέ κιμωλία

22, 3 x 18, 8 εκ.

υπογεγραμμένο επάνω αριστερά: "belisario f.[ecit]", στο verso επιγραφή: «no. 3/g. 100» (εικ. 239)

Και αυτό το σχέδιο παλαιότερα βρισκόταν στη συλλογή του Piancastelli και αργότερα των Brandeggee. Εκτέθηκε στο Finch College Museum, της Νέας Υόρκης το 1970. Σίγουρα ένα από τα αυτόγραφα σχέδια του Βελισσάριου, άγνωστο για ποιο έργο του ωστόσο.

ΣΚΗΝΗ ΑΠΟ ΤΗ ΖΩΗ ΤΟΥ ΔΟΝ ΧΟΥΑΝ ΤΟΥ ΑΥΣΤΡΙΑΚΟΥ

Λονδίνο, Courtauld Institute of Art, Witt Collections

Πένακι και καφέ μελάνι, μπλε υδατόχρωμα, τετραγωνισμένο (εικ. 240)

Ένα από τα σχέδια της σειράς του Earl of Warwick, παλαιότερα στη συλλογή του Sir Anthony Blunt, παρουσιάστηκε στην έκθεση Courtauld Institute Galleries, το 1964¹³³⁷.

¹³³⁵ Christie's, London 20 March 1973.

¹³³⁶ Για τη συλλογή του οποίου βλ. και "Sopre la venida a Espana de las colecciones de Marquès del Carpio", *Archivo Español de Arte*, 130-131 (1960), σελ. 293-295.

¹³³⁷ Courtauld Institute Galleries, κατάλογος έκθεσης, 1964, αρ. 8.

ΣΚΗΝΗ ΜΑΧΗΣ (ΑΠΟ ΤΗ ΖΩΗ ΤΟΥ ΔΟΝ ΧΟΥΑΝ ΤΟΥ ΑΥΣΤΡΙΑΚΟΥ)

Νέα Υόρκη, Metropolitan Museum of Art

25,4 x 37,5 εκ.

Πενάκι και καφέ μελάνι, μπλε υδατόχρωμα, από πάνω άσπρη κιμωλία, τετραγωνισμένο με μαύρη κιμωλία, διαλυμένοι λεκέδες στην επιφάνεια

Φέρει την αρίθμηση : «2789 I» (εικ. 241)

Το σχέδιο, που ανήκει στη σειρά που δημοπρατήθηκε το 1936, τέθηκε ξανά σε δημοπρασία στους Christie's το 1968¹³³⁸, από όπου αγοράστηκε από το αμερικάνικο μουσείο. Έχει συνδεθεί με τις τοιχογραφίες του Κορένσιου στο Βασιλικό Παλάτι της Νάπολης¹³³⁹, αλλά δεν είναι μακριά, ειδικότερα στα δευτερεύοντα επεισόδια, και από το σχέδιο για την κεντρική σκηνή για τον San Paolo Maggiore, όπως επίσης και στο σχέδιο *Η Ανύψωση στον Σταυρό* της Società Napoletana di Storia Patria.

ΕΠΕΙΣΟΔΙΟ ΑΠΟ ΤΗ ΖΩΗ ΤΟΥ ΔΟΝ ΧΟΥΑΝ ΤΟΥ ΑΥΣΤΡΙΑΚΟΥ

Μαδρίτη, Biblioteca Nacional

Πενάκι και καφέ μελάνι, μπλε υδατόχρωμα, τετραγωνισμένο (εικ. 242)

Ο Vitzthum το συνδέει με την ομάδα των 11 σχεδίων που δημοπρατήθηκαν το 1936. Παλαιότερα βρισκόταν υπό την αόριστη απόδοση σε ανώνυμο ιταλό¹³⁴⁰.

ΟΠΛΙΣΜΕΝΟΣ ΠΟΛΕΜΙΣΤΗΣ ΔΙΑΤΑΖΕΙ ΤΟΥΣ ΣΤΡΑΤΙΩΤΕΣ ΤΟΥ

Νέα Υόρκη, The Metropolitan Museum of Art

Πενάκι και καφέ μελάνι, μπλε υδατόχρωμα, από πάνω σε άσπρη κιμωλία

26,9 X 39,2 εκ.

Στο κάτω περιθώριο φέρει επιγραφή με πενάκι και καφέ μελάνι: «*riù lontano un da l'altro*».

Δημοπρατήθηκε ως μέρος της σειράς του Δον Χουάν στα 1936, και ξανά στα 1968 ως μέρος της Συλλογής Witt, από όπου κατέληξε στο αμερικανικό μουσείο¹³⁴¹.

Η σχέση με έργα του Βελισσάριου μπορεί να πιστοποιηθεί και στη στενή αναλογία που παρουσιάζει με ορισμένες τοιχογραφίες του. Ένα παράδειγμα μας παρέχει η παρουσία του μοτίβου των δυο στρατιωτών δεξιά και αριστερά της κεντρικής σκηνής στο σχέδιο, και στη νωπογραφία του σκευοφυλακίου της SS. Annunziata στη Νάπολη (1603-1605).

ΕΠΕΙΣΟΔΙΟ ΑΠΟ ΤΟΝ ΓΑΛΛΟΙΣΠΑΝΙΚΟ ΠΟΛΕΜΟ

Hartford, Connecticut, Wadsworth Athenæum

Μαύρη κιμωλία, πενάκι και καφέ μελάνι, καφέ υδατόχρωμα

¹³³⁸ *Sir Robert Witt, sale, London, Christie's, June 25, 1968, λαχνός 25.*

¹³³⁹ Βλ. Fusconi, όπ. π., εικ. 6.

¹³⁴⁰ Βλ. A. M. de Barcia, *Catálogo de la colección de dibujos originales de la Biblioteca Nacional*, Μαδρίτη, 1906, αρ. 8105.

¹³⁴¹ *Old Master Drawings*. H. Shickmann Gallery, κατάλογος έκθεσης, Νέα Υόρκη, 1966, αρ. 14.

32,4 x 24,3 εκ.

Αποδιδόμενο παλαιότερα στον Federico Zuccaro¹³⁴², πέρασε στο όνομα του Κορένσιο από τον Vitzthum, που το παρουσίασε στην έκθεση *Italian Drawings from North American Collection Montreal Museum of Fine Arts*, το 1970¹³⁴³. Αν και έχει ομοιότητες με τα σχέδια της σειράς του Δον Χουάν δεν ταυτίζονται μαζί τους. Ίσως να σχετίζονται με τη χαμένη διακόσμηση μιας από τις αίθουσες του Βασιλικού Παλατιού¹³⁴⁴.

ΕΠΕΙΣΟΔΙΟ ΑΠΟ ΤΟΝ ΓΑΛΛΟΙΣΠΑΝΙΚΟ ΠΟΛΕΜΟ

Hartford, Connecticut, Wadsworth Athenæum

Μαύρο κιμωλία, πενάκι και καφέ μελάνι, καφέ υδατόχρωμα

30 x 25,1 εκ.

Αποδιδόμενο, όπως και το προηγούμενο σχέδιο, στον Βελισσάριο από τον Vitzthum¹³⁴⁵, είναι δυνατό να παραβληθεί με τα πολεμικού χαρακτήρα έργα του Βελισσάριου όπως και με σχέδια και τοιχογραφίες του Bernardo Castello, π.χ. *Καβαλάρης και Πολεμιστής*, στην Biblioteca Reale του Τορίνο όπως πρότεινε ο Fusconi¹³⁴⁶.

ΕΠΕΙΣΟΔΙΟ ΑΠΟ ΤΟΝ ΓΑΛΛΟ-ΙΣΠΑΝΙΚΟ ΠΟΛΕΜΟ: ΚΑΒΑΛΑΡΗΣ ΚΑΙ ΠΟΛΕΜΙΣΤΗΣ

Τορίνο, Biblioteca Reale

Πέννα, καστανό μελάνι, υδατόχρωμα

33,8 x 25, 8 εκ.

Παλαιότερα αποδιδόμενο στον Bernardo Castello, ορθά ο Fusconi το συσχέτισε με το όνομα του Κορένσιο¹³⁴⁷, εφόσον και θεματικά και στυλιστικά εντάσσεται στα δύο προηγούμενα σχέδια του Hartford.

ΠΟΛΙΟΡΚΙΑ ΠΟΛΗΣ

Νέα Υόρκη, συλλογή Colnaghi

Πενάκι και καφέ μελάνι με καφέ και μπλε υδατόχρωμα, με λευκές ανυψώσεις σε γαλάζιο χαρτί

38,8 x 26,3 εκ.

Φέρει δυσδιάκριτη επιγραφή στο κάτω μέρος: «georgius ...» (εικ. 243)

¹³⁴² *Italian Drawings from North American Collection*, κατάλογος έκθεσης, Montreal Museum of Fine Arts, 1970.

¹³⁴³ *A Selection of Italian Drawings from North American Collections*, κατάλογος έκθεσης, επιμ. W. Vitzthum, Norman Mackenzie Art Gallery, Τορόντο, 1970, αρ. 18.

¹³⁴⁴ Fusconi, όπ. π., εικ. 2.

¹³⁴⁵ *A Selection of Italian Drawings*, όπ. π., αρ. 19.

¹³⁴⁶ *La collezione d'arte della Biblioteca Reale di Torino*, επιμ. G. C. Sciolla, Τορίνο, Istituto Bancario San Paolo di Torino, 1985, σελ. 72, εικ. 100, πρβλ. Fusconi, 1991, εικ. 1.

¹³⁴⁷ *La collezione d'arte della Biblioteca Reale di Torino*, όπ. π., 1985, σελ. 72, εικ. 100, πρβλ. A. Bertini, *I disegni italiani della Biblioteca Reale di Torino*, Ρώμη, 1958, αρ. 114· G. C. Sciolla, *Le collezioni d'arte della Biblioteca Reale di Torino*, Τορίνο, 1985, σελ. 62, εικ. 100.

Το σχέδιο που παρουσιάστηκε με το όνομα του Κορένσιου στην έκθεση *Colnaghi Master Drawings* στη Νέα Υόρκη το 1989¹³⁴⁸, φέρει ξεκάθαρα τα χαρακτηριστικά του στυλ του ζωγράφου και θα πρέπει να συνδεθεί με τα φρέσκα στο Βασιλικό Παλάτι της Νάπολης. Κατά πάσα πιθανότητα ταυτίζεται με το ομώνυμο σχέδιο που δημοπρατήθηκε το 1988 στο Λονδίνο από τους Sotheby's¹³⁴⁹.

ΤΟ ΚΗΡΥΓΜΑ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΙΩΑΝΝΗ ΤΟΥ ΒΑΠΤΙΣΤΗ

Μιλάνο, Biblioteca Ambrosiana, Codice Resta, 519

πενάκι και υδατόχρωμα, ίχνη από άσπρη κιμωλία σε οπ reinforced blue

250 x 207 εκ. (εικ. 244)

Το σχέδιο, στο οποίο αναφέρθηκε πρώτος ο Walter Vitzthum, περιέχεται σε έναν από τους τόμους σχεδίων του Padre Resta¹³⁵⁰, στον οποίο τα περιθώρια ο μολωνέζος συλλέκτης σημείωσε τις πληροφορίες στις οποίες έχουμε ανατρέξει επανειλημμένα κατά τη διάρκεια αυτής της διατριβής.

ΤΟ ΜΑΡΤΥΡΙΟ ΤΟΥ ΑΠΟΣΤΟΛΟΥ ΙΟΥΔΑ ΜΑΤΘΑΙΟΥ

Βιέννη, Albertina¹³⁵¹

Φέρει την επιγραφή "Paolo Caliaro"

Αντιγράφει *grosso modo* τη νωπογραφία *Το Μαρτύριο του Αγίου Σεβαστιανού* του Veronese στην εκκλησία San Sebastiano της Βενετίας, χρονολογημένο στα 1558¹³⁵²

Ο ΑΓΙΟΣ ΠΕΤΡΟΣ ΚΑΙ ΑΓΓΕΛΟΙ ΥΠΟΔΕΧΟΝΤΑΙ ΜΙΑ ΨΥΧΗ ΣΤΟΝ ΠΑΡΑΔΕΙΣΟ

Παλαιότερα Φιλαδέλφεια, Συλλογή Rosenbach Foundation

Πενάκι και καφέ υδατόχρωμα, με λευκές ανυψώσεις, σε μπλε χαρτί

21,5 x 16,2 εκ.

Φέρει δύο επιγραφές, από διαφορετικά χέρια, στο πίσω μέρος: «No 697» και «Gio

Batt.a della Marca, No 116». η δεύτερη διαγραμμένη και αντικαταστημένη από την «F. Zuccherò».

Πουλήθηκε στη δημοπρασία *Sotheby's, Drawings by Taddeo and Federico Zuccaro and other Artists from the Collection of the British Rail Pension Fund*, στη Νέα Υόρκη στις 11 Ιανουαρίου 1990.

Ο ΙΗΣΟΥΣ ΘΕΡΑΠΕΥΕΙ ΤΟΝ ΠΑΡΑΛΥΤΙΚΟ

Φλωρεντία, Uffizi, Συλλογή Santarelli

Υδατόχρωμα γαλάζιο, με λευκές ανυψώσεις και ελαφρά ίχνη μαύρου μολυβιού

Διακρίνονται επάνω δεξιά ίχνη από μια ακρωτηριασμένη επιγραφή. Στο κάτω μέρος, οι λέξεις: «per Antonio ... »

¹³⁴⁸ *Colnaghi Master Drawings*, κατάλογος έκθεσης, Νέα Υόρκη, 1989.

¹³⁴⁹ *Old Master Drawings*, Λονδίνο, 4 Ιουλίου 1988, σελ. 27, αρ. 26.

¹³⁵⁰ Βλ. Vitzthum, 1967, σελ. 14, 16 και *I disegni del Codice Resta*, κείμενα G. Bora, Μπολώνια, Silvana Editoriale d'arte, 1978, αρ. 55, πρβλ. "Indice dei disegni contenuti nel Codice Resta", στο *Studi in onore di Carlo Castiglioni*, Μιλάνο, A. Giuffrè, 1957, σελ. 321.

¹³⁵¹ V. Birke / J. Kertész, *Die Italianische Zeichnungen der Albertina. Generalverzeichnis*, τόμ. IV, Wien-Koeln-Weimar, Boehlau Verlag, 1997, σελ. 2502-2503.

¹³⁵² T. Pignatti / F. Pedrocchi, *Veronese. L'opera completa*, Milano, Electa, 1995, τόμ. I, σελ. 101, 122-124.

Εκδόθηκε από τον Vitzthum¹³⁵³. Μπορεί άνετα να ενταχθεί στην ομάδα των «απλοποιημένων» σχεδίων υπό φλωρεντινή επίδραση, που παρουσιάζουν και άλλα σχέδια του Κορένσιου. Ίσως σχετίζεται με τα φρέσκα του Βελισσάριου στη Sala Catasto του μοναστηριού των SS. Severino e Sossio.

ΣΚΗΝΗ ΣΥΜΠΟΣΙΟΥ (recto)

ΜΕΛΕΤΕΣ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗΣ ΚΑΙ ΜΙΑΣ ΑΝΔΡΙΚΗΣ ΜΟΡΦΗΣ (verso)

The Henry E. Huntington Library and Art Gallery, Καλιφόρνια

Γκριζο χαρτί, μπλε και σκούρο μπλε-γκρίζο υδατόχρωμα, με λευκές ανυψώσεις

41 X 27 εκ. (εικ. 245)

Ένα από τα σχέδια που περιελήφθησαν στην εικονογράφηση της μνημειακής έκδοσης της Αγίας Γραφής από τον J. Kitto στο Λονδίνο στα 1836, σε εξήντα τόμους με περίπου τριάντα χιλιάδες χαρακτηριστικά και διακόσια σχέδια. Το σχέδιο του Βελισσάριου χρησιμοποιήθηκε για την εικονογράφηση του χωρίου που βρίσκεται στο Δανιήλ, ε', 1-6 (στην Kitto Bible, τόμ. XXVI, φ. 5074)¹³⁵⁴. Το σύνολο, στην κατοχή του J. Thane, αποκτήθηκε στα 1919 από τον Henry E. Huntington. Εκτέθηκε στα 1970 στο Σαν Μαρίνο¹³⁵⁵. Η απόδοση στον Βελισσάριο Κορένσιο οφείλεται στον Jacob Bean¹³⁵⁶. Αν και το σχέδιο έχει πολλές πιθανότητες να είναι του Βελισσάριου δεν αποκλείεται ωστόσο να ανήκει στον ευρύτερο κύκλο του.

ΜΟΝΑΧΟΙ ΠΡΟΣΕΥΧΟΝΤΑΙ ΣΤΗ ΣΟΡΟ ΕΝΟΣ ΕΠΙΣΚΟΠΟΥ

Συλλογή Juan & Felix Bernasconi¹³⁵⁷

Μαύρη κιμωλία, πανάκι και καφέ μελάνι, καφέ υδατόχρωμα,

17,6 x 21,2 εκ. (εικ. 246)

ΤΑ ΕΙΣΟΔΙΑ ΤΗΣ ΘΕΟΤΟΚΟΥ

Νέα Υόρκη, The Metropolitan Museum of Art

Πανάκι και καφέ μελάνι, καφέ υδατόχρωμα, με λευκές ανυψώσεις, σε γκριζοπράσινο χαρτί

14,1 x 20,4 εκ.

Φέρει επιγραφή κάτω δεξιά: «Belisario 22». Στο πίσω μέρος αρίθμηση: «68» (εικ. 247)

Ευρισκόμενο κατά τον 19^ο αιώνα σε ισπανικές συλλογές (του Don Sebastien Gabriel de Borbón y Branzana και αυτή του Don Pedro Alcántara de Borbón y Borbón, Duke of Dúrcal), δημοπρατήθηκε το 1889, με απόδοση στον Κορένσιο, στη Νέα Υόρκη, από όπου αγοράστηκε από τον

¹³⁵³ *Cento disegni napolitani*, όπ. π., αρ. 3.

¹³⁵⁴ *European Drawings from the Kitto Bible*, κατάλογος έκθεσης, Henry E. Huntington Library and Art Gallery, επιμ. M. Roethlisberger, San Marino, California, 1969-1970, σελ. 3.

¹³⁵⁵ *European Drawings from the Kitto Bible*, όπ. π., σελ. 7-8, αρ. 7, εικ. στη σελ. τίτλου.

¹³⁵⁶ όπ. π.

¹³⁵⁷ Σύμφωνα με το δελτίο του φωτογραφικού αρχείου του Witt Library Courtauld Institute.

Henry Walters. Ο τελευταίος στα 1917 το δώρισε στο Μητροπολιτικό Μουσείο¹³⁵⁸. Αν και είναι μάλλον αναμφίβολα έργο του Βελισσάριου Κορένσιου, πλησιάζοντας στην ομάδα των «φλωρεντινών σχεδίων», δεν μπορεί προς το παρόν να συνδεθεί με κάποιον γνωστό κύκλο τοιχογραφιών.

Ο ΑΓΙΟΣ ΒΕΝΕΔΙΚΤΟΣ ΘΕΡΑΠΕΥΕΙ ΕΝΑΝ ΠΑΡΑΛΥΤΙΚΟ

Καμπομπάσσο, Soprintendenza Archeologica,

Συλλογή Giacomo e Nicola Giuliani

Πενάκι, Κάρβουνο, υδατόχρωμα, με λευκές ανυψώσεις

Μέρος της ναπολιτάνικης συλλογής Giuliani, προερχόμενο από τον ζωγράφο Ciriaco Brunetti (1723-1802), δημοσιεύτηκε από τον G. G. Borrelli¹³⁵⁹. Είναι πιθανόν σχετίζεται με τις σκηνές από τη ζωή και τα θαύματα του αγίου Βενέδικτου στο μοναστήρι των SS. Severino e Sossio.

ΟΡΑΜΑ ΚΑΤΑ ΤΗ ΤΕΛΕΣΗ ΤΗΣ ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΑΣ

Cooper Union Museum

Πενάκι, μελάνι και υδατόχρωμα (εικ. 248)

Μαζί με το σχέδιο που παριστάνει τον *Χριστό εν Δόξη και Αγγέλους* και τη *Συνάντηση του Αγίου Φραγκίσκου με την Αγία Κλάρα*, αποτελούν μια ενότητα που προέρχονταν από την ίδια συλλογή, βρίσκονται στο ίδιο μουσείο και υφολογικά είναι πολύ κοντά. Μάλλον πρόκειται επίσης και για προπαρασκευαστικά σχέδια για την τοιχογράφηση του ίδιου συνόλου, ίσως κάποιο από τα σύνολα των φραγκισκανών που ο Βελισσάριος τοιχογράφησε εντός και εκτός Νάπολης. Τα σχέδια που παλαιότερα είχαν περάσει υπό το όνομα του Vaccaro αποδόθηκαν από τον συλλέκτη Janos Scholz και τον ειδήμονα των ναπολιτάνικων σχεδίων, Walter Vitzthum, στον Κορένσιο.

Προερχόμενο, όπως και άλλα σχέδια του Βελισσάριου, από αρχικά από τη συλλογή G. Piancastelli, στη Ρώμη το 1900 και αργότερα και μέχρι το 1938 από αυτή της Mrs. Edward Brandegee, στο Brookline, Mass., πέρασε αργότερα στο Cooper Union Museum και εκτέθηκε στη Σαρασότα το 1961¹³⁶⁰. Συναφές με την ομάδα σχεδίων που ονομάσαμε συμβατικά «απλοποιημένου φλωρεντινού τύπου», ειδικότερα κοντά στο στυλ των φρέσκων του Bernardo Poccetti.

Ο ΧΡΙΣΤΟΣ ΕΝ ΔΟΞΗ ΚΑΙ ΑΓΓΕΛΟΙ

Cooper Union Museum

Πενάκι, μελάνι και υδατόχρωμα

9¼ x 7½ ίντσες (εικ. 249)

¹³⁵⁸ Παρουσιάστηκε στο Bean (Turčić), όπ. π., σελ. 68-69.

¹³⁵⁹ στο *Il Disegno. Le collezioni pubbliche italiane*, μέρος Β', επιμ. A. Petrioli Tofani / S. Prosperi Valenti Rodinò / G. C. Sciolla, Torino, Istituto Bancario San Paolo, 1994, σελ. 194, επιμ. G. G. Borrelli / D. Catalano / R. Lattuada, Νάπολη, 1993.

¹³⁶⁰ Sarasota, 1961, αρ. 45.

Η ΣΥΝΑΝΤΗΣΗ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΦΡΑΓΚΙΣΚΟΥ ΜΕ ΤΗΝ ΑΓΙΑ ΚΛΑΡΑ

Νέα Υόρκη, Cooper Union Museum (εικ. 250)

Προερχόμενο από τη συλλογή Piancastelli και αργότερα από εκείνη του Mrs. Edward Brandegee, το σχέδιο πέρασε στο Cooper Union Museum και εκτέθηκε, αποδιδόμενο στον Βελισσάριο από τους Janos Scholz και Walter Vitzthum. Στα 1961 παρουσιάστηκε στην έκθεση της Σαρασότα υπό το όνομα του Vaccaro¹³⁶¹.

Η ΠΑΝΑΓΙΑ ΛΑΤΡΕΥΕΙ ΤΟ ΘΕΙΟ ΒΡΕΦΟΣ ΜΕ ΑΓΙΟΥΣ ΚΑΙ ΑΓΓΕΛΟΥΣ

National Gallery of Scotland

Πέννα και υδατόχρωμα

45 x 25,7 εκ. (εικ. 251)

Αν και αποδιδόμενο στον Κορένσιο¹³⁶² και όχι υπογεγραμμένο από τον ίδιο, παρουσιάζει κοινά χαρακτηριστικά με άλλα σχέδια του, ώστε μάλλον μπορούμε να το θεωρήσουμε αυτόγραφο.

Η ΣΤΕΨΗ ΤΗΣ ΘΕΟΤΟΚΟΥ

Παρίσι, Musée du Louvre, Cabinet des Dessins (εικ. 141)

Αποδόθηκε στον Βελισσάριο από τον Ph. Pouncey και δημοσιεύτηκε από τον Leone de Castris¹³⁶³. Είναι πιθανόν να σχετίζεται με ομόθεμες παραστάσεις του Κορένσιου, π.χ. στο παρεκκλήσιο της Γέννησης στην εκκλησία των ιησουϊτών, στην εκκλησία της Santa Maria di Costantinopoli κ.α. Με το τελευταίο έργο το συνδέει και ο Leone de Castris.

ΑΡΧΑΓΓΕΛΟΣ ΜΙΧΑΗΛ ΚΑΤΑΤΡΟΠΩΝΕΙ ΤΟΥΣ ΤΟΥΡΚΟΥΣ

Μόναχο, Συλλογή Ratjen

Πενάκι καφέ, με καφέ ανυψώσεις πάνω σε κόκκινο κάρβουνο, σε υποκόκκινο χαρτί

21,3 x 19,9 εκ.

Φέρει την επιγραφή στο verso: «Briccio fe» (εικ. 252)

Παλαιότερα αποδιδόμενο σε «ρωμαίο ζωγράφο, ίσως στον Giovanni Battista Passeri», απόδοση υπό την οποία δημοπρατήθηκε στο Μόναχο το 1968, πριν περάσει στην τωρινή συλλογή¹³⁶⁴, το σχέδιο πρέπει να θεωρηθεί αυτόγραφο του Βελισσαρίου και να χρονολογηθεί στην πρώιμη περίοδο του ζωγράφου, καθώς θυμίζει έργα του στην cappella di San Nicola και στην cappella degli angeli. Στυλιστικά υπάρχει έντονη η επίδραση της figura serpentinata του Marco Pino και μπορεί να συνδεθεί με τα έργα του φλαμανδού Giovanni Gallo, ο οποίος εξάλλου είχε περάσει έργα του σιενέζου σε

¹³⁶¹ Sarasota, 1961, εικ. αρ. 461.

¹³⁶² Andrews, όπ. π., 1968, τόμ. 1, σελ. 42 και τόμ. 2, σελ. 56.

¹³⁶³ Leone de Castris, όπ. π., 1991, σελ. 222, 244, σημ. 57.

¹³⁶⁴ S. Ratjen, *Italianische Zeichnungen del 16. – 18. Jahrhunderts*, Μόναχο, Prestel Verlag, 1977, αρ. 61 (λήμμα του D. Graf).

χαρακτικά (εικ. 253)¹³⁶⁵. Ο Graf το θεωρεί ένα τυπικό δείγμα της σχεδιαστικής παραγωγής του Κορένσιου, και το συνδέει με τον Domenico Tintoretto¹³⁶⁶.

ΜΕΛΕΤΕΣ ΜΟΡΦΩΝ

Αβελίνο, Banca Sannitica

Σαγκουίνια (εικ. 254)

Αντιγράφει τμήμα του δεξιού μέρους της *Δευτέρας Παρουσίας* του Μιχαήλ Αγγέλου στην Καπέλλα Σιστίνα. Μάλλον θα πρέπει να δοθεί στον Βελισσάριο και γιατί πλησιάζει στους σχεδιαστικούς τρόπους και γιατί φαίνεται να το χρησιμοποιεί σε τοιχογραφίες του όπως πάνω από την είσοδο της S. Maria la Nova στη Νάπολη.

Αδημοσίευτο.

Η ΣΦΑΓΗ ΤΩΝ ΑΘΩΩΝ ΝΗΠΙΩΝ (recto)

ΜΕΛΕΤΗ ΓΙΑ ΔΥΟ ΦΙΓΟΥΡΕΣ ΗΜΙΣΩΜΕΣ (verso)

Φλωρεντία, Uffizi

Πενάκι, μελάνι με λευκές ανυψώσεις πάνω σε καστανό χαρτί

19,2 x 29,4

στο recto, στην αριστερή γωνία, σημειώνεται με μολύβι ο αριθμός «16» (εικ. 255)

Ευρισκόμενο στα Uffizi, τουλάχιστον από τον 19^ο αιώνα, ως μέρος της συλλογής Santarelli, με αποδόσεις σε «άγνωστο φλαμανδό» και στον Domenico Maria Canuti, το φύλλο δημοσιεύτηκε από τον Vitzthum, στην έκθεση *Cento disegni napoletani*, περνώντας στο όνομα του Βελισσάριου ύστερα και από τις γνώμη των K. Oberhuber και Ph. Rouncey, που βλέπουν στις πλατιές πινελιές και τις υπογραμμίσεις με άσπρο υδατόχρωμα αναλογίες με τους σχεδιαστικούς τρόπους του Domenico Tintoretto. Ο Vitzthum χρονολογεί τα δύο σχέδια του φύλλου στην περίοδο της ωριμότητας του Βελισσάριου¹³⁶⁷. Έχει κάποιες εμφανείς επιδράσεις από το πασίγνωστο ομώνυμο χαρακτηριστικό του Marcantonio Raimondi, πάνω σε σχέδιο του Raffaello¹³⁶⁸. Η πυκνότητα της σύνθεσης έργα όπως αυτό που αποδίδεται στο εργαστήριο του Balducci, στην Πινακοθήκη των ορατοριανών¹³⁶⁹.

¹³⁶⁵ Βλ. Borea, «Le stampe che imitano...», όπ. π. Με τον Gallo διατηρούσε σχέσεις ο Κορένσιος όπως μας δείχνει τουλάχιστον ένα έγγραφο του 1595, Βλ. στο τρίτο κεφάλαιο, σελ. 92.

¹³⁶⁶ Η επιγραφή «Briccio fe» θα μπορούσε να αναφέρεται είτε στην ρωμαία Plautilla Bricci (1616-after 1690), αρχιτέκτονα και ζωγράφο, είτε στον ρωμαίο πατέρα της Giovanni Bricci (1579-1645), ζωγράφο και μουσικό που δούλεψε στο εργαστήριο του Cavalier d'Arpino, είτε στον αδελφό της Basilio Bricci (1621-1692) επίσης αρχιτέκτονα και ζωγράφο. Για την οικογένεια των ζωγράφων και αρχιτεκτόνων αυτών βλ. τα αντίστοιχα λήμματα στο *The Dictionary of Art*, Macmillan, τόμ. 4, σελ. 765, [J. Varriano] και Saur, τόμ. 14, σελ. 197.

¹³⁶⁷ Όπ. π., αρ. 4.

¹³⁶⁸ Βλ. *The Engravings of Marcantonio Raimondi*, κατάλογος έκθεσης, κείμενα I. H. Shoemaker / E. Brown, The Spencer Museum of Art, 1981-1982, Κάνσας, Spencer Museum of Art, 1981, σελ. 96-99, και 108-109.

¹³⁶⁹ Βλ. *La Quadreria dei Girolamini*, επιμ. R. Middione, Νάπολη, Elio de Rosa, 1995, σελ. 50

Σχέδια αποδιδόμενα
ΣΚΗΝΕΣ ΑΠΟ ΤΟΝ ΘΡΥΛΟ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΡΑΥΜΟΝΔΟΥ DE PENAFORT

Άγνωστης τοποθεσίας

Μαύρη κιμωλία, πενάκι και καφέ μελάνι, καφέ υδατόχρωμα με λευκές ανυψώσεις σε γκριζωπό χαρτί
16,1 x 29,7 εκ.

Φέρει την επιγραφή “Vanni” (εικ. 256)

Η απόδοση προφανώς αναφέρεται στον Francesco Vanni, ζωγράφο με τον οποίο ο Βελισσάριος παρουσιάζει αρκετά κοινά υφολογικά στοιχεία. Πρόκειται για σχέδιο διακόσμησης παρεκκλησίου, όπως φαίνεται από το σχήμα του. Δημοπρατήθηκε από τους Christie’s το 1978¹³⁷⁰. Ίσως σχετίζεται με τα, κατεστραμμένα πια, έργα που ο Βελισσάριος ζωγράφισε για την cappella dei Catalani στην εκκλησία του S. Giacomo degli Spagnoli, καθώς συμπίπτει με την περιγραφή του De Dominici¹³⁷¹.

ΑΓΓΕΛΟΙ ΚΑΙ ΕΡΩΤΙΔΕΙΣ ΣΕ ΣΥΝΝΕΦΑ

Άγνωστης τοποθεσίας

Πενάκι και καφέ μελάνι, με λευκές ανυψώσεις πάνω σε μαύρη κιμωλία, σε μπλε χαρτί
24 x 17,1 εκ. (εικ. 257)

Προφανώς προορισμένο για διακόσμηση παρεκκλησίου, δημοπρατήθηκε ως μέρος της συλλογής του the Earl of Warwick, και κατόπιν από Mrs Barent Ten Eyck, από τους Sotheby’s το 1971¹³⁷².

**Ο ΑΓΙΟΣ ΑΝΤΩΝΙΟΣ ΥΠΕΡΑΣΠΙΖΕΤΑΙ ΤΗΝ ΠΙΣΤΗ
ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ**

Άγνωστης τοποθεσίας

Πενάκι και καφέ μελάνι πάνω σε μαύρη κιμωλία

Φέρει δύο επιγραφές, η πρώτη: «S. Antonio Abate defende le fede di Cristo con molti filosofi....». Η δεύτερη ‘Paulus calcar’¹³⁷³ (σελ. 258)

ΤΟ ΔΕΙΠΝΟ ΤΟΥ ΜΕΓΑΛΟΥ ΓΡΗΓΟΡΙΟΥ

Νάπολη, Società Napoletana di Storia Patria

μελάνι και υδατόχρωμα σέπια

23 x 29,2 εκ

Στο verso η επιγραφή: “Tintoretti” (εικ. 259)

Παρουσιάστηκε το 1970 ως έργο του Κορένσιου από την M. Causa Picone¹³⁷⁴.

¹³⁷⁰ Christie’s, London, 16 May 1978.

¹³⁷¹ Βλ. παραπάνω, σελ. 277.

¹³⁷² Sotheby’s London, 25 November 1971, σελ. 79, αρ. 95.

¹³⁷³ Sotheby’s, London, 9 April 1970.

ΣΚΗΝΗ ΜΑΡΤΥΡΙΟΥ;

Άγνωστης τοποθεσίας (εικ. 260)

Εκτέθηκε στη δημοπρασία Master Drawings στην αίθουσα Herbert E. Feist της Νέας Υόρκης, όπως πληροφορούμαστε από τις διαφημιστικές σελίδες του *The Burlington Magazine*, στα 1971¹³⁷⁵.

ΠΟΜΠΗ ΙΠΠΟΤΩΝ

Παρίσι, Musée du Louvre, Cabinet des Dessins

Δημοσιευμένο από τον Leone de Castris, προσομοιάζει αρκετά στο ύφος του Βελισσάριου και θα μπορούσε να είναι προπαρασκευαστικό σχέδιο για παρόμοιου ύφους σκηνές του ζωγράφου σε ιδιωτικά ανάκτορα της Νάπολης¹³⁷⁶.

Η ΠΕΡΙΤΟΜΗ

Οξφόρδη, Ashmolean Museum

Πενάκι σε μπλε χαρτί, με λευκές ανυψώσεις

40 x 19,3 εκ. (εικ. 261)

Ορθά αποδιδόμενο στον ζωγράφο από τον J. Gere στα 1957¹³⁷⁷. Νομίζουμε ότι μπορεί να συνδεθεί με ανάλογες σκηνές στο παρεκκλήσιο της Γέννησης στην εκκλησία Gesù Nuovo, που χρονολογούνται στα 1605.

ΜΕΛΕΤΕΣ ΓΙΑ ΑΓΓΕΛΑΚΙΑ

Άγνωστης τοποθεσίας

Μαύρη κιμωλία, πενάκι και καφέ μελάνι, λευκές ανυψώσεις σε γαλάζιο χαρτί

22,6 x 18,4 εκ.

Στο κάτω μέρος διακρίνεται η επιγραφή στο mount: «Biscaino No. 6» (εικ. 262)

Το σχέδιο, που δημοπρατήθηκε στο Λονδίνο το 1976 και ξανά το 1980¹³⁷⁸, θα αποτελούσε ένα από τα άπειρα του είδους για τέτοιες παραστάσεις. Ωστόσο εδώ μια μεγαλύτερη ιλλουζιονιστική διάθεση αλλά και μια ζωγραφική διαπραγμάτευση πιο ελεύθερη θα μας έκαναν να το χρονολογήσουμε προς τα προχωρημένα έργα του ζωγράφου, ίσως γύρω στη δεκαετία του 1630. Η επιγραφή αναφέρεται στον όχι μακριά στυλιστικά από τον Βελισσάριο, γενοβέζο ζωγράφο Bartolomeo Biscaino (δράση 1632-1657).

¹³⁷⁴ *Disegni della Società Napoletana di Storia Patria, Disegni della Società Napoletana di Storia Patria*, Νάπολη, Edizioni Scientifiche Italiane, 1974, σελ. 36-37.

¹³⁷⁵ τόμ. CXIII, 815 (1971), σελ. XLVII.

¹³⁷⁶ Leone de Castris, όπ. π., 1991, σελ. 224.

¹³⁷⁷ «Drawings in the Ashmolean Museum», *The Burlington Magazine*, XCIX (1957), σελ. 163, εικ. 29.

¹³⁷⁸ Christie's, Λονδίνο, 6 Ιουλίου 1976 και Sotheby Parke Bernet, Λονδίνο, 11 Δεκεμβρίου 1980.

ΕΝΑΣ ΑΓΙΟΣ ΕΠΙΣΚΟΠΟΣ ΠΕΡΙΤΡΙΓΥΡΙΖΕΤΑΙ ΑΠΟ ΑΓΙΟΥΣ ΚΑΙ ΑΓΓΕΛΟΥΣ

Άγνωστης τοποθεσίας

Πενάκι και μπλέ υδατόχρωμα με λευκές ανυψώσεις σε καφέ χαρτί

35 x 32,2 εκ.

Φέρει την επιγραφή «205» επάνω δεξιά (εικ. 263)

Σχέδιο προορισμένο για τη διακόσμηση θόλου. Παρουσιάστηκε ως έργο του Βελισσάριου Κορένσιου στην έκθεση *Old Master Drawings*, στην Colnaghi του Λονδίνου στα 1985¹³⁷⁹.

ΣΠΟΥΔΕΣ ΚΕΦΑΛΩΝ ΑΛΟΓΩΝ

Άγνωστης τοποθεσίας

Πενάκι και μπλε υδατόχρωμα

18,3 x 17,8 εκ. (εικ. 264)

Το σχέδιο που με το όνομα του Βελισσάριου δημοπρατήθηκε το 1999 στο Λονδίνο¹³⁸⁰, ίσως αποτελεί μελέτη για τις σκηνές μαχών στην Αίθουσα των Πρεσβευτών του Βασιλικού Παλατιού της Νάπολης.

Η ΛΙΜΑΝΙΟΥ ΜΕ ΑΓΟΡΑΠΩΛΗΣΙΑ ΣΚΛΑΒΩΝ

Παλαιότερα Συλλογή J. Isaacs και Kurt Meissner

Πενάκι και καφέ μελάνι πάνω σε κόκκινη κιμωλία

19,5 x 26,3 εκ. (εικ. 265)

Ως μέρος της συλλογής J. Isaacs and Kurt Meissner οποίας εκτέθηκε το 1967 στη Βρέμη (Kunsthalle), και στη Ζυρίχη (Kunsthaus), τέθηκε σε δημοπρασία το 1990 στο Μόναχο¹³⁸¹. Στυλιστικά μπορεί να ενταχθεί στα σχέδια του Κορένσιου, κυρίως των τελών του 16^{ου} αιώνα, με αρκετές ομοιότητες με αυτό της *Τελευταίας Συνάντησης των Αποστόλων Πέτρου και Παύλου*, όπως επίσης και με τις σκηνές στην Αίθουσα των Πρεσβευτών στο Βασιλικό Παλάτι της Νάπολης.

¹³⁷⁹ Βλ. τον κατάλογο της έκθεσης, αρ. 19 όπου και παραλληλίζεται με ένα σχέδιο στο Metropolitan Museum της Νέας Υόρκης, (Bean / Turcic, όπ. π., 1982, σελ. 68, αρ. 56).

¹³⁸⁰ *Exhibition of Old Master Drawings*, Λονδίνο, Joanna Booth, Απρίλιος 1999.

¹³⁸¹ *Drawings and Prints. 16th to 19th Century*, κατάλογος δημοπρασίας, Μόναχο, Galerie Siegfried Billesberger, 1990.

Σχέδια αμφίβολης απόδοσης ή απορριπτέα

ΤΑ ΕΙΣΟΔΙΑ ΤΗΣ ΘΕΟΤΟΚΟΥ

Άγνωστης τοποθεσίας

Πενάκι με μπλε υδατόχρωμα και λευκές ανυψώσεις

37,6 x 24,8 εκ. (εικ. 266)

Πουλήθηκε, ως αποδιδόμενο στον Βελισσάριο, στους Sotheby's το 1977¹³⁸². Είναι δύσκολο να το εντάξουμε στη σχεδιαστική παραγωγή του Κορένσιου καθώς τα φλωρεντινά χαρακτηριστικά του τέλους του 16^{ου} αιώνα που διακρίνονται σε αυτό είναι πολύ περισσότερο έντονα από αυτά που συνήθως παρουσιάζουν τα έργα του ζωγράφου.

ΜΟΡΦΕΣ ΓΥΡΩ ΑΠΟ ΕΝΑΝ ΟΒΕΛΙΣΚΟ

Άγνωστης τοποθεσίας

Πενάκι και μπλε υδατόχρωμα, με λευκές ανυψώσεις σε καφέ χαρτί

24,2 x 15,2 εκ.

Αρχικά αποδιδόμενο στον Polidoro da Caravaggio, πέρασε κατόπιν, αδικαιολόγητα, στο όνομα του Κορένσιου¹³⁸³.

Η ΦΡΑΓΚΕΛΩΣΗ

Συλλογή δούκα Roberto Ferretti

Μαύρη κιμωλία

27,5 x 16,4 εκ.

επιγραφή στο κάτω μέρος "Andrea Schiavoni"

Δημοπρατήθηκε το 1980¹³⁸⁴ με το όνομα του Βελισσάριου, χάρη στην απόδοση του Herwarth Röttgen, που το θεώρησε νεανικό έργο του Κορένσιου υπό την επίδραση του Cavalier d' Agrino. Αγοράστηκε από τον δούκα Roberto Ferretti και εκτέθηκε στο Τορόντο και στη Νέα Υόρκη ως μέρος της συλλογής του¹³⁸⁵. Αν και παρουσιάζει στοιχεία κοινά με άλλα έργα του Κορένσιου, είναι αρκετά δύσκολο να το αποδώσουμε δίχως αμφιβολίες σε αυτόν.

ΕΝΑΣ ΦΡΑΓΚΙΣΚΑΝΟΣ ΓΟΝΑΤΙΖΕΙ ΜΠΡΟΣΤΑ ΣΕ ΜΙΑ ΟΜΑΔΑ ΣΤΡΑΤΙΩΤΩΝ

Άγνωστης τοποθεσίας

πενάκι και κόκκινο υδατόχρωμα με λευκές ανυψώσεις σε κόκκινη κιμωλία

¹³⁸² Λονδίνο, 4 Ιουλίου 1977.

¹³⁸³ Βλ. Stampfle / Bean, όπ. π., αρ. 16.

¹³⁸⁴ *Important Old Master Drawings*, Christie's, Λονδίνο, 9 Δεκεμβρίου 1980, αρ. 6.

¹³⁸⁵ *Italian Drawings from the Collection of Duke Roberto Ferretti*, κατάλογος έκθεσης, (Τορόντο, Art Gallery of Ontario – Νέα Υόρκη, Pierpont Morgan Library, 1985-1986), Τορόντο, Art Gallery of Ontario, 1985, σελ. 63.

22,4 x 41,2 εκ.

Φέρει παλαιότερες αποδόσεις: «Di Giuseppino» και «Passignano» (εικ. 267)

Σχέδιο για διακόσμηση ημικυκλικού διαχώρου οροφής παρεκκλησίου. Δημοπρατήθηκε στους Sotheby's¹³⁸⁶.

Η ΒΑΣΙΛΙΣΣΑ ΔΙΔΩ

Άγνωστης τοποθεσίας

πενάκι και καφέ μελάνι, με γκριζο υδατόχρωμα πάνω σε μαύρη κιμωλία,

οβάλ σχήμα 17,2 x 22 εκ. (εικ. 268)

Αποδιδόμενο στον Corenzio στον κατάλογο της δημοπρασίας *Sotheby's Old Master Drawings*, στη Νέα Υόρκη (16 Ιανουαρίου 1985), όπου δημοπρατήθηκε ως μέρος της συλλογής του Sir Robert Mond¹³⁸⁷.

ΜΕΛΕΤΗ ΓΙΑ ΓΥΝΑΙΚΕΙΟ ΚΕΦΑΛΙ

Άγνωστης τοποθεσίας

Πενάκι και λευκή κιμωλία σε γκριζο χαρτί

20,7 x 15,3 εκ.

Διακρίνεται στην κάτω αριστερή γωνία η επιγραφή «TL» (εικ. 269)

Δημοπρατήθηκε στο Λονδίνο στα 1979¹³⁸⁸. Έχει πολλές ομοιότητες και στη σύνθεση αλλά και στην επιλογή της συγκεκριμένης όψης του προσώπου με το σχέδιο του Federico Barocci, *Σπουδή για την Madonna del Gatto*, στα Uffizi¹³⁸⁹. Δεν παρουσιάζει ομοιότητες με έργα του Κορένσιου

ΤΟ ΜΑΡΤΥΡΙΟ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΛΑΥΡΕΝΤΙΟΥ

Άγνωστης τοποθεσίας

Πενάκι, καφέ μελάνι και υδατόχρωμα

10,3 x 21,5 εκ. (εικ. 270)

Δημοπρατήθηκε από τη συλλογή της Mary Brandegee στους Sotheby's τού Λονδίνου το 1974¹³⁹⁰. Κανένα στυλιστικό στοιχείο δεν συνηγορεί στην απόδοσή του στον Κορένσιο.

Ο ΙΗΣΟΥΣ ΚΑΙ Η ΜΟΙΧΗ

Νάπολη, Società Napoletana di Storia Patria

πενάκι σε μπεζ χαρτί

¹³⁸⁶ London, 3 July 1995.

¹³⁸⁷ Βλ. τον κατάλογο δημοπρασίας και T. Borenius / R. Wittkower, *Catalogue of the Collection of Drawings by the Old Masters Formed by Sir Robert Mond*, Λονδίνο, χ. χ., σφ. 453.

¹³⁸⁸ *Sotheby's Parke Bernet, Λονδίνο, 11 Ιουλίου 1979*, πίν. III.

¹³⁸⁹ Federico Zuccari. *Le idee, gli scritti. Atti del Convegno, Sant'Angelo in Vado, 28-30 ottobre 1994*, επιμ. B. Cleri, Μιλάνο, Provincia di Pesaro e Urbino, Electa, 1997, σελ. 133, εικ. 10.

¹³⁹⁰ *Sotheby's, London 10 October 1974*.

21 x 30 εκ. (εικ. 271)

Παρουσιάστηκε ως σχέδιο του Βελισσάριου από την M. Causa Picone¹³⁹¹.

Ο ΔΡΟΜΟΣ ΠΡΟΣ ΤΟΝ ΓΟΛΓΟΘΑ

Άγνωστης τοποθεσίας

Πενάκι και καφέ μελάνι με μπλε υδατόχρωμα και ευκές ανυψώσεις, σε μπλε χαρτί

40,2 x 25,8 εκ. (εικ. 272)

Προερχόμενο από τις συλλογές των Dr. Bates (Μπίρμπιχαμ), B. Charbonnier και Sir Archibald Alison, πουλήθηκε από τους Sotheby Parke Bernet το 1980¹³⁹².

OI APPABΩNEΣ THΣ ΘEOΤOKOY (recto)

MEΛETEΣ ME ΣAΓKCOYINIA (verso)

Νάπολη, Società Napoletana di Storia Patria

πενάκι και υδατόχρωμα

22,1 x 36,8 εκ.

Αποδόθηκε στον Κορένσιο από την M. Causa Picone¹³⁹³, αλλά δεν βρίσκουμε στοιχεία ικανά που να συνδέουν το σχέδιο με τον ζωγράφο.

ΣΚΗΝΗ ΑΠΟ ΤΗ ΡΩΜΑΪΚΗ ΙΣΤΟΡΙΑ

Άγνωστης τοποθεσίας

Πενάκι και μπλε υδατόχρωμα, με λευκές ανυψώσεις σε γαλάζιο χαρτί, τετραγωνισμένο

24,3 x 35,5 εκ.

Φέρει την επιγραφή: «parmensis» (εικ. 273)

Αποδιδόμενο στον Corenzio, δημοπρατήθηκε στους Sotheby's, το 1977¹³⁹⁴, προερχόμενο από τη συλλογή του Mr. C. R. Rudolf. Ωστόσο, είναι δύσκολο να συνδεθεί με τα έργα του Βελισσάριου, αν και έχουμε μαρτυρίες για ομόθεμα έργα του ζωγράφου σε ανάκτορα και βίλες ευγενών.

Ο ΘΕΟΣ ΠΑΤΗΡ

Παρίσι, Musée du Louvre, Cabinet des Dessins (εικ. 274)

Προερχόμενο από τη Συλλογή του Marriette, παρουσιάστηκε στην παρισινή έκθεση το 1967¹³⁹⁵.

¹³⁹¹ όπ. π., 1974, σελ. 36, εικ. 6.

¹³⁹² Sotheby's Parke Bernet, London, 3 July 1980.

¹³⁹³ όπ. π., 1974, σελ. 36, εικ. 4.

¹³⁹⁴ London, 19 May 1977.

¹³⁹⁵ Παρίσι, 1967, αρ. 11.

*Ο ΑΡΧΑΓΓΕΛΟΣ ΜΙΧΑΗΛ ΚΑΤΑΤΡΟΠΩΝΕΙ ΤΟΥΣ ΕΠΑΝΑΣΤΑΤΗΜΕΝΟΥΣ
ΑΓΓΕΛΟΥΣ*

Νάπολη, Società Napoletana di Storia Patria

πενάκι σε μπεζ χαρτί

22,6 x 19,7 εκ.

στο verso: «διάφορες μελέτες, ενός σκυλιού και άλλων, αδιάκριτων αντικειμένων» (εικ. 275)

Αποδόθηκε στον Βελισσάριο από την M. Causa Picone¹³⁹⁶, που σημειώνει τις στενές αναλογίες με τη σχεδιαστική παραγωγή του Marco Pino και το συσχετίζει με ελαιογραφία του Cavalier d'Arpino στο Μουσείο της Γλασκόβης¹³⁹⁷. Βρίσκουμε συσχετισμούς με φρέσκα του Βελισσάριου στην εκκλησία των ιησουϊτών και σε πλαϊνά παρεκκλήσια της εκκλησίας της S. Maria di Costantinopoli, αλλά η απόδοσή του στον Βελισσάριο δεν είναι εύκολη.

ΓΙΡΛΑΝΤΑ ΑΠΟ ΕΡΩΤΙΑΙΕΙΣ (recto)

ΜΕΛΕΤΕΣ ΓΙΑ ΑΓΓΕΛΑΚΙΑ ΚΑΙ ΕΡΩΤΙΑΙΕΙΣ (verso)

Νάπολη, Società Napoletana di Storia Patria

Πενάκι και σαγκούνια σε μπεζ χαρτί

19,8 x 27,1 εκ. (εικ. 276)

Αποδόθηκαν, μάλλον δικαίως, στον Κορένσιο από την M. Causa Picone¹³⁹⁸, που τα τοποθέτησε στην ωριμότητα του ζωγράφου και τα συσχέτισε στενά με τους τρόπους του Marco Pino. Ο Marcantonio Raimondi κυκλοφόρησε σε χαρακτηριστικό ένα παρόμοιο σχέδιο που από την παλαιότερη γραμματεία θεωρήθηκε ότι έγινε πάνω σε σχέδιο του Ραφαήλ¹³⁹⁹.

ΣΤΑΥΡΩΣΗ ΤΟΥ ΑΠΟΣΤΟΛΟΥ ΠΕΤΡΟΥ

Λονδίνο, Συλλογή Colville

Κόκκινο μολύβι και υδατόχρωμα

56 x 42 εκ. (εικ. 277)

Παλαιότερα αποδιδόμενο στον Passignano¹⁴⁰⁰, αποδόθηκε από τον Previtali στον Κορένσιο¹⁴⁰¹. Ίσως συνδέεται με τα έργα στον San Paolo Maggiore.

ΠΑΡΟΥΣΙΑΣΗ ΣΤΟΝ ΝΑΟ

Τορόντο, National Gallery of Canada

Πενάκι και καφέ μελάνι, μαύρη κιμωλία και καφέ υδατόχρωμα

15 x 26,6 εκ.

¹³⁹⁶ όπ. π., 1974, εικ. 1, σελ. 35-36.

¹³⁹⁷ Roettgen, *Il Cavalier d'Arpino*, όπ. π., 1973, σελ. 79-81, εικ. 11.

¹³⁹⁸ 1974, εικ. 2-3, σελ. 36.

¹³⁹⁹ *The Engravings of Marcantonio Raimondi*, όπ. π., σελ. 136.

¹⁴⁰⁰ Βλ. *Storia dell'arte*, 1974, σελ. 136, n. 131.

¹⁴⁰¹ Di Giampaolo, όπ. π., σελ. 329, εικ. 9.

Αγοράστηκε στη Νέα Υόρκη το 1911 από τη Συλλογή του Δούκα of Rutland, ενώ παλαιότερα βρισκόταν στη συλλογή J. Richardson, με την απόδοση στον Cavalier d'Argino¹⁴⁰².

ΠΕΡΙΤΟΜΗ (recto)

Νάπολη, Συλλογή Luigi Grimaldi Filioli

Μαύρη κιμωλία, πένακι και καφέ μελάνι

22, 4 x 19, 6 εκ.

φέρει την επιγραφή «C. Bellisario» (εικ. 278)

Αν και φέρει την επιγραφή, όπως εμφανίζεται και σε σχέδια της συλλογής του Marchese del Carpio, κάτω από την οποία δημοπρατήθηκε¹⁴⁰³, ούτε η επιγραφή –η οποία πρέπει να είναι μεταγενέστερη τουλάχιστον του 17^{ου} αιώνα –, ούτε και το σχέδιο μοιάζει να είναι του Βελισσάριου, χωρίς βέβαια να απέχει και πολύ από τη σχεδιαστική παραγωγή του. Ο Stefano Causa το απέδωσε πρόσφατα στον Francesco Curia διακρίνοντας αναλογίες με τα σχέδια του τελευταίου¹⁴⁰⁴.

ΟΙ ΑΡΡΑΒΩΝΕΣ ΤΗΣ ΘΕΟΤΟΚΟΥ (recto)

Νάπολη, Società Napoletana di Storia Patria

πένακι και υδατόχρωμα

22,1 x 3 6,8 εκ.

Δημοσιευμένο από την M. Causa Picone δίχως σχόλια κάτω από το όνομα του Βελισσάριου¹⁴⁰⁵, δεν παρουσιάζει ωστόσο ιδιαίτερες στυλιστικές αναλογίες με άλλα έργα του.

¹⁴⁰² A. E. Popham / K. M. Fenwick, όπ. π., 1950, σελ. 45, αρ. 64 (αποδέχεται την απόδοση στον ρωμαίο ζωγράφο).

¹⁴⁰³ *Master Drawings*, London 7 December 1987, σελ. 12, αρ. 40, εικ. 40.

¹⁴⁰⁴ *Prospettiva*, 93-94 (1999), σελ. 82.

¹⁴⁰⁵ *Disegni della Società Napoletana di Storia*, όπ. π., σελ. 36, εικ. 4.

ΤΟ ΕΡΓΑΣΤΗΡΙΟ ΤΟΥ ΒΕΛΙΣΣΑΡΙΟΥ ΚΟΡΕΝΣΙΟΥ

Η μεγάλη ποσότητα των παραγγελιών που ανέλαβε ο Βελισσάριος, η ίδια η τεχνική της νωπογραφίας και η γενικότερη ζωγραφική πρακτική της εποχής, συνεπάγεται την ευρεία χρήση και συμμετοχή της μποτέγκας όπως και άλλων συνεργατών. Όπως μας επιτρέπουν να εννοήσουμε τα έργα και τα συναφή έγγραφα, το εργαστήριο λειτουργούσε ενιαία υπό τη διεύθυνση του Βελισσάριου, καθώς οι πληρωμές γίνονται σχεδόν αποκλειστικά σε αυτόν. Οι σχετικοί όροι στα συμβόλαια άλλοτε τον δεσμεύουν περισσότερο και άλλοτε λιγότερο για το ιδιόχειρο της εκτέλεσης της παραγγελίας ενώ μερικές φορές τού επιτρέπουν ρητά τη δυνατότητα να αναθέτει σε άλλους τις δευτερεύοντες εργασίες. Αλλά ακόμα και όταν παραλείπονται εντελώς οι σχετικές ρυθμίσεις, θα πρέπει να υποθέσουμε τη σταθερή συνεργασία της μποτέγκας. Με άλλα λόγια, «ζωγραφική του Κορένσιου» σημαίνει «ζωγραφική του εργαστηρίου του Βελισσάριου Κορένσιου» και, αντίστροφα, το έργο τής μποτέγκας είναι ακατανόητο δίχως τη διεύθυνση του ζωγράφου.

Η συμμετοχή του εργαστηρίου στην υλοποίηση των παραγγελιών που αναλάμβανε ο Βελισσάριος φαίνεται από τα σχετικά συμφωνητικά όπως και από τις αποδείξεις πληρωμών, έγγραφα στα οποία μπορούμε να δούμε και τις αντιδράσεις των παραγγελιοδοτών που κυμαίνονται από την αποδοχή της συμμετοχής αυτής μέχρι την κατηγορηματική άρνησή της. Έτσι, στο πρώτο γνωστό σύνολο, στον ευρύ κύκλο του S. Andrea delle Dame, ο Κορένσιος εμφανίζεται να δουλεύει με βοηθούς, που δεν κατονομάζονται, και συνεργάτες όπως τον φλαμανδό Pietro Mennens που ζωγραφίζει διακοσμητικά μοτίβα και τις τοπιογραφίες που πλαισιώνουν το κεντρικό θέμα των σκηνών¹⁴⁰⁶. Το ίδιο συμβαίνει και στο σύνολο του Λειψανοφυλακίου της SS. Annunziata, όπως τεκμηριώνεται η εργασία του «compagno» του Βελισσάριου Avanzino Nucci, και του μαθητή του, Vincenzo (de) Pino¹⁴⁰⁷. Τη συμμετοχή του εργαστηρίου συναντούμε τόσο σε μικρότερης σημασίας έργα, όπως στις τοιχογραφίες για το σπίτι του Gabriele di Martino, όπου δουλεύει μαζί με τον μαθητή του Antonio Carnoro¹⁴⁰⁸, όσο και σε εκτεταμένους κύκλους, όπως είναι αυτός της Κρύπτης στο Σαλέρνο¹⁴⁰⁹. Σε πολλά άλλα έργα φαίνεται η δουλειά του εργαστηρίου, όπως στις τοιχογραφίες για το σπίτι του Fabrizio Romano, (όπου και η διευκρίνιση για το ποσό που εισπράττει ένας «νεαρός βοηθός» του Βελισσάριου και ο ίδιος ο δάσκαλος για έργα που «έχει εκτελέσει ιδιοχειρώς»¹⁴¹⁰), στην εκκλησία του San Gregorio Armeno στα 1610 (ζωγραφική «ήδη εκτελεσμένη από αυτόν και από τους μαθητές του (“creati”))»¹⁴¹¹, στο

¹⁴⁰⁶ Βλ. εδώ, παραπάνω, σελ. 109 κε.

¹⁴⁰⁷ D'Addosio, όπ. π., 1913, σελ. 45. Το γεγονός ότι οι πληρωμές γίνονται στο όνομα του Βελισσάριου αλλά και η υπογραφή των έργων μόνο από αυτόν συντελούν στην υπόθεση της γενικής εποπτείας του έργου από τον Κορένσιο.

¹⁴⁰⁸ Πληρωμή της 27^{ης} Φεβρουαρίου 1603, βλ. D'Addosio, όπ. π., 1913, σελ. 50.

¹⁴⁰⁹ Βλ. παραπάνω, σελ. 199.

¹⁴¹⁰ Nappi, όπ. π., 1992, σελ. 41.

¹⁴¹¹ D'Addosio, όπ. π.

ανάκτορο των Sansevero, όπου συναντούμε δύο μαθητές του, τον Ferrante Maccario και τον «Nufrio de Leone»¹⁴¹², πιθανότατα ακόμα στην cappella Massa (όπου πληρώνει τον Francesco Sangermano)¹⁴¹³, κ.ά. .

Τι ακριβώς ζωγράφιζαν οι μαθητές και οι βοηθοί μας δείχνει για παράδειγμα το συμφωνητικό για τη ζωγραφική της οροφής στην εκκλησία της S. Maria della Sapienza, σύμφωνα με το οποίο ο Κορένσιος οφείλει να εργαστεί «εξολοκλήρου ιδιοχείρως, είναι νόμιμο ωστόσο να αναθέσει σε άλλους [τη ζωγραφική] κάποιου νέφους ή ύφασματος, ή όποια άλλη δουλειά κρίνει, εκτός από τις φιγούρες ('eccetto le figure')»¹⁴¹⁴. Διαφοριστική είναι και η διατύπωση και για το παρεκκλήσιο της Γέννησης στην εκκλησία των ιησουιτών: «υπόσχεται, αυτός ο Belisario, ότι θα τις εκτελέσει όλες ιδιοχείρως, εκτός από εκείνες τις ιστορίες που από αυτόν θα ανατεθούν [σε άλλους]· και μετά θα πρέπει να τις ξαναπιάσει όλες, με χρώματα εξαιρετικά, κατά τη δική του ικανοποίηση [...]»¹⁴¹⁵, ενώ στην εκκλησία των SS. Severino e Sossio οι βενεδικτινοί επιτρέπουν τη συμμετοχή βοηθών μόνο στις «φρίζες, τους κάμπους και στο βάθος»¹⁴¹⁶.

Άλλες φορές οι δεσμεύσεις θα είναι πολύ περισσότερο αυστηρές και θα ζητούν με επιμονή την ιδιόχειρη ζωγραφική του Βελισσάριου, όπως στην περίπτωση της εκκλησίας της SS. Annunziata, όπου τόσο στην Cappella Carafa και στη σακρηστία όσο στο διάζωμα του εσωτερικού του ναού καθώς και στο χοροστάσιο και τον τρούλο, ο ζωγράφος δεσμευόταν να ζωγραφίσει ιδιοχείρως («di sua propria mano»)¹⁴¹⁷. Για τα –επίσης χαμένα– έργα του στην κεντρική εκκλησία των θεατινών, ο ίδιος ο Βελισσάριος μάς πληροφορεί ότι τα εκτέλεσε δίχως τη βοήθεια άλλων¹⁴¹⁸. Οι Βενεδικτινοί, μαζί με τους ιησουίτες ζητούν επίμονα το ιδιόχειρο των έργων του Κορένσιου. Οι πρώτοι τονίζουν στο σχετικό συμβόλαιο για τις τοιχογραφίες του SS. Severino e Sossio, στα 1609, ότι τα έργα «πρέπει να εκτελεστούν από αυτόν τον Bellisario ιδιοχείρως, και να μην βοηθηθεί από άλλους, γιατί οι προαναφερόμενοι πατέρες εννοούν, και επιθυμούν, και ακόμα έτσι έχουν συμφωνήσει με τον Bellisario, ότι η εν λόγω ζωγραφική να είναι ολόκληρη απολύτως από το χέρι του. Για να λέγεται πάντοτε ότι η εν λόγω ζωγραφική έγινε αποκλειστικά από τα χέρια αυτού του Bellisario [...] αλλιώς οι προαναφερόμενοι πατέρες στο όνομα του μοναστηριού δεν θα έχουν συμβόλαιο με τον Bellisario». Στην παραγγελία για τα φρέσκα στην εκκλησία της Santa Maria di Monserrato, επίσης των βενεδικτινών, προβλέπεται ότι ο Βελισσάριος «έχει να ζωγραφίσει με το δικό του χέρι όλη την ιστορία» και διασαφηνίζεται, προλαβαίνοντας ενδεχόμενη ανάθεση «δευτερευόντων» μερών σε άλλους, ότι πρέπει να εκτελέσει «και το βουνό που είναι του Monserrato με όλες τις φιγούρες και όσα

¹⁴¹² Nappi, όπ. π., 1975, σελ. 27, έγγρ. 60.

¹⁴¹³ Βλ. παραπάνω, σελ. 240.

¹⁴¹⁴ Βλ. παραπάνω, σελ. 263.

¹⁴¹⁵ Βλ. Nappi, όπ. π., 1984, σελ. 326, έγγρ. 56, 57.

¹⁴¹⁶ Nappi, όπ. π., 1987, σελ. 149.

¹⁴¹⁷ D'Addosio, όπ. π., 1883, σελ. 64, 105.

¹⁴¹⁸ Padiglione, όπ. π., σελ. 125-126.

σε αυτήν την ιστορία συνήθως παριστάνονται»¹⁴¹⁹. Σε μια άλλη εκκλησία του τάγματος, στην Santa Patrizia, συναντούμε τις ίδιες δεσμεύσεις, όπως επίσης και τη διευκρίνιση ότι σε αντίθετη περίπτωση οι μοναχοί «θα έχουν το δικαίωμα να καταστρέψουν [το φρέσκο] και να το γκρεμίσουν κάτω»¹⁴²⁰. Οι ιησουίτες, στα 1620, ορίζουν επίσης ότι ο Βελισσάριος πρέπει να «εκτελέσει τη ζωγραφική ιδιοχείρως δίχως βοήθεια από άλλον ζωγράφο [...] και να μην κάνει να βάλει κανείς άλλος χέρι»¹⁴²¹.

Ο Βελισσάριος Κορένσιος με τηνμποτέγκα του ήταν εκτελεστής των εικονογραφικών προγραμμάτων που επεξεργάζονταν κυρίως τα θρησκευτικά τάγματα της Αντιμεταρρύθμισης στη Νάπολη και όχι οργανωτής τους, όπως έχει υποστηριχτεί¹⁴²². Η *εικονογραφία*, σύμφωνα άλλωστε και με τις σχετικές διατάξεις της Συνόδου του Τριδέντου, *υπαγορεύεται και ελέγχεται*. Είδαμε ότι στο συμφωνητικό για τη ζωγραφική της cappella San Nicola του μοναστηριού των καρθουσιανών, στα 1592, γίνεται σαφής αναφορά στην υποχρέωση του Κορένσιου να εκτελέσει «εκείνη τη ζωγραφική και τις ιστορίες που θα του ζητηθούν από τον ηγούμενο του μοναστηριού»¹⁴²³. Οι ιησουίτες είναι ακόμα πιο απαιτητικοί. Όχι μόνο στέλνουν τα σχέδια για τη διακόσμηση του παρεκκλησίου των Αγγέλων προς έγκριση από την κεντρική διοίκηση του τάγματος στη Ρώμη¹⁴²⁴, αλλά επιβάλλουν ακόμα και την προσομοίωση της εικονογραφίας με την αντίστοιχη του ρωμαϊκού Gesù¹⁴²⁵. Στα 1620, ο ιησουίτης Giuseppe Lamberti ορίζει ότι οι άγγελοι κάτω από τα εκκλησιαστικά όργανα πρέπει να ζωγραφιστούν από τον Βελισσάριο «όπως θα του διαταχθεί» και «κατά την ικανοποίηση του padre Stefano Citarella ή σε όποιον αυτοί νομίζουν»¹⁴²⁶, όπως επίσης και στο cappellone di Sant' Ignazio («σύμφωνα με την *istoria* που θα του δώσει ο προαναφερόμενος P.re Andrea»¹⁴²⁷). Και στο παρεκκλήσιο de Franchis, μέσα στην κεντρική εκκλησία των δομινικανών αλλά υπό την εποπτεία των ιησουιτών, ο Κορένσιος θα εκτελέσει «εκείνες τις ζωγραφίες, όπως συμφωνήθηκε με τον frate Luigi Lando της Εταιρείας του Ιησού και ακόμα προς ικανοποίηση του ίδιου του fratello Luigi»¹⁴²⁸. Τις ίδιες λίγο-πολύ δεσμεύσεις βρίσκουμε και σε άλλες περιπτώσεις: στην εκκλησία της SS. Annunziata («να εργαστεί σύμφωνα με το σχέδιο, και με τις ιστορίες που είναι σημειωμένες στο εν λόγω σχέδιο»), στη Santa Maria la Nova («κατά τη συμφωνία που έχουν συνάψει με τον ηγούμενο»)¹⁴²⁹, στη S. Maria della Sapienza («να

¹⁴¹⁹ Βλ. παραπάνω, σελ. 228.

¹⁴²⁰ Βλ. παραπάνω, σελ. 236.

¹⁴²¹ Βλ. παραπάνω, σελ. 238.

¹⁴²² Βλ. για παράδειγμα Rolando, *όπ. π.*, 1993.

¹⁴²³ Βλ. παραπάνω, σελ. 128.

¹⁴²⁴ Έγραφε ο στρατηγός της Εταιρείας απαντώντας σε σχετική επιθυμία της Silvia Carafa για την ελαιογραφία στο αλτάρι του παρεκκλησίου τον Ιανουάριο του 1598: «θα εκτελέσουμε την επιθυμία σας [...] δεν θα στείλουμε άλλον ζωγράφο από τη Ρώμη» (Restaino, *όπ. π.*, 1996, σελ. 50, σημ. 21).

¹⁴²⁵ *Όπ. π.*, σελ. 144-145.

¹⁴²⁶ Nappi, *όπ. π.*, 1984, σελ. 321, έγγρ. 8.

¹⁴²⁷ Βλ. παραπάνω, σελ. 250.

¹⁴²⁸ Pacelli, *όπ. π.*, 1977, σελ. 824.

¹⁴²⁹ Novelli Radice, *όπ. π.*, σελ. 170.

φτιαχτούν όλες εκείνες οι ζωγραφίες και τα θέματα που θα του παραγγείλει ο ηγούμενος», κ.ά.. Το ίδιο συμβαίνει και με τις παραγγελίες, θρησκευτικού και κοσμικού περιεχομένου, που ο ζωγράφος λαμβάνει από τη βασιλική αυλή, όπως στην κρύπτη του Σαλέρνο (σύμφωνα με τις οδηγίες του Fontana, που έλαβε από τον αντιβασιλέα¹⁴³⁰), στο σύνολο του Monte di Pietà (όπου η σαφέστατη μαρτυρία για διακόσμηση «σύμφωνα με τις οδηγίες του «ingegner Cavagni»¹⁴³¹, και «να δοθεί στον Βελισσάριο ο κατάλογος με τα Μυστήρια του Πάθους για το παρεκκλήσιο»¹⁴³²), και βέβαια τις αίθουσες του Βασιλικού Παλατιού.

Η επίβλεψη των παραγγελιοδοτών δεν περιορίζεται στον ορισμό του θέματος αλλά επεκτείνεται σε όλα τα στάδια της ζωγραφικής εκτέλεσης, από τα προπαρασκευαστικά σχέδια μέχρι και τα χαρτόνια όπως επίσης και στον έλεγχο του τελικού αποτελέσματος. Για την Cappella di San Nicola, ο ζωγράφος υποχρεώνεται «να κάνει τα σχέδια σε σκίτσα πρώτα και μετά σε χαρτόνια, κατά την ευχαρίστηση του ηγούμενου». Στο συμβόλαιο για την εκκλησία του SS. Severino e Sossio γίνεται λόγος για «σχέδιο σημειωμένο και καθορισμένο» ενώ ο ζωγράφος δεσμεύεται, «πριν εκτελέσει τη ζωγραφική [...] για κάθε ιστορία να κάνει σχέδια ώστε να μπορούν [οι μοναχοί] να τα δουν και να διορθώσουν αυτές τις ιστορίες [...], ώστε να είναι προς ικανοποίηση των προαναφερθέντων πατέρων». Παρόμοιους όρους συναντούμε και για την εκτέλεση των τοιχογραφιών στη σακρεστίας της SS. Annunziata («σύμφωνα με το σχέδιο που έχει στην κατοχή του ο σκευοφύλακας, με τις ιστορίες που είναι σημειωμένες εκεί»), στο Seggio di Nido («σύμφωνα με το σχέδιο που έχει γίνει»)¹⁴³³, κ.ά. Για τα προαναφερόμενα έργα κάτω από το εκκλησιαστικό όργανο του Gesù Nuovo ο ιησουΐτης Giuseppe Lambertì υποχρεώνει τον Βελισσάριο «θα κάνει πρώτα τα χαρτόνια κατά πως θα μείνουν αυτοί [οι ιησουΐτες] ικανοποιημένοι και εφόσον καταλήξουν, να εκτελέσει τη ζωγραφική» και πιο κάτω «να κάνει τα χαρτόνια κατά την ικανοποίηση του padre Stefano Citarella»¹⁴³⁴.

Οι ποιοτικές και χρονικές δεσμεύσεις είναι επίσης σαφείς από την πλευρά των παραγγελιοδοτών. Για παράδειγμα, ο Βελισσάριος ανέλαβε να εκτελέσει τον αρκετά εκτεταμένο κύκλο της Cappella di San Nicola «μέσα σε έξι μήνες από την ημέρα του συμβολαίου, και μέχρι τότε να μην ‘σηκώσει κεφάλι’¹⁴³⁵ [...] με χρώματα καλά και με καλή σύνθεση, προς έπαινο των ειδικών σε αυτά». «Να μη ‘σηκώσει κεφάλι’ μέχρι την ολοκλήρωση των έργων» δεσμεύεται και για τις τοιχογραφίες Cappella Herrera, όπως επίσης και στην cappella della Natività¹⁴³⁶. Περισσότερο αυστηρή η δέσμευση για την κρύπτη του Σαλέρνο: «να μην φύγει από την πόλη [...] πριν περατώσει εντελώς την εν λόγω

¹⁴³⁰ Fontana, όπ. π., 1604, σελ. 28.

¹⁴³¹ Filangieri, όπ. π., τόμ. V, 1819, σελ. 469.

¹⁴³² Morelli / Conforti, όπ. π. σελ. 26.

¹⁴³³ [F. Nicolini], όπ. π.

¹⁴³⁴ Nappi, όπ. π., 1984, σελ. 321, έγγρ. 8.

¹⁴³⁵ Οι χρονικές και ποιοτικές δεσμεύσεις επαναλαμβάνονται δύο φορές στο ίδιο συμβόλαιο, βλ. στο παράρτημα. Ωστόσο, ο Βελισσάριος, έκανε τουλάχιστον μια παράβαση, εφόσον τον Μάρτιο του 1592 τον βρίσκουμε να ζωγραφίζει και στον Sant' Andrea delle Dame.

¹⁴³⁶ Βλ. Nappi, όπ. π., 1984, σελ. 326, έγγρ. 56, 57.

ζωγραφική», δέσμευση που φαίνεται να τήρησε, πράγμα που δεν συνέβη με τα έργα για το Monte di Pietà, εξού και οι επανειλημμένες παραινέσεις των διαχειριστών. Στη Santa Patrizia οι παραγγελιοδότες σε περίπτωση που δεν γίνουν σεβαστά τα συμφωνηθέντα χρονικά όρια «θα έχουν το δικαίωμα farla sfabbricarla e buttarla a terra». Μόνο στο μοναστήρι της Sapienza οι μοναχοί, αν και δεσμεύουν τον ζωγράφο για εντός των καθορισμένων ορίων παράδοση της ζωγραφικής, αφήνουν ένα περιθώριο στον γέρο πια ζωγράφο: «εκτός εάν η μη περάτωση του έργου οφείλεται σε φυσική του αδυναμία»). Για το cappellone di Sant' Ignazio, οι ιησουίτες ορίζουν: «να αρχίσει, αμέσως δίχως καμιά αναβολή τη ζωγραφική και να μην απέχει για οποιονδήποτε λόγο [...] και αν λείψει από το έργο αυτό για δύο συνεχόμενους μήνες να είναι επιτρεπτό στον P.re Andrea (αν θελήσει) να την κάνει να ολοκληρωθεί από άλλους (και παρά την απαγόρευση και τη συνήθεια που είναι υπάρχει μεταξύ των ζωγράφων) με ζημία, έξοδα και τόκους του προαναφερόμενου Sig. Belisario [...]»¹⁴³⁷. [οφείλει να το ζωγραφίσει] με τον ίδιο τρόπο και τελειότητα που ζωγράφισε και την οροφή του [παρεκκλησίου τού] S. Ignazio»¹⁴³⁸.

Αν και πολλές φορές έχει γίνει λόγος για το εργαστήριο του ζωγράφου, αυτό μένει σχεδόν εντελώς άγνωστο. Επαναλαμβάνεται μεν συχνά ότι αυτό το εργαστήριο πρέπει να ήταν πολυάριθμο και σε αυτό έχει αποδοθεί ένα πλήθος από έργα που από την παλαιότερη βιβλιογραφία ή από νεώτερες μελέτες προσγράφονται στον Κορένσιο αλλά ποια ήταν αυτή η μποτέγκα, από ποιους αποτελούνταν, πώς δούλευαν, ποια έργα φαίνεται να είναι περισσότερο αποτέλεσμα της δουλειάς αυτής της μποτέγκας και ποια του Βελισσάριου είναι ακόμα ένα ζήτημα αρκετά δυσεπίλυτο. Πέρα από τα ονόματα, ως επί το πλείστον, ελασσόνων ζωγράφων που απάρτιζαν την μποτέγκα του Βελισσάριου, στα ίδια τα έγγραφα όπως και στις παλαιότερες εκδεδομένες πηγές γίνεται λόγος για συνεργασία του ζωγράφου με ζωγράφους που, τουλάχιστον στην υποδοχή που έτυχαν στους επόμενους αιώνες, τον ξεπέρασαν κατά πολύ: Avanzino Nucci, Pietro Mennens, Battistello, Onofio και Andrea de Lione, Michele Regolia, Luigi Rodriguez, Monsù Desiderio, Micco Spadaro, Massimo Stanzione για να κατονομάσουμε μόνο τους πιο ονομαστούς και πιο συχνά αναφερόμενους στη βιβλιογραφία ως συνεργάτες του Κορένσιου. Επιχειρούμε στη συνέχεια μια πρώτη καταγραφή των ζωγράφων που συναντήσαμε να συνεργάζονται με τον Βελισσάριο ως μαθητές ή βοηθοί του

Giovanni Antonio Ardito. Στα 1586 υπογράφει ως μάρτυρας και στα δύο συμφωνητικά που συνάπτει ο Βελισσάριος με την Αναστασία Διαμάντη¹⁴³⁹. Κρίνοντας και από το ύφος των σωζόμενων έργων του, πολύ κοντά σε αυτό του Κορένσιου, μας επιτρέπει την υπόθεση ότι ίσως ήταν μέλος του εργαστηρίου ή συνεργάτης του τελευταίου¹⁴⁴⁰.

¹⁴³⁷ Strazzullo, όπ. π., 1961, σελ. 76-77.

¹⁴³⁸ Nappi, όπ. π., 1984, σελ. 326, έγγρ. 30.

¹⁴³⁹ Βλ. στο γ' κεφάλαιο, σελ. 74, σημ. 108.

¹⁴⁴⁰ Στα 1595 και στα 1599 εκτελεί πίνακες για τους Giovan Iacovo Pallante και Giovanni Pontiero di Sambiasi αντίστοιχα, στα 1606 ζωγραφίζει στην Cappella D'Avalos, του Marchese del Vasto στην εκκλησία του Monteoliveto, φρέσκα που

Julio Gaetano. Τον Μάιο του 1590 ο «Bellisario Correnzi de neapoli pictore» παίρνει στο εργαστήριό του για επτά χρόνια τον 14ετή Julio Gaetano, γιο του Giovanni Battista Gaetano από το Τεάνο¹⁴⁴¹. Δεν διαθέτουμε άλλα στοιχεία για τον μαθητευόμενο αυτόν.

Oratio Garamo. Τον Απρίλιο του 1591 ο Βελισσάριος κάνει μια άλλη «locatio persone» με τον 17ετή Oratio Garamo, επίσης από το Τεάνο για πέντε χρόνια. Για τα δύομισι χρόνια ο μαθητευόμενος υποχρεώνεται να δίνει στον Βελισσάριο 18 δουκάτα ετησίως¹⁴⁴².

Ferdinando (Ferrante) Maccario. Ο Κορένσιος τον προσέλαβε στην μποτέγκα του με συμφωνητικό που υπέγραψε στις 24 Ιουνίου 1594, όταν ήταν 13 ετών, με τη συμφωνία να παραμείνει για οχτώ χρόνια¹⁴⁴³. Μαζί με τον Κορένσιο εμφανίζεται μέχρι τουλάχιστον το 1604¹⁴⁴⁴ ενώ για τον ίδιο διαθέτουμε μαρτυρίες μέχρι το 1626 όταν προσλαμβάνει στις υπηρεσίες του τη 28ετή «Lucretia Sarone de carnonara casale de Thiano» για τρία χρόνια¹⁴⁴⁵. Στα 1612 πληρώνεται από τον Marchese di Pescara για πίνακες¹⁴⁴⁶ και στα 1613 από τον principe di Sansevero –στο ανάκτορο του οποίου ο Κορένσιος, όπως είδαμε, διακόσμησε δύο αίθουσες με ιστορικές σκηνές– για έναν πίνακα που παρίστανε τον Άγιο Σεβαστιανό¹⁴⁴⁷. Αν και παραγγελίες προς αυτόν μαρτυρούνται μέχρι το 1619¹⁴⁴⁸, δεν είναι ωστόσο γνωστά σωζόμενα έργα του.

Antonio Car(η)oppo. Γιος του Giovanni Domenico Carnoppo, αν και κατά κανόνα εμφανίζεται «από τη Νάπολη», τουλάχιστον μια φορά υπογράφει ως «Έλληνας»¹⁴⁴⁹. Προσλαμβάνεται στο εργαστήριό του Κορένσιου στις αρχές του Ιανουαρίου του 1604 για 4 έτη¹⁴⁵⁰. Εμφανίζεται συχνά να υπογράφει ως μάρτυρας σε διάφορες συμβολαιογραφικές πράξεις του Βελισσάριου κατά το διάστημα 1603-1609¹⁴⁵¹. Από τα έγγραφα προκύπτει δική του ζωγραφική στο σπίτι του Gabriele de

υπάρχουν ακόμα. Άλλα έργα του τεκμηριώνονται στα 1603 και στα 1611, βλ. G. Ceci, «Per la biografia degli artisti del secolo XVI e XVII. Nuovi documenti», *Arte e Storia*, XXIX, 4 (1910), σελ. 100· D'Addosio, 1919, σελ. 378.

¹⁴⁴¹ ASN, N 5, S. 369 (CESARE ROSANOVA), PROTOCOLLO 12, FF. 275V-276R.

¹⁴⁴² ASN, N 5, S. 369 (Cesare Rosanova), protocollo 13, ff. 245v-246v.

¹⁴⁴³ ASN, N 5, S. 506 (G. A. Jovine), protocollo 1, ff. 256v-257r.

¹⁴⁴⁴ ASN, N 5, S. 369 (Cesare Rosanova), protocollo 26, ff. 297r (βλ. και στο χρονολόγιο του ζωγράφου στην ημερομηνία 31 Μαΐου 1604).

¹⁴⁴⁵ ASN, N 6, S. 87 (Andrea Fasano), 6, protocollo 6, f. 212v-213r.

¹⁴⁴⁶ F. Nicolini, «Notizie tratte dai giornali copiapolizze dell'antico Banco della Pietà», *Bolletino dell'Archivio Storico del Banco di Napoli*, 1 (1950-1951), σελ. 140, έγγρ. 1396 και σελ. 182, έγγρ. 1785.

¹⁴⁴⁷ Nappi, όπ. π., 1975, σελ. 4, 24, έγγρ. 37, πληρωμή 8 δουκάτων της 29^{ης} Οκτωβρίου 1613, που τα γυρίζει στον (γιο του) Francesco Maccario.

¹⁴⁴⁸ Τα αντίστοιχα έγγραφα σημειώνονται από τους: [Nicolini], όπ. π., 1939, σελ. 479· Strazzulo, όπ. π., 1955· Nappi, 1975, σελ. 24· του ίδιου, Nappi, 1992, σελ. 83-84· Delfino, όπ. π., 1984, σελ. 158· του ίδιου, 1988, σελ. 58.

¹⁴⁴⁹ ASN, N 5, S. 369 (Cesare Rosanova), protocollo 26, ff. 303v-305r.

¹⁴⁵⁰ ASN, N 5, S. 369 (CESARE ROSANOVA), PROTOCOLLO 26, FF. 18R-19R.

¹⁴⁵¹ Βλ. το χρονολόγιο, στο παράρτημα της διατριβής, στις ημερομηνίες: 11 Αυγούστου 1603· 15 Οκτωβρίου 1603· 15 Νοεμβρίου 1603· 9 Ιουνίου 1604· 22 Νοεμβρίου 1607· 29 Ιανουαρίου 1608· 15 Νοεμβρίου 1608.

Martino¹⁴⁵². Επίσης, στην εκκλησία της Santa Maria la Nova εμφανίζεται να δουλεύει μαζί με τον Κορένσιο, στα τόξα του κεντρικού κλίτους¹⁴⁵³. Δεν προκύπτουν ανεξάρτητες εργασίες του.

Giovanni Domenico (della) Lama. Από έγγραφα των ετών 1607-1615 αποδεικνύεται ότι δούλεψε στο εργαστήριο του Κορένσιο¹⁴⁵⁴. Στη διαθήκη του, στα 1609, ο τελευταίος κάνει ειδική αναφορά σε αυτόν δηλώνοντας ότι «έχει να λαμβάνει από τον Giovanni Domenico Lama, ζωγράφο, με την ισχύ μιας συναλλαγματικής του banco del Spirito Santo υπογεγραμμένης στις 15 Νοεμβρίου 1608 τριάντα δουκάτα που του δάνεισε, από τα οποία του πιστώνει επτά για τα μεροκάματα ζωγραφικής, που δούλεψε για λογαριασμό του»¹⁴⁵⁵. Εργασία του στα πλαίσια της μοτοέγκας του Κορένσιο προκύπτει Η συνεργασία τους φαίνεται ότι και από έγγραφο της 19^{ης} Αυγούστου 1615 και αφορά στη ζωγραφική διακόσμηση του σπιτιού του Fabrizio Romano¹⁴⁵⁶. Ως ανεξάρτητος από το εργαστήριο του Κορένσιο ζωγράφος απαντάται από το 1603 έως το 1618¹⁴⁵⁷. Ο Leone de Castris αναγνωρίζει πίνακές του στην εκκλησία της SS. Annunziata στην περιοχή Giugliano της Νάπολης¹⁴⁵⁸.

Giovanni Battista (de) Pino. Δεν γνωρίζουμε αν μπορεί να συσχετιστεί, όπως και ο επόμενος Vincenzo, με τον διάσημο συνεπώνυμό τους σιενέζο Marco Pino, που μαρτυρείται στη Νάπολη μέχρι το 1587. Τον Giovanni Battista (de) Pino τον συναντούμε στα 1607 και στα 1608 να υπογράφει ως μάρτυρας σε υποθέσεις του Κορένσιο, μαζί με τον Antonio Carnoppo¹⁴⁵⁹, και το 1612 να πληρώνεται από τον πελοποννήσιο ζωγράφο για έργα στην SS. Annunziata¹⁴⁶⁰. Αργότερα φαίνεται να αναλαμβάνει αυτόνομες παραγγελίες: Στα 1624 δεσμεύεται μαζί με τους Francesco Gigante και Giovan Martino Quaglia, να ζωγραφίζει για λογαριασμό των δομνηκανών της Santa Maria della Sinità. Άλλα έργα του τεκμηριώνονται στην εκκλησία του San Severo (1620), στην εκκλησία της Santa Maria di Montevergine del Monte (1628), στο μοναστήρι του san Tommaso d'Aquino (1630-1631), για λογαριασμό του Guglielmo Aquilar (1644), κ.ά¹⁴⁶¹.

Vincenzo (de) Pino. Ένας από τους μόνιμους καθώς φαίνεται συνεργάτες του Βελισσάριου κατά την πρώτη περίοδο της δραστηριότητάς του και πιθανόν μαθητής του, όπως αποδεικνύεται από

¹⁴⁵² Πληρωμή της 27^{ης} Φεβρουαρίου 1603, βλ. D'Addosio, όπ. π., 1913, σελ. 50.

¹⁴⁵³ Novelli Radice, όπ. π., 1982-1983, σελ. 171, έγγρ. 12.

¹⁴⁵⁴ Βλ. στο παράρτημα, στις ημερομηνίες: 13 Μαρτίου 1607, 29 Απριλίου 1609, 13 Δεκεμβρίου του 1610.

¹⁴⁵⁵ Βλ. όλο το έγγραφο στο παράρτημα.

¹⁴⁵⁶ Nappi, όπ. π., 1992, σελ. 41.

¹⁴⁵⁷ A. Delfino, "Documenti inediti tratti dall'Archivio di Stato di Napoli (A.S.N.) e dall'Archivio Storico del Banco di Napoli (A.S.B.N.), *Ricerche sul '600 napoletano*, Μιλάνο, L.&T., 1993, σελ. 33· D'Addosio, όπ. π., 1920, σελ. 69· Nappi, όπ. π., 1992, σελ. 52· [Nicolini], όπ. π., 1940, σελ. 42.

¹⁴⁵⁸ Leone de Castris, 1991, σελ. 177, σημ. 78.

¹⁴⁵⁹ ASN, N 5, S. 369 (Cesare Rosanova), protocollo 30, ff. 293r-v· ASN, N 6, S. 55 (Pietro Paolo Fiscale), protocollo 1, ff. 224r-226r.

¹⁴⁶⁰ D'Addosio, όπ. π., 1913, σελ. 52.

¹⁴⁶¹ D'Addosio, 1920, σελ. 92· [Nicolini], όπ. π., 1940, σελ. 42· Nappi, όπ. π., 1992, σελ. 62· Nappi, όπ. π., 2000, σελ. 62.

αρκετά έγγραφα¹⁴⁶². Εμφανίζεται να δουλεύει μαζί με τον Belisario στο λειψανοφυλάκιο της SS. Annunziata, όπως είδαμε παραπάνω¹⁴⁶³, και σχεδόν ταυτόχρονα στην Κρύπτη του Σαλέρνο¹⁴⁶⁴. Μόνος του ολοκλήρωσε, σύμφωνα τουλάχιστον με τον σχετικό όρο της προκαταβολής¹⁴⁶⁵, την κρύπτη του Αγίου Ανδρέα στο Αμάλφι, ίσως πάνω σε σχέδια του Βελισσάριου, εφόσον σε κάθε περίπτωση η διακόσμηση των κρυπτών αυτών αποτελούσε ένα ενιαίο και συνεχόμενο σύνολο. Ο de Pino δεσμεύεται να εκτελέσει τη ζωγραφική στην κρύπτη του Αμάλφι εντός 8 μηνών από τον Απρίλιο του 1603. Στα 1607, όταν ο ζωγράφος είχε ήδη πεθάνει, η γυναίκα του Isabella Toscano, ζήτησε ένα βοήθημα από τη βασιλική αυλή, προβάλλοντας τη δουλειά του άνδρα της στην κρύπτη. Ο Giulio Cesare Fontana βεβαιώνει ότι τα έργα είχαν ολοκληρωθεί από αυτόν και με υπόμνημά του προτείνει την ικανοποίηση του αιτήματος¹⁴⁶⁶. Το ύφος των φρέσκων στο Αμάλφι, η τεκμηριωμένη πολλαπλή συνεργασία με τον Βελισσάριο και το γεγονός ότι πληρώνεται από τα ίδια πρόσωπα, τον Marchese de Grottole και τον Camillo Moyella, μας οδηγούν στην υπόθεση ότι ο de Pino θα δούλεψε πάνω σε σχέδια του Κορένσιου, πράγμα που σίγουρα είχε κάνει και στην κρύπτη του Αγίου Ματθαίου. Στο ίδιο πρέπει μάλλον να αποδώσουμε και τις τοιχογραφίες της cappella Orsini στην εκκλησία Gesù e Maria, στην οποία ο Βελισσάριος έκανε την εκτίμηση των εργασιών διακόσμησης, καθώς σώζεται μια απόδειξη πληρωμής 200 δουκάτων για «ζωγραφική που εκτέλεσε» στο παρεκκλήσιο¹⁴⁶⁷ και ίσως μέρος των νωπογραφιών στη Santa Maria a Parete στο Λίβερι.

Tommaso ή Masillo de Jnnocentio. Τον Οκτώβριο του 1615 ο ζωγράφος παίρνει στην μπουτάκι του τον 14ετή «Thomas alias Masillo de Jnnocentio de Neapoli», γιο του Sebastiani de Jnnocentio για επτά χρόνια¹⁴⁶⁸. Ο μαθητευόμενος εμφανίζεται μαζί με τον Βελισσάριο στα 1616¹⁴⁶⁹ και στα 1618¹⁴⁷⁰, ενώ ο Κορένσιος του γυρίζει το ποσό που εισπράττει για την ελαιογραφία του Ευαγγελισμού στην εκκλησία της Pietà dei Turchini¹⁴⁷¹.

Giovanni Galiotta. Στα τέλη του 1619 ο Βελισσάριος προσλαμβάνει στο εργαστήριό του τον Giovanni Galiotta από το Έμπολι¹⁴⁷². Δεν είναι γνωστά άλλα στοιχεία.

¹⁴⁶² Βλ. στο παράρτημα, έγγραφα με ημερομηνία 31^{ης} Δεκεμβρίου 1599.

¹⁴⁶³ Για τα σχετικά έγγραφα βλ. D'Addosio, όπ. π., 1913, σελ. 45, 49 και Leone de Castris, 1991, σελ. 324.

¹⁴⁶⁴ D'Addosio, 1909, σελ. 39· Capone, όπ. π., τόμ. 1, σελ. 175.

¹⁴⁶⁵ D'Addosio, όπ. π., 1909, σελ. 39, πληρωμή της 10^{ης} Απριλίου του 1603 «για ζωγραφική που έχει να εκτελέσει στην οροφή της Κρύπτης [...] με την υποχρέωση να την κάνει όλη ιδιοχείρως εντός 8 μηνών». Βλ. επίσης F. Strazzullo, *Documenti per la storia del duomo di Amalfi*, παράρτημα εγγράφων σε επιμ. E. Ambra, πρόλογος G. Fiengo, Αμάλφι, presso la sede del Centro, 1991, σελ. 33-34.

¹⁴⁶⁶ D'Addosio, όπ. π., 1909, σελ. 39.

¹⁴⁶⁷ Nappi, όπ. π., 1990, σελ. 171.

¹⁴⁶⁸ ASN, N 5, S. 369 (Cesare Rosanova), protocollo 35, ff. 282r-283r.

¹⁴⁶⁹ ASN, N 5, S. 369 (Cesare Rosanova), protocollo 36, ff. 341r.

¹⁴⁷⁰ ASN, N 5, S. 558 (Pietro Antonio Rosanova), protocollo 11, ff. 361r-v.

¹⁴⁷¹ Βλ. εδώ παραπάνω, σελ. 307.

¹⁴⁷² ASN, N 5, S. 558 (Pietro Antonio Rosanova), protocollo 12, f. 34r.

Andrea και Onofrio de Lione¹⁴⁷³. Λιγότερο ο Andrea de Lione και περισσότερο ο αδελφός του Onofrio έχουν θεωρηθεί από την παλαιότερη βιβλιογραφία ως μαθητές του Βελισσάριου¹⁴⁷⁴. Πρόσφατες αρχαιακές ανακαλύψεις επαληθεύουν αυτή την άποψη. Στα 1626 για τις προαναφερόμενες ζωγραφιές ιστορικών σκηνών που επρόκειτο να εκτελέσει στο ανάκτορο των Sansevero, ο Βελισσάριος εισπράττει μια προκαταβολή από τον «don Alessandro e Carlo di Sangro» και γυρνάει το ποσό στον «Nufrio de Leone per altritanti»¹⁴⁷⁵. Το ίδιο έτος ο Onofrio de Lione υπογράφει ως μάρτυρας σε πράξη τής αδελφότητας των Ελλήνων, όταν ο Βελισσάριος είναι κυβερνήτης: εμφανίζεται μαζί με τον Santillo del Tufo, να διαμένουν στο σπίτι του Βελισσάριου («famulis in domo p.tti Bellisarij»)¹⁴⁷⁶. Στα 1627 εμφανίζεται ως μάρτυρας σε μια συμβολαιογραφική πράξη του γιου του Βελισσάριου, Κωνσταντίνου Κορένσιου¹⁴⁷⁷ και, άλλη μια φορά μαζί με τον Βελισσάριο, σε μια «locatio persone»¹⁴⁷⁸ το 1628 («Andrea de Lione de Neapoli»)¹⁴⁷⁹. Τα παραπάνω τεκμήρια από τη μια αποδεικνύουν την εκπαίδευση των ζωγράφων στο εργαστήριο του Βελισσάριου, από την άλλη ενισχύουν την άποψη που τους θέλει συνεργάτες του σε διάφορα ζωγραφικά σύνολα, όπως αυτό στο Palazzo Sansevero και στο Βασιλικό Παλάτι¹⁴⁸⁰. Η εξάρτηση του Onofrio de Lione από τον Βελισσάριο φαίνεται ξεκάθαρα στα έργα τού πρώτου για τον Scipione Brancaccio, στα 1635, όταν υποχρεώνεται να δουλέψει «κατά την ικανοποίηση του Bellisario Correnti»¹⁴⁸¹. Φρέσκα του ίδιου είναι αποδεδειγμένα επίσης στα 1630¹⁴⁸², στα 1643 στο παρεκκλήσιο του Αγίου Σεβαστιανού στον S. Pietro a Maiella¹⁴⁸³, σε ένα ύφος που δείχνει ξεκάθαρα την επίδραση του Κορένσιου ζωγράφου, και στα 1645¹⁴⁸⁴ πάντα σε παραγγελίες που σχετίζονται με τη βασιλική αυλή ενώ στα 1652 θα συνεχίσει το έργο του Βελισσάριου στην εκκλησία

¹⁴⁷³ «M. Soria, “Andrea De Leone, a Master of the Bucolic Scenes”, *The Art Quarterly*, XXIII (1960), σελ. 23-35· I. di Resta, “Andrea de Lione frescante e ipotesi sulla sua bottega”, *Napoli Nobilissima*, XXVII (1988), σελ. 41-53.

¹⁴⁷⁴ Ήδη στο «χειρόγραφο του Massimo Stanzione», όπ. π., f. 25r: [Ο Βελισσάριος ήταν δάσκαλος του Onofrio di Lione που είναι chè è ordinario nel dipingere mediocre]: άλλες μαρτυρίες από: *Nuova guida de' forastieri ... Parrino*, όπ. π., 1725, σελ. 187· De Dominicis, όπ. π., σελ. 317· Grossi, όπ. π., 1820, σελ. 89-90.

¹⁴⁷⁵ Nappi, όπ. π., 1975, σελ. 27, έγγρ. 60 (πληρωμή 25 δουκάτων της 19^{ης} Οκτωβρίου του 1626).

¹⁴⁷⁶ ASN, N 6, S. (Didaco de Crescenzo), protocollo 3, ff. 51r-63r και ένθετα φύλλα δίχως αριθμηση.

¹⁴⁷⁷ ASN, N 5, S. 506 (Giovanni Antonio Jovene), protocollo 27, f. 10v-12v.

¹⁴⁷⁸ ASN, N 5, S. 506 (Giovanni Antonio Jovene), protocollo 27, f. 12v-13v. «Belisario Corenzio, Petro Joanne et Honofrio de Lione».

¹⁴⁷⁹ ASN, N 5, S. 506 (Giovanni Antonio Jovene), protocollo 28, ff. 57r-58r (“Petro Jacobo Tipaldo et Andrea de Lione de Neapoli”).

¹⁴⁸⁰ Ο Onofrio de Lione εργάστηκε στο Palazzo Reale το 1646, στο κεντρικό αλτάρι του Βασιλικού παρεκκλησίου, βλ. Pacelli, όπ. π., 1984, σελ. 529, σημ. 25 και Nappi, όπ. π., 1983, σελ. 49.

¹⁴⁸¹ Nappi, 1992, σελ. 51 (“Da Scipione Brancaccio D. 20 a compimento di D. 30 in conto delle pitture che fa alla casa di fra Lelio Brancaccio a S. M. Apparete a soddisfazione di Bellisario Correnti”).

¹⁴⁸² Nappi, 1992, σελ. 51.

¹⁴⁸³ D’Addosio, όπ. π., 1920, σελ. 72. Για τις σωζόμενες αυτές τοιχογραφίες βλ. Novelli Radice, όπ. π., 1976.

¹⁴⁸⁴ Delfino, όπ. π., 1986, σελ. 113.

των ιησουϊτών¹⁴⁸⁵. Στον Onofrio di Lione έχει αποδοθεί από την παλαιότερη τοπική γραμματεία η συμπλήρωση έργων του Βελισσάριου, όπως στη σακρεστία της εκκλησίας των SS. Severino e Sossio¹⁴⁸⁶, και στο χοροστάσιο και σε ένα παρεκκλήσιο της Santa Maria la Nova¹⁴⁸⁷.

Simone Papa. Η σχέση του με τον Βελισσάριο μάς είναι γνωστή από τα γεγονότα της διακόσμησης της cappella del Tesoro στον καθεδρικό ναό της Νάπολης. Στα 1628-1629 παρουσίασαν από κοινού σχέδια για τη διακόσμηση του παρεκκλησίου, τα οποία απορρίφθηκαν¹⁴⁸⁸. Είναι πολύ πιθανό να ανήκε στο εργαστήριο του Βελισσάριου, μιας και στους χώρους που μαρτυρούνται έργα του, ανέλαβε παραγγελίες εκτεταμένης διακόσμησης ο πελοποννήσιος ζωγράφος, όπως στην εκκλησία της Santa Maria la Nova¹⁴⁸⁹. Στο ίδιο μοναστήρι παλαιότερες περιγραφές θέλουν δικά του τα ακόμα σωζόμενα φρέσκα ενός προαυλίου¹⁴⁹⁰. Από τις δουλειές που ανέλαβε, αποδεικνύεται η συγγένεια των παραγγελιοδοτών του με αυτών του Κορένσιου: στα 1611 τον συναντούμε να πληρώνεται από τον «fra Cesare Falco Brisegna για τους κόπους του στην επιδιόρθωση των προσωπογραφιών των Βασιλέων της Νάπολης στο Δικαστήριο, με διαταγή του regente»¹⁴⁹¹, στα 1614 ζωγραφίζει «έξι πίνακες που παριστάνουν τη Δημιουργία του Κόσμου, για τον Tomaso Aniello de Lione»¹⁴⁹². Επιδόθηκε και στο πεδίο των ελαιογραφιών όπως φαίνεται από έγγραφα και από τα σχετικά ευρήματα, που αριθμούν έργα του σε ιδιωτικές ναπολιτάνικες συλλογές¹⁴⁹³. Ο Leone de Castris αποκαλεί, ανεξήγητα, τον Simone Papa «ίσως τον πιο πιστό οπαδό, και μαζί τον πιο εκκεντρικό, της “maniera grande” του Βελισσάριου γύρω στα 1600»¹⁴⁹⁴.

Ottavio Russo. Ο ζωγράφος εμφανίζεται μαζί με τον Βελισσάριο στα τέλη της δεύτερης δεκαετίας του 17^{ου} αιώνα, πράγμα που μας οδηγεί στην υπόθεση ότι ίσως συμμετείχε στο εργαστήριο του. Συγκεκριμένα, υπογράφει ως μάρτυρας στην εξουσιοδότηση που κάνει ο Κορένσιος στον επίσκοπο Μακάριο Μελισσηνό για να παρουσιαστεί εκ μέρους του στον Φίλιππο Γ'¹⁴⁹⁵. Πιθανόν συνδέεται με την ομώνυμη οικογένεια ζωγράφων που δρούσαν στη Νάπολη καθ' όλο τον 17^ο αιώνα και της οποίας ίσως ένα από τα πρώτα μέλη προερχόταν από τη Βενετία, ο Giulio Russo¹⁴⁹⁶.

¹⁴⁸⁵ Nappi, όπ. π., 1984, σελ. 336.

¹⁴⁸⁶ Celano, 1692, τόμ. III, σελ. 222· *Nuova guida de' forastieri ... 1725*, σελ. 187· Galante, έκδ. 1872, σελ. 210· *Napoli Sacra, itinerario* 6, σελ. 371.

¹⁴⁸⁷ Galante, έκδ. 1872, σελ. 134.

¹⁴⁸⁸ Βλ. εδώ παραπάνω.

¹⁴⁸⁹ *Nuova guida Parrino*, 1725, σελ. 137· De Dominicis, όπ. π., τόμ. 1, 1742, τόμ. 2, σελ. 106, 133-134.

¹⁴⁹⁰ Celano, 1692, τόμ. IV, σελ. 16.

¹⁴⁹¹ Nappi, 1992, σελ. 90.

¹⁴⁹² D'Addosio, 1920, σελ. 182. Για άλλες μαρτυρούμενες εργασίες του βλ. Nappi, 1992, σελ. 90

¹⁴⁹³ G. Labrot, με τη συνεργασία του A. Delfino, *Collections of Paintings in Naples 1600-1780*, (=Italian Inventories, 1), Μόναχο – Λονδίνο – Νέα Υόρκη – Παρίσι, Saur, 1992, ad indicem.

¹⁴⁹⁴ Όπ. π., 1991, σελ. 226, 246, σημ. 97.

¹⁴⁹⁵ ASN, N. 5, S. 558 (Pietro Antonio Rosanova), protocollo 11, ff. 475r-v («Ottavio Russo de Neapoli pittore»).

¹⁴⁹⁶ Giulio Russo ASN, N 5, S. 369 (Cesare Rosanova), protocollo 26, f. 461r («Julio Russo veneto Neapoli commorante»).

Francesco Magliolo ή Magliulo. Πιθανολογούμε τη συσχέτιση του ζωγράφου αυτού με το εργαστήριο του Βελισσάριου, καθώς εμφανίζεται μαζί με του στα 1618¹⁴⁹⁷.

Luigi Rodriquez (Roderigo ή Luigi Siciliano ή Siciliano). Σύμφωνα με τον De Dominici, ο Βελισσάριος δηλητηρίασε από φθόνο τον μαθητή του Luigi Rodriquez¹⁴⁹⁸. Αν και με τον ζωγράφο αυτό οι παλαιότερες πηγές έχουν στενά συνδέσει τον Βελισσάριο, τα πραγματικά στοιχεία που τους σχετίζουν είναι πενιχρά και προβληματικά. Τον Φεβρουάριο του 1601 ο Rodriquez πληρώνεται για «τη ζωγραφική σε κιαρο-σκούρο σε φρέσκο της Πίστης και της Ελπίδας με τέσσερα αγγελάκια που έχει εκτελέσει στην πρόσοψη του παρεκκλησίου» Monte di Pietà, στο οποίο ο Κορένσιος εκτέλεσε το σύνολο της εσωτερικής οροφής¹⁴⁹⁹. Αν και οι τοιχογραφίες του Rodriquez, είναι πια εντελώς κατεστραμμένες, έχει υποτεθεί η συμμετοχή του ζωγράφου στη διακόσμηση των, πλαϊνών του παρεκκλησίου, αιθουσών όπου απεικονίζονται ολόσωμες αλληγορικές μορφές μνημειακών διαστάσεων¹⁵⁰⁰. Ο Rodriquez, που είχε εγκατασταθεί στη Νάπολη, μαζί με τον ζωγράφο Giovanni Battista Azzolino, στα 1592¹⁵⁰¹, φέρεται στα 1598 να πληρώνει ενοίκιο για ένα εργαστήριο στην piazza Carità¹⁵⁰², πράγμα που αποδεικνύει ότι δούλευε ως ανεξάρτητος ζωγράφος.

Alessandro Fernandez (Ernandes). Σύμφωνα με τον Leone de Castris, ήταν μέλος της φλαμανδικής «αποικίας» των ζωγράφων¹⁵⁰³. Όπως είδαμε, δουλεύει μάλλον σε βοηθητικές εργασίες, στην πρόσοψη του Monte di Pietà στα 1601 («per haver pintato e fatto li mischi ne la facciata dentro il cortiglio sopra la nova cappella del Monte»)¹⁵⁰⁴, και δεν αποκλείεται να ήταν στο εργαστήριο του Βελισσάριου.

Michele Regolia. Σικελικής καταγωγής, κατονομαζόμενος από τον De Dominici ως μαθητής του Βελισσάριου¹⁵⁰⁵. Σύμφωνα με παλαιότερες πηγές, εκτέλεσε φρέσκα στο cappellone del Crocifisso στην εκκλησία του S. Domenico Maggiore¹⁵⁰⁶, τα οποία σώζονται και δείχνουν ακριβώς τον τρόπο ζωγραφικής του Belisario.

¹⁴⁹⁷ ASN, N 5, S. 558 (Pietro Antonio Rosanova), protocollo 11, 18 gennaio 1618· ASN, N 5, S. 369 (Cesare Rosanova), protocollo 36, ff. 161.

¹⁴⁹⁸ Όπ. π., σελ. 314, πρβλ. Celano, τόμ. IV, 1692, σελ. 109.

¹⁴⁹⁹ Nappi, όπ. π., 1987, σελ. 149.

¹⁵⁰⁰ S. Causa, όπ. π., 2000.

¹⁵⁰¹ Prota – Giurleo, όπ. π., 1953, σελ. 132.

¹⁵⁰² Leone de Castris, όπ. π., 1991, σελ. 334.

¹⁵⁰³ Leone de Castris, όπ. π., 1991, σελ. 85.

¹⁵⁰⁴ Nappi, όπ. π., 1987, σελ. 149.

¹⁵⁰⁵ De Dominici, όπ. π., σελ. 316.

¹⁵⁰⁶ B. Minichini, *Per dichiarare monumento nazionale la reale chiesa di S. Domenico Maggiore di Napoli*, Νάπολη, 1886, σελ. 82.

Cesare Castellano. Ο ζωγράφος εμφανίζεται στα 1615 να υπογράφει ως μάρτυρας στη *locatio personae* με την οποία ο Βελισσάριος προσλαμβάνει στο εργαστήριό του τον Tommaso ή Masillo de Innocentio¹⁵⁰⁷. Τοιχογραφίες του τεκμηριώνονται 1612 και 1620¹⁵⁰⁸.

Francisco Garzia. Εμφανίζεται ως μαθητής του Βελισσάριου, στα 1618, στην υπογραφή μιας συμβολαιογραφικής πράξης του πρώτου, μαζί με άλλους μαθητές του, όπως ο Tommaso de Innocentio¹⁵⁰⁹. Τον συναντούμε να υπογράφει ως μάρτυρας και στην πράξη δωρεάς του ζωγράφου προς τον γιο του Κωνσταντίνο, στα 1638¹⁵¹⁰.

¹⁵⁰⁷ Βλ. παραπάνω.

¹⁵⁰⁸ Nappi, 1992, σελ. 37.

¹⁵⁰⁹ Βλ. στο χρονολόγιο, ημερομηνία, 2 Απριλίου 1618.

¹⁵¹⁰ Βλ. στο χρονολόγιο, 3 Νοεμβρίου 1638.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΕΜΠΤΟ:

«ΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ ΚΟΡΕΝΣΙΟΥ ΣΤΑ ΠΟΛΙΤΙΚΑ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΑ ΣΥΜΦΡΑΖΟΜΕΝΑ ΤΟΥ»

«Καθώς επιδιόταν σε εξαιρετικά έργα [ο αντιβασιλέας D. Antonio di Toledo], σκέφτηκε να βάλει να ζωγραφίσουν τις καινούργιες αίθουσες του Παλατιού, παριστάνοντας τις ηρωικές πράξεις του παππού του, Φερδινάνδου του Τολέδο, με μια μεγάλη λαμπρότητα από το χέρι εκείνου τού ικανού Έλληνα Belisario»¹⁵¹¹

«Απαρχαιωμένος και παραγωγικότατος, σχεδόν ασταμάτητος, ο γραικύλος Βελισσάριος Κορένσιος θα δουλεύει μέχρι τα μέσα του [17^{ου}] αιώνα, δίχως να υποστεί καμιά επίδραση από τις αμέτρητες εμπειρίες της μοντέρνας κουλτούρας που άνοιξαν γύρω του»¹⁵¹²

«Ποιος είναι το αφεντικό στη Νάπολη;»

Η διακόσμηση τής cappella del Tesoro di San Gennaro

«Ποιος είναι το αφεντικό στη Νάπολη; Ο αντιβασιλέας, αυτό αρκεί». Με τα λόγια αυτά, στις 30 Ιουλίου 1634, ένας από τους Επιτρόπους του παρεκκλησίου του Αγίου Ιανουαρίου, στον καθεδρικό ναό της Νάπολης, απάντησε στον Domenichino. Ο μολωνιέζος ζωγράφος τού είχε λίγο πριν ζητήσει εξηγήσεις για την αφαίρεση της παραγγελίας διακόσμησης του παρεκκλησίου αυτού. Την επόμενη μέρα, και μόνο στο άκουσμα της είδησης ότι ο αντιβασιλέας επιθυμούσε να τον δει, ο ζωγράφος έφυγε σαν κυνηγημένος από την πόλη, φοβισμένος για την ίδια του τη ζωή.

Η δραματική φυγή τού Domenico Zampieri δεν αποτελεί παρά το καταληκτικό επεισόδιο στην περιπέτεια της ζωγραφικής διακόσμησης του παρεκκλησίου, που, μαζί με τη διακόσμηση τού βασιλικού ανακτόρου, συνιστούν τις σημαντικότερες παραγγελίες της εποχής στη Νάπολη, στο πεδίο των νωπογραφιών. Η ιστορία αντανάκλα την τακτική τής απευθείας παρέμβασης του παλατιού σε ζητήματα που σχετιζόνταν με την ανέγερση και τη διακόσμηση κτηρίων στην πόλη, τουλάχιστον για τις τρεις πρώτες δεκαετίες του 17^{ου} αιώνα, και ρίχνει φως στις κατευθύνσεις της γενικότερης πολιτιστικής δραστηριότητας στην ίδια εποχή.

¹⁵¹¹ G. C. Capaccio, *Il forastiero*, Νάπολη, Gio. Antonio Roncagliolo, 1630, σελ. 544.

¹⁵¹² R. Causa, “La pittura a Napoli da Caravaggio a Luca Giordano”, στο *Civiltà del seicento a Napoli*, κατάλογος έκθεσης (Νάπολη, Gallerie di Capodimonte – Museo Pignatelli), Νάπολη, Electa, 1984, ανατύπ. 1998, τόμ. 1, σελ. 99.

Η οικοδόμηση του παρεκκλησίου¹⁵¹³, αφιερωμένου στον προστάτη της πόλης, Άγιο Ιανουάριο (cappella del Tesoro di San Gennaro), άρχισε στα 1608 πάνω σε σχέδια του θεαίνου αρχιτέκτονα Francesco Grimaldi¹⁵¹⁴. Αν και η επιλογή των καλλιτεχνών που επρόκειτο να εκτελούσαν τις τοιχογραφίες και τις ελαιογραφίες στο παρεκκλήσιο ήταν αρχικά αρμοδιότητα του ναπολιτάνου ζωγράφου Fabrizio Santafede¹⁵¹⁵, στα 1612 οι Επίτροποι, κρίνοντας ότι «στο Βασίλειο της Νάπολης δεν υπάρχουν άτομα κατάλληλα για να αναλάβουν και να εκτελέσουν ένα τέτοιο έργο με την ακρίβεια και την τελειότητα που απαιτείται»¹⁵¹⁶, απευθύνθηκαν στον ισπανό πρεσβευτή στη Ρώμη, Conte di Castro. Ο τελευταίος τούς απάντησε: «θα [σάς] προμηθεύσω τους ζωγράφους εκείνους που θα εκτελέσουν το έργο με την τελειότητα που συμφέρει»¹⁵¹⁷. Ωστόσο, μόνο τον Μάρτιο του 1618 σημειώθηκε πρόοδος στην υπόθεση, όταν ο Giuseppe Cesari (Cavalier d'Agripino), επίσημος παπικός ζωγράφος επί Κλήμεντα Η', ανέλαβε την παραγγελία¹⁵¹⁸, που δεν έμελλε ωστόσο ούτε καν να ξεκινήσει καθώς, όπως υποστήριζαν οι Επίτροποι, ο Cesari δεν σεβάστηκε τα χρονικά όρια που είχαν τεθεί στο σχετικό συμβόλαιο¹⁵¹⁹.

Στα 1621, η εκτέλεση του συνόλου των τοιχογραφιών και μέρους των ελαιογραφιών τής cappella del Tesoro δόθηκε στον Guido Reni¹⁵²⁰. Ο τελευταίος ταξίδεψε για τον σκοπό αυτό στη Νάπολη, την

¹⁵¹³ Για τη διακόσμηση τής cappella del Tesoro di San Gennaro βλ. G. P. Bellori, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, α' έκδ. Ρώμη, Mascardi, 1672, νεώτερη έκδ., επιμ. E. Borea, εισαγ. G. Previtali, Τορίνο, Einaudi, 1976, σελ. 352-355· C. C. Malvasia, *Felsina Pittrice. Vite de' pittori bolognesi*, α' έκδ. Μπολώνια, νεώτερη αυτοτελής έκδ. τής *Vita* του Guido Reni: Ρώμη, Scipioni, 1988, σελ. 57-58· C. Celano, *Notizie del bello, dell'antico, e del curioso della città di Napoli, per i signori forastieri*, Νάπολη, Giacomo Raillard, 1692, τόμ. 1, σελ. 140· B. De Dominici, *Vite de' pittori, scultori, ed architetti Napoletani*, Νάπολη, τόμ. 2, Francesco e Cristoforo Ricciardi, 1743, σελ. 299-305· M. Gualandi, *Memorie originali italiane riguardanti le belle arti*, τόμ. 5, Μπολώνια, Sassi, 1844, σελ. 128-177· N. Faraglia, "Notizie di alcuni artisti che lavorarono nella Certosa di San Martino e nel Tesoro di San Gennaro", *Archivio Storico per le Province Napoletane*, X (1885), σελ. 461· A. Bellucci, *Memorie storiche ed artistiche del Tesoro nella cattedrale dal secondo XVI al XVIII*, Νάπολη, Antonio Iagnelli, 1915, σελ. 35-39· F. Strazzullo, *La real cappella del tesoro di S. Gennaro. Documenti inediti*, Νάπολη, Società editrice napoletana, 1978, σελ. 15-17, 52, 108· του ίδιου, *La cappella di San Gennaro nel Duomo di Napoli*, Νάπολη, Istituto grafico editoriale italiano, 1994· R. E. Spear, *Domenichino*, New Haven - Λονδίνο, Yale University Press, 1982, τόμ. 2, σελ. 19-22, 286-287. Στην EBE σώζεται ένας κώδικας (αρ. 1648) με τίτλο *Tesoro della cappella di S. Gennaro*, χρονολογούμενος πιθανόν μετά τα μέσα του 18^{ου} αιώνα, με έγγραφα που αφορούν στην οικοδόμηση, τη γλυπτική, τη ζωγραφική διακόσμηση, κ. ά. του παρεκκλησίου. Σχετικά με τη ζωγραφική βλ. την ενότητα «Delle pitture nella cappella del Tesoro» (ff. 489r-511v).

¹⁵¹⁴ *Compendio dell'istoria del Regno di Napoli diviso in tre parti con le annotazioni del [Tomaso] Costo*, Βενετία, Giunti, 1613, σελ. 179.

¹⁵¹⁵ F. Strazzullo, "Il restauro delle pitture del Domenichino nella cappella di San Gennaro a Napoli", *Atti dell'Accademia Pontaniana*, XXXVI (1987), σελ. 93.

¹⁵¹⁶ EBE, 1648, f. 489r.

¹⁵¹⁷ Gualandi, όπ. π., σελ. 128· Bellucci, όπ. π., σελ. 35· Strazzullo, όπ. π., 1994, σελ. 61-63.

¹⁵¹⁸ Gualandi, όπ. π., σελ. 129-130· Strazzullo, όπ. π., 1994, σελ. 63-66. Το σχετικό συμβόλαιο επισυνάπτεται και στο χφ. τής EBE, 1648, f. 490r.

¹⁵¹⁹ Βλ. EBE, 1648, f. 493r.

¹⁵²⁰ Gualandi, όπ. π., σελ. 135 και Strazzullo, όπ. π., 1994, σελ. 67. Οι Επίτροποι διευκρίνιζαν ότι ο «διάσημος ζωγράφος εκδήλωσε τη βούλησή του να έρθει για να υποστηρίξει την πόλη, υπηρετώντας μεγάλως τον ένδοξο άγιο» και, στο συμφωνητικό που υπέγραψαν με τον Guido Reni, του ανέθεσαν σχεδόν εν λευκώ την εκτέλεση του έργου (όπως φαίνεται για

οποία όμως εγκατέλειψε σχεδόν αμέσως, παρά τις εκκλήσεις των Επιτρόπων¹⁵²¹. Όπως συμπεραίνουμε από την ανάγνωση των σχετικών εγγράφων, αιτία της φυγής του ζωγράφου ήταν οι οικονομικές διαφορές που προέκυψαν¹⁵²². Στα πρακτικά της συνεδρίασης των Επιτρόπων, τον Οκτώβριο του 1621, δηλωνόταν όμως ρητά ότι ο μολωνιέζος ζωγράφος εγκατέλειψε την παραγγελία εξαιτίας «ενός φημισμένου ζωγράφου της πόλης, ονόματι Bellisario Corrente», ο οποίος είχε πληρώσει «κάποιον Giandomenico Caruano» για να δολοφονήσει τον Guido Reni και έναν βοηθό του¹⁵²³. Οι Επίτροποι, έχοντας στη διάθεσή τους την ομολογία του φυλακισμένου Caruano –ο Κορένσιος είχε αφηθεί ελεύθερος με εντολή του ανώτατου δικαστηρίου του κράτους (Gran Corte della Vicaria)– υποστήριζαν ότι η ενέργεια του Βελισσάριου ήταν ο κύριος λόγος της αναχώρησης του Guido από τη Νάπολη, αναχώρηση «από την οποία προκλήθηκε μεγάλη βλάβη σε αυτή την Πιστότατη Πολιτεία»¹⁵²⁴. Αποφάσισαν να προχωρήσουν «σε όλες τις αναγκαίες ενέργειες, προκειμένου να εξακριβωθεί το προαναφερθέν έγκλημα και να τιμωρηθούν οι κακοποιοί προς παραδειγματισμό αλλά και για ενθάρρυνση άλλων ζωγράφων που ενδεχομένως έρθουν για την εκτέλεση του εν λόγω έργου»¹⁵²⁵.

Άλλοι ζωγράφοι όμως δεν ήρθαν, παρά τις νέες διαπραγματεύσεις με τον Cavalier d'Argino¹⁵²⁶ και την εκ νέου εξουσιοδότηση στον Fabrizio Santafede προκειμένου να βρει κατάλληλους καλλιτέχνες εκτός Νάπολης¹⁵²⁷. Οι τοιχογραφίες που δοκιμαστικά εκτέλεσαν, στα 1623 και στα 1625, ο μολωνιέζος Francesco Gessi, μαθητής του Guido Reni, και ο ντόπιος Battistello Caracciolo δεν ικανοποίησαν τους Επιτρόπους, που επιθυμούσαν «πολύ μεγαλύτερη και εξαιρετική τελειότητα»¹⁵²⁸. Οι τελευταίοι αποφάσισαν, τον Δεκέμβριο του 1628, να προκηρύξουν διαγωνισμό, στον οποίο θα μπορούσε να συμμετάσχει κάθε ενδιαφερόμενος ζωγράφος, ντόπιος ή ξένος¹⁵²⁹. Οι μόνοι που εμφανίστηκαν ήταν ο «Bellisario Corrente» και ο (μαθητής ή συνεργάτης του) Simone Para· από κοινού αυτοί παρουσίασαν σχέδια για τη διακόσμηση, και ξεκίνησαν, στις αρχές του 1629, να ζωγραφίζουν τμήματα του τρούλου¹⁵³⁰, έργα που οι Επίτροποι απέρριψαν¹⁵³¹.

παράδειγμα από τις φράσεις «con ogni suo gusto», «conforme vorrà operare il Signor Guido», «con molto gusto del Signor Guido», «come parirà al Signor Guido», βλ. Strazzullo, όπ. π., 1994, σελ. 69-70).

¹⁵²¹ Celano, όπ. π.· Strazzullo, όπ. π., 1994, σελ. 72-73.

¹⁵²² Strazzullo, όπ. π., 1994, σελ. 71-72.

¹⁵²³ Gualandi, όπ. π., σελ. 140 και Strazzullo, όπ. π., 1978, σελ. 15.

¹⁵²⁴ Βλ. Strazzullo, όπ. π., 1978, σελ. 108.

¹⁵²⁵ Strazzullo, όπ. π., 1978, σελ. 108.

¹⁵²⁶ Strazzullo, όπ. π., 1994, σελ. 79-80.

¹⁵²⁷ Strazzullo, όπ. π., 1994, σελ. 89.

¹⁵²⁸ Strazzullo, όπ. π., 1994, σελ. 78-79.

¹⁵²⁹ Gualandi, όπ. π., σελ. 146 και Strazzullo, όπ. π., 1978, σελ. 17, 52.

¹⁵³⁰ Gualandi, όπ. π., σελ. 146-147· Bellucci, όπ. π. σελ. 39. Τα σχέδια συνοδεύτηκαν από γραπτή αποδοχή των όρων της συμφωνίας (“Io Bellisario Corenzi pittore me offero far detta pittura conforme la contrascritta conclusione e piacendo abia da seguir tutta l’opera et non altrimenti”, στον Strazzullo, όπ. π., 1978, σελ. 52).

¹⁵³¹ Strazzullo, όπ. π., 1994, σελ. 98.

Την άνοιξη του 1630, οι Επίτροποι απευθύνθηκαν σε έναν άλλον μπολωνιέζο καλλιτέχνη, τον Domenico Zampieri (Domenichino). Ο ζωγράφος, από τη Ρώμη που βρισκόταν, κατ' αρχάς απάντησε θετικά στην πρόταση και δεσμεύθηκε να μεταβεί στη Νάπολη για περαιτέρω συνεννοήσεις¹⁵³². Μια ανώνυμη απειλητική επιστολή, γραμμένη σύμφωνα με τις παλαιότερες πηγές από τον Βελισσάριο Κορένσιο¹⁵³³, τον πρόλαβε και ακύρωσε το ταξίδι του. Οι Επίτροποι αντέδρασαν άμεσα υποβάλλοντας, την 1^η Ιουνίου 1630, υπόμνημα στον αντιβασιλέα. Αφού πρώτα αναφέρθηκαν στα μεγάλα ποσά που είχαν ως τότε δαπανηθεί για την κατασκευή και τη διακόσμηση του παρεκκλησίου, έκαναν στη συνέχεια ιδιαίτερη μνεία στην υπαιτιότητα του Κορένσιου για τη φυγή του Guido Reni. Ερχόμενοι, τέλος, στην απειλητική επιστολή προς τον Domenico Zampieri, ζήτησαν από τον αντιβασιλέα να μεσολαβήσει στον ισπανό πρεσβευτή στη Ρώμη, Conte di Monterey, προκειμένου ο τελευταίος να διαβεβαιώσει τον μπολωνιέζο ότι στη Νάπολη θα είναι ασφαλής και θα «ικανοποιηθεί κατά πως τού αξίζει»¹⁵³⁴. Ο ζωγράφος πείσθηκε και στις αρχές του Νοεμβρίου του 1630 υπέγραψε μαζί με τους Επιτρόπους της cappella del Tesoro το συμβόλαιο για τη ζωγραφική του παρεκκλησίου¹⁵³⁵.

Ο Bellori μάς δίνει τη συνέχεια των γεγονότων αφηγούμενος τις δυσχέρειες που προκαλούσαν στον Domenichino οι ναπολιτάνοι συνάδελφοί του: «Μεταξύ άλλων δυσκολιών, κατηγορήθηκε και για τον τρόπο της ζωγραφικής του, ότι δήθεν, επειδή ήταν υπερβολικά κουρασμένος, αφαιρούσε τη χάρη από τις μορφές του. [Οι ναπολιτάνοι ζωγράφοι] υπέβαλλαν έναν τέτοιο δόλο στην ψυχή του αντιβασιλέα, ώστε [ο τελευταίος] ανάγκασε τον ζωγράφο να βγάλει από το σπίτι του τούς πίνακες που δεν ήταν ακόμα τελειοποιημένοι, τάχα για να μην τους βλάψει περατώνοντάς τους. Όταν είδε τους πίνακες ο Spagnoletto, που, με πολύ μεγάλη εύνοια, κατοικούσε στο παλάτι, [ο αντιβασιλέας] κάλεσε τον Domenico να τούς ξαναπιάσει, επιδιορθώνοντάς τους σύμφωνα με τις προσταγές του Spagnoletto». Η ανυπόφορη κατάσταση, που είχε δημιουργηθεί εις βάρος τού Domenichino, εξανάγκασε τον ζωγράφο λίγο αργότερα σε φυγή. Στο δρόμο προς τη Ρώμη, καταλύοντας στη βίλα τού Ippolito Aldobrandini, στο Belvedere, έγραψε, την πρώτη Αυγούστου τού 1634: «[...] για ύστερη ατυχία μου, ο αντιβασιλέας μού όρισε [να εκτελέσω] ορισμένους πίνακες, πράγμα που με λίγη διάθεση έκανα. Δεν θέλησα να του κάνω αυτή την υπηρεσία αν πριν ο ίδιος [...] δεν ζητούσε από τους Επιτρόπους [τού παρεκκλησίου του San Gennaro] να μού δώσουν την απαιτούμενη άδεια. Αλλά [...] ούτε από τον αντιβασιλέα ούτε από τους Επιτρόπους στάθηκε δυνατό να ικανοποιηθεί το αίτημά μου· πλην όμως, σε μια στιγμή, ένας Επίτροπος μού είπε ότι εκείνοι είχαν αποφασίσει να μου αφαιρέσουν [την παραγγελία για] τις ελαιογραφίες. Όταν τού είπα ότι με κάτι τέτοιο αυτοί θα με ανάγκαζαν να φύγω, αυτός αποκρίθηκε: “Πηγαίνετε στο καλό, και να προσέχετε”. Εν τέλει εγώ πρόβαλα την ισχύ του συμβολαίου. Μού απάντησε ότι και αν ακόμα υπήρχαν εκατό τέτοια συμβόλαια δεν θα έφταναν για να πετύχω τον σκοπό μου. Ύστερα, με ρώτησε: “Ποιος είναι το αφεντικό στη Νάπολη; Ο αντιβασιλέας, αυτό αρκεί”. Την επόμενη μέρα πληροφορήθηκα ότι είχε

¹⁵³² Strazzullo, όπ. π., 1994, σελ. 156-158.

¹⁵³³ Gualandi, όπ. π., σελ. 148-149.

¹⁵³⁴ Faraglia, όπ. π., 1885, σελ. 461 και Strazzullo, όπ. π., 1994, σελ. 158.

¹⁵³⁵ Gualandi, όπ. π., σελ. 150.

φτάσει για μένα μια επιστολή από την Εξοχότητά του. Υποψιασμένος κάποια μεγάλη φιλονικία, γιατί η δύναμη καβαλικεύει τη λογική, [...] προτίμησα από το να θέσω τη ζωή μου σε κίνδυνο να χάσω την υπόληψή μου [...]»¹⁵³⁶.

Η ιστορία της διακόσμησης του παρεκκλησίου είναι ενδεικτική για την παρέμβαση του παλατιού στις καλλιτεχνικές παραγγελίες στη Νάπολη που, όχι μόνο σε αυτή την περίπτωση, αποδεικνύεται ισχυρότερη από τις επιλογές άλλων πολιτικών παραγόντων. Ο αντιβασιλέας όχι μόνο επέβλεπε την οικοδόμηση και τη διακόσμηση των δημόσιων κτηρίων¹⁵³⁷ αλλά γενικότερα επεδίωκε τη *συμμόρφωση* όλων των πολιτιστικών εκδηλώσεων στη γραμμή που χαραζόταν από την αυλή. Οι Επίτροποι τού παρεκκλησίου δεν κατάφεραν να υλοποιήσουν τις επιλογές τους, που διαφοροποιούνταν από τις άλλες παραγγελίες στην πόλη, όπως μας δείχνει τόσο η αρχική κρίση τους ότι «δεν υπάρχουν άτομα κατάλληλα να αναλάβουν και να εκτελέσουν ένα τέτοιο έργο» όσο και η κατοπινή απόρριψη των έργων των ντόπιων ζωγράφων, που δεν ανταποκρίνονταν στα κριτήριά τους περί ποιότητας. Αρχικά ήταν υποχρεωμένοι να απευθυνθούν στον ισπανό πρέσβη στη Ρώμη ενώ στα 1630 χρησιμοποίησαν το γεγονός τής, αποδεδειγμένης, εγκληματικής ενέργειας του Βελισσάριου όπως και αυτό της απειλητικής επιστολής στον Domenichino για να προωθήσουν το αίτημά τους.

Υποθέτουμε ότι οι Επίτροποι, με από την προτίμησή τους στους δυο μπολωνιέζους ζωγράφους υποδηλώνουν ένα νεωτεριστικό γούστο, ενημερωμένο από τις εξελίξεις στη Ρώμη, που προσανατολιζόταν σε ένα κλασικιστικό μπαρόκ, αντλημένο κατά κύριο λόγο από τη ζωγραφική τού Annibale Carracci. Επιθυμούν μια υπέρβαση του ύστερου μανιεριστικού στυλ που ως εκείνη την εποχή κυριαρχούσε στα τοιχογραφικά σύνολα της Νάπολης¹⁵³⁸. Το δείχνουν ξεκάθαρα οι εγκωμιαστικές τους αναφορές σε Reni και Domenichino, όπως και η σχεδόν εν λευκώ ανάθεση της παραγγελίας σε αυτούς τους ζωγράφους, σε αντίθεση με τα εμπόδια που έφεραν στον υστερομανιεριστή Cavalier d'Arpino, που προφανώς είχε υποδείξει ο ισπανός πρέσβης και δεν συνιστούσε κανενός είδους νεωτερισμό –σε μια τέτοια περίπτωση ο ρωμαίος ζωγράφος θα επέστρεφε, ύστερα από το μακρινό 1596, στη Νάπολη–

¹⁵³⁶ Bellori, *όπ. π.*, σελ. 353-355.

¹⁵³⁷ Το παρεκκλήσιο του Αγίου Ιανουαρίου χρηματοδοτείτο από τη βασιλική αυλή με 150 δουκάτα εβδομαδιαίως, με απόφαση του αντιβασιλέα Conte di Benavente (1603-1610), συνδρομή που ανεστάλη από τον διάδοχό του, Conte di Lemos· την ανανέωσή της ζητούσαν οι επίτροποι από τον duca di Ossuna στα 1616 (Strazzullo, *όπ. π.*, 1978, σελ. 12).

¹⁵³⁸ Δεν γνωρίζουμε αν η επιλογή των Reni και Domenichino από τους Επιτρόπους δηλώνει μια ακόμα ευρύτερη τοποθέτηση επί των καλλιτεχνικών ζητημάτων, καθώς δεν διαθέτουμε παρά ελάχιστες πληροφορίες για άλλες παραγγελίες που να σχετίζονται με τους Επιτρόπους. Ο Malvasia μάς πληροφορεί για έναν από αυτούς, τον Tobia Rossellini που ευνοούσε τον Guido Reni (Malvasia, *όπ. π.*, σελ. 57). Θα πρέπει ίσως να δούμε και μια υποβολή του καρδινάλιου Ascanio Filamarino, μετέπειτα επίσκοπου Νάπολης, αξιόλογου συλλέκτη έργων μπαρόκ ζωγράφων της Ρώμης, και έναν από τους κυριότερους διαύλους εισόδου της ρωμαϊκής εικαστικής κουλτούρας στη Νάπολη; (Βλ. σχετικά με τις καλλιτεχνικές παραγγελίες τού επισκόπου: R. Ruotolo, “Aspetti del collezionismo napoletano del Seicento: Il cardinale Filamarino”, *Antichità viva*, I (1977), σελ. 71-82· L. Lorzio, “Cardinal Ascanio Filamarino’s Purchases of Works of Art in Rome: Poussin, Caravaggio, Vouet and Valentin”, *The Burlington Magazine*, CXLIII (2001), σελ. 404-411).

και η ολική απόρριψη των έργων του «αυλικού» Βελισσάριου. Αλλά ούτε η επικράτηση της επιλογής τους, μόλις στα 1630, ήταν τελεσίδικη, όχι μόνο γιατί ο Domenichino υποχρεώθηκε σε φυγή αλλά και γιατί όταν επέστρεψε στη Νάπολη, ένα χρόνο αργότερα, ύστερα από πιέσεις και μεγαλύτερες εγγυήσεις για την ασφάλειά του, δεν κατάφερε να περατώσει τη διακόσμηση στην cappella del Tesoro¹⁵³⁹. Τα μόλις αρχιτισμένα έργα του στον τρούλο¹⁵⁴⁰ αντικαταστάθηκαν στα 1643 από τοιχογραφίες του, μολωνιέζικης μεν παιδείας και επιτυχημένης ρωμαϊκής σταδιοδρομίας αλλά σαφώς «ακαδημαϊκού» σε σχέση με τον Domenichino, Giovanni Lanfranco, ζωγράφου που συνδέθηκε στενά με το παλάτι, και που κάθε άλλο παρά έχαιρε της εκτίμησης των Επιτρόπων. Είναι ενδεικτικό το γεγονός ότι αυτοί που μεσολάβησαν για την ανάθεση της παραγγελίας στον ζωγράφο από την Πάρμα ήταν οι Βασιλικοί Σύμβουλοι Sanfelice, Muscettola, Dentice, Oliveto, «και άλλοι Cavalieri», μαζί με τους επικεφαλής των θεατίνων και των ιησουϊτών στη Νάπολη¹⁵⁴¹.

Ο Βελισσάριος φέρεται να αποτελεί, ή να του επιτρέπεται να αποτελεί, το κυριότερο εμπόδιο για την εγκατάσταση ξένων και αναγνωρισμένων νεότερων ζωγράφων στη Νάπολη. Η υποστήριξη της οποίας έχαιρε από την πλευρά της αυλής φαίνεται όχι μόνο από την υποβολή υποψηφιότητας για την εκτέλεση των φρέσκων στα 1628 του παρεκκλησίου αλλά και από την απαλλαγή του στο επεισόδιο με τον Reni όπως επίσης και από το γεγονός ότι την ίδια εποχή εκτελεί την παραγγελία της διακόσμησης του Βασιλικού παλατιού της Νάπολης¹⁵⁴². Οι ενέργειές του κατά των δύο μολωνιέζων συμπληρώνονται από τον De Dominici με μια τρίτη, αυτή τη φορά κατά του Annibale Carracci.¹⁵⁴³

Το ουσιαστικότερο στοιχείο που προκύπτει από την ιστορία της διακόσμησης της cappella del Tesoro στην παραπάνω ιστορία, με όλα τα κενά που υπάρχουν στην ερμηνεία μας αυτή, είναι ότι δείχνει να ξεχωρίζουν με τρόπο σαφή δύο τάσεις στο πεδίο των παραγγελιών στη Νάπολη τουλάχιστον για τις τρεις πρώτες δεκαετίες: η μια εμμένει στο υστερομανιεριστικό ύφος, η άλλη το θεωρεί ξεπερασμένο και προσανατολίζεται σε άλλες επιλογές. Το πρώτο υποστηρίζεται σε μεγάλο μέρος από το παλάτι και το εκπροσωπεί στο πεδίο της ζωγραφικής δίχως αμφιβολία ο Κορένσιος.

¹⁵³⁹ Spear, όπ. π., τόμ. 1, σελ. 21.

¹⁵⁴⁰ Σύμφωνα με ένα υπόμνημα του 1658, βλ. Strazzullo, όπ. π., 1994, σελ. 151. Για τα έργα του Domenichino στο ναπολιτάνικο παρεκκλήσιο βλ. D. M. Pagano, "Domenichino alla cappella del Tesoro di San Gennaro", στο *Domenichino 1581-1641*, κατάλογος έκθεσης (Ρώμη, Palazzo Venezia), Μιλάνο, Electa, 1996, σελ. 349-367.

¹⁵⁴¹ Βλ. στο προαναφερόμενο υπόμνημα του 1658.

¹⁵⁴² Βλ. αναλυτικά, στο προηγούμενο κεφάλαιο της διατριβής, όπου γίνεται λόγος για τα έργα του Κορένσιου στο Palazzo Reale.

¹⁵⁴³ De Dominici, όπ. π., σελ. 296-297.

“Nápoles hispánico” και Masaniello

Είπαμε στην αρχή του προηγούμενου κεφαλαίου ότι ο Βελισσάριος ήταν *κατεξοχήν τοιχογράφος*. Μετά την ανάλυση των επιμέρους έργων που ακολούθησε, πρέπει να προσθέσουμε εδώ: ο Βελισσάριος ήταν *ο κατεξοχήν τοιχογράφος της αυλής της Νάπολης*. Οι παραγγελίες του ερείδονται ως επί το πλείστον στη σταθερή υποστήριξη που διέθετε από τη βασιλική αυλή. Δεν είναι μόνο το γεγονός ότι ονομάστηκε ζωγράφος της αυλής («*pittore di corte*») κατά τον De Dominici, και ότι ζωγράφιζε εκτεταμένα στο ίδιο το βασιλικό παλάτι και σε άλλες παραγγελίες που σχετιζόνταν άμεσα (Κρύπτη αφιερωμένη στη μνήμη του Φιλίππου Β΄ στο Σαλέρνο, ναύσταθμος της Νάπολης, Δικαστικό Μέγαρο του Castel Capuano κ. ά.) και έμμεσα (ισπανικές εκκλησίες San Giacomo degli Spagnoli, Trinità degli Spanoli, San Luigi, S. Maria di Monserrato κ. ά.) και ακόμα σε παρεκκλήσια ισπανών και γηγενών ανώτατων αξιωματούχων της αυλής και σε συνεργασία είτε με άλλους αυλικούς καλλιτέχνες είτε υπό την εικονογραφική καθοδήγηση φιλοϊσπανών συγγραφέων. Γενικότερα κάθε παραγγελία προς τον Κορένσιο, από τη διακόσμηση για τον Sant’Andrea delle Dame, όπου το παλάτι αναμίχθηκε στη μεταρρύθμιση των γυναικείων μοναστηριών, μέχρι αυτή στο SS. Severino e Sossio, όπου η θρησκευτική θεματογραφία γίνεται ισπανική, και από το παρεκκλήσιο του Ενεχυροδανειστηρίου (Monte di Pietà) μέχρι τα ανάκτορα των ευγενών και τη λέσχη των σημαντικότερων από αυτούς (Seggio di Nido) όπου επαναλαμβάνει τη θεματογραφία του Palazzo Reale.

Το χρονικό τόξο που διανύει η ζωγραφική του Βελισσάριου, από τα τελευταία χρόνια του 16^{ου} αιώνα μέχρι τουλάχιστον τα 1643, εφάπτεται μιας περιόδου ιδιαίτερα κρίσιμης για τις τύχες της Νάπολης και γενικότερα του ισπανοκρατούμενου ιταλικού νότου. Ο ιστορικός Rosario Villari, στο γνωστό βιβλίο του *Η αντιϊσπανική εξέγερση στη Νάπολη. Οι απαρχές 1585-1647*, θεωρεί το ίδιο χρονικό διάστημα καθοριστικής σημασίας για την εξέλιξη των πολιτικών πραγμάτων στην περιοχή¹⁵⁴⁴. Στα πλαίσια της γενικότερης «κρίσης του 17^{ου} αιώνα», η κρίση του ναπολιτάνικου κράτους («*crisi dello stato*»), με εγγενή αιτία της τη συνέχιση και ενίσχυση της φεουδαλικής δομής, χαρακτηρίζει κατά τον Villari αυτή την περίοδο: «*Η κρίση δεν εκδηλώνεται μόνο ως εντονότερη μετακίνηση κεφαλαίων και πρωτοβουλιών από τις βιοτεχνίες και τις εμπορικές δραστηριότητες προς τη γεωργία ή προς την απόκτηση προνομιάτων εισοδημάτων αλλά ως μια γενική και εκατονταετή επίσχεση, που περιβάλλει όλη την ανθρώπινη πραγματικότητα, οικονομική και πολιτική. Θριαμβεύει έτσι ένας κοινωνικός μηχανισμός που αποκλείει τον σχηματισμό και την άνοδο δυνάμεων με τάσεις αυτονομίας από τις φεουδαρχικές δομές*»¹⁵⁴⁵. Ο Villari πιστεύει ότι τα γεγονότα που ανοίγουν και κλείνουν αυτή την περίοδο, η εξέγερση του 1585, που κορυφώθηκε με τη δολοφονία του Starace¹⁵⁴⁶, και οι κινήσεις του 1647/1648, που ξεκινούν με την εξέγερση του Masaniello, εντάσσονται σε μια κοινή γραμμή καθώς αποτελούν εκδηλώσεις διεργασιών που κατευθύνονταν από ομάδες σταθερά εχθρικές στην ισπανική εξουσία.

¹⁵⁴⁴ R. Villari, *La rivolta antispagnola a Napoli. Le origini 1585-1647*, α΄ έκδ.: Μπάρι, Laterza, 1967, τρίτη έκδ., Μπάρι, Laterza, 1987.

¹⁵⁴⁵ Villari, *όπ. π.*, 1987, σελ. 5.

¹⁵⁴⁶ Βλ. στο δεύτερο κεφάλαιο, σελ. 40.

Είναι ακριβώς οι, σπάνια εμφανιζόμενες στο προσκήνιο, πολιτικές αυτές αντιπαλότητες, που κορυφώνονται στα 1647, ό,τι χαρακτηρίζει όσο τίποτα άλλο την κοινωνική πραγματικότητα. «Μού φαίνεται αναμφίβολο –σημειώνει ο ιταλός ιστορικός σε άλλη ευκαιρία– ότι το κεντρικό γεγονός στην ιστορία του ναπολιτάνικου 17^{ου} αιώνα είναι η λεγόμενη επανάσταση του Masaniello. Δεν εννοώ ότι αυτό το γεγονός προκάλεσε αξιοσημείωτες αλλαγές στην κοινωνία, στην πολιτική ζωή, στην οικονομία [...] παραμένει, ωστόσο, ένα απαραίτητο σημείο αναφοράς για όποιον θέλει να κατανοήσει τις σημαντικότερες όψεις της ναπολιτάνικης κοινωνίας του 17^{ου} αιώνα»¹⁵⁴⁷.

Νομίζω ότι οφείλουμε να δούμε μέσα σε αυτά τα πλαίσια τα έργα του ζωγράφου που εκτελεί το σύνολο σχεδόν των παραγγελιών του παλατιού και των ομάδων που πρόσκεινται σε αυτό. Ασφαλώς, δεν είναι τυχαίος ο χαρακτηρισμός του Κορένσιου πότε ως *ικανού* («valente») και πότε ως *εξοχότατου* («eccellentissimo») από τον κατεξοχήν αυλικό συγγραφέα στη Νάπολη του πρώτου μισού του 17^{ου} αιώνα, Giulio Cesare Caraccio. Ο Κορένσιος, λόγω των συγκυριών που από πολύ νωρίς τον συνέδεσαν με το παλάτι και της εξαιρετικής του ευχέρειας στο φρέσκο –ζωγραφικό είδος κατεξοχήν δημόσιου χαρακτήρα για την εποχή–, αποτέλεσε τον εικαστικό εκφραστή και προπαγανδιστή της ισπανικής εξουσίας. Το να αγνοήσουμε αυτό τον κεντρικό παράγοντα της «τέχνης» τού Βελισσάριου Κορένσιου ισοδυναμεί με παράβλεψη των συνθηκών που επέτρεψαν την «επιτυχία» του. Θα οδηγούσε συνεπώς σε μια εκ των υστέρων και χωρίς ουσιαστικό νόημα κριτική –και αυτή έχει γίνει, με αποτέλεσμα την σχεδόν καθ’ ολοκληρία απόρριψη του έργου του από τη μετά-De Dominici βιβλιογραφία. Ένα από τα ζητούμενα είναι να εξηγήσουμε το μονοπώλιό του Κορένσιου στη Νάπολη του πρώτου μισού του 17^{ου} αιώνα, και όχι αν ήταν καλός ή κακός ζωγράφος· πως δηλαδή εντάσσεται στην πολιτιστική τακτική της ισπανικής αυλής. Να ερευνήσουμε, με άλλα λόγια, τις συνθήκες που κάνουν κατανοητή την «τέχνη» του Βελισσάριου Κορένσιου· και αντίστροφα, την εμπλοκή του ρόλους της ζωγραφικής στις αρθρώσεις του πολιτικού συστήματος¹⁵⁴⁸. Πιστεύουμε πως η προβληματική δεν μπορεί παρά να σχετίζεται με αυτό που δηλώνεται στη φράση «*Ποιος είναι το αφεντικό στη Νάπολη; Ο αντιβασιλέας, αυτό αρκεί*».

Εκτός από τις συμβολές του Rosario Villari, οι εργασίες των Giuseppe Galasso, Aurelio Musi, Raffaele Ajello, Pier Luigi Rovito, κ.ά. μάς έχουν προσφέρει μια διεισδυτική μελέτη τής ναπολιτάνικης κοινωνίας της εποχής. Η βασική τους διαφορά οπτικής θα μπορούσε να επικεντρωθεί

¹⁵⁴⁷ R. Villari, «La feudalità e lo stato napoletano nel secolo XVII», στο *Potere e società negli stati regionali italiani del '500 e '600*, επιμ. E. Fasano Guarini, Μπλόνια, Il Mulino, 1978, σελ. 260-261.

¹⁵⁴⁸ Δίχως αυτές τις συντεταγμένες, μας διαφεύγει ο κυριότερος ρόλος της ζωγραφικής διακόσμησης στην εποχή περιοριζόμαστε, συνεπώς, στη μελέτη των υφολογικών χαρακτηριστικών και των επιδράσεων που δέχεται ένας ζωγράφος: καταφεύγουμε έτσι σε κατηγοριοποιήσεις, όπου μια πλευρά (το ύφος) εκπροσωπεί το όλο («κοινωνικοπολιτικές διαστάσεις της ζωγραφικής του Κορένσιου»). Τότε, αναπόφευκτα, ο Κορένσιος δεν ήταν παρά ένας «γραϊκύλος» –κατά τον χαρακτηρισμό του Raffaello Causa (R. Causa, «La pittura a Napoli da Caravaggio a Luca Giordano», στο *Civiltà del Seicento a Napoli*, κατάλογος έκθεσης (Νάπολη, Museo di Capodimonte - Museo Pignatelli, 1984-1985), Νάπολη, Electa, 1984, ανατύπ. 1998, σελ. 99)–, που ως μέλος της τοπικής καμόρας –κατά το σύνολο της βιβλιογραφίας– και μόνο κατάφερε να μονοπωλήσει το πεδίο των παραγγελιών στις τοιχογραφίες.

στη φράση «το Σεϊτσέντο του Villari και το Σεϊτσέντο του Galasso»¹⁵⁴⁹. Στην «κρίση» που βλέπει ο πρώτος ως μόνιμο και μοιραίο χαρακτηριστικό της πολιτικής δομής του βασιλείου, ο Giuseppe Galasso αντιτάσσει: «αυτό που μπορεί να παρουσιαστεί ως μόνιμη κρίση του κράτους, λαμβάνοντας υπόψη τις πραγματικές συνθήκες της αντοχής των προνομίων και της δύναμης των βαρόνων [...] πρέπει να θεωρηθεί ως το επίπονο ξεκίνημα για μια νέα και ανώτερη ισορροπία της πολιτικής και κοινωνικής ζωής, στην πλήρη εκδίπλωση της οποίας επίσης παρεμβάλλονται, στο στίβο της εξουσίας, περιορισμοί και αντιθέσεις. Με αυτή και μόνο την έννοια, η “κρίση του κράτους” μπορεί να θεωρηθεί εγγενής της πολιτικής δομής του Βασιλείου κατά τους δύο αιώνες που συνδέεται δυναστικά με την Ισπανία. Αλλά, για να είμαστε ακριβείς, αυτή η μόνιμη συνθήκη “κρίσης” δεν είναι τίποτα άλλο παρά ακριβώς η εντελώς ιδιαίτερη δυναμική από όπου ο Ιταλικός νότος ζήτησε και βρήκε τον δικό του δρόμο για το μοντέρνο κράτος, τον δικό του ιδιαίτερο τρόπο να είναι μια χώρα και ένα έθνος στη δυτική Ευρώπη»¹⁵⁵⁰.

Ο Galasso, συνεχίζοντας αντιλήψεις του Croce, σύμφωνα με τις οποίες η ισπανική εξουσία συνέβαλε στην υπέρβαση της μεσαιωνικής εποχής καθώς κατέστησε τη φεουδαρχική δύναμη πολιτική τάξη και τη Νάπολη συνομιλητή της κεντρικής ισπανικής εξουσίας¹⁵⁵¹, θεωρεί ότι η ισπανική εξουσία συνέβαλε στον εκμοντερνισμό του Ιταλικού νότου¹⁵⁵². Αντίθετα, ο Villari υποστηρίζει ότι η ενίσχυση της φεουδαλικής δομής υπήρξε μοιραία για τις τύχες της νότιας Ιταλίας, που βρέθηκε έκτοτε σε μειονεκτική θέση έναντι των υπόλοιπων χωρών της Δυτικής Ευρώπης¹⁵⁵³.

Δεν είναι στους σκοπούς μας να διευκρινίσουμε περισσότερο αυτές τις απόψεις· νομίζουμε όμως ότι η αναθεώρηση της κατασταλτικής ισπανικής μοναρχίας συμβαδίζει αναπόφευκτα στην προέκτασή της με την αναθεώρηση της αντιδραστικής Αντιμεταρρύθμισης. Όπως προτιμήσαμε να θεωρούμε την όλη αυτή εποχή ως εποχή της Αντιμεταρρύθμισης, για τους λόγους που εκτέθηκαν στο πρώτο κεφάλαιο (και όχι «Καθολικής Μεταρρύθμισης»), θεωρούμε ανάλογα και τη Νάπολη ως «Napoli spagnola» (ή «Nápoles hispánico»).

Οι Ισπανοί ζητούσαν να σταθεροποιήσουν την εξουσία τους στη Νάπολη μέσα από συμβιβασμούς με τη φεουδαρχική αριστοκρατία, την εκκλησιαστική ιεραρχία και τους ξένους οικονομικούς παράγοντες που δρούσαν στο βασίλειο· όλοι οι παραπάνω εξάλλου είχαν οφέλη από τη συμμαχία τους με τον Καθολικότατο. Η ισπανική αντιβασιλεία προχώρησε σε συμμαχίες με α'. τις οργανώσεις των φεουδαρχών («seggi») που εγκαθίστανται στη Νάπολη και αποτελούν την

¹⁵⁴⁹ Η φράση είναι τού Α. Musi, *Mezzogiorno spagnolo e la via napoletana allo stato moderno*, Νάπολη, Guida, 1991, σελ. 29.

¹⁵⁵⁰ G. Galasso, “La Spagna imperiale e il Mezzogiorno”, στο *Alla periferia dell'impero. Il regno di Napoli nel periodo spagnolo (secoli XVI-XVII)*, Τορίνο, Einaudi, 1994, σελ. 35, πρβλ. του ίδιου, “Il Mezzogiorno nella ‘crisi generale’ del Seicento”, στον ίδιο τόμο, σελ. 217-246. Την έννοια του ναπολιτάνικου «έθνους» χρησιμοποιεί και ο Romeo De Maio για να δείξει την «ουσιώδη αυτονομία της ναπολιτάνικης κουλτούρας στην εποχή της Αντιμεταρρύθμισης» (όπ. π., 1983, σελ. 121).

¹⁵⁵¹ Musi, όπ. π., 1991, σελ. 62.

¹⁵⁵² Βλ. παρόμοιες διατυπώσεις του G. Galasso και στο βιβλίο του *Napoli Spagnola dopo Masaniello*, Φλωρεντία, Sansoni, 1985, τόμ. 1, σελ. XXIX.

¹⁵⁵³ Για περαιτέρω διευκρινίσεις των δύο αυτών βασικών θεωρήσεων του ναπολιτάνικου 17^{ου} αιώνα και για μια επισκόπηση των νεότερων ερευνών βλ. Musi, όπ. π., 1991, σελ. 29-39.

αριστοκρατία του βασιλείου, β'. εμπόρους και τραπεζίτες, κατεξοχήν Φλαμανδούς και γενοβέζους, οι οποίοι ελέγχουν μεγάλο μέρος της οικονομικής δραστηριότητας, γ'. νομομαθείς γηγενείς που ανέρχονται στα ανώτερα κλιμάκια της διοίκησης του βασιλείου, αποκτούν οφίκια, φέουδα και το κέρδος από την υπεννοικίαση φόρων, δ'. εκκλησιαστικούς παράγοντες, πρώτα και κύρια τους ιησουίτες, που με τον καιρό αναδεικνύονται ως οι περισσότερο πιστοί συνεργάτες των ισπανών, ε'. τους αυλικούς διανοούμενους, κυρίως αυτούς που στελεχώνουν την από το παλάτι κατευθυνόμενη Accademia degli Oziosi, με αντιπροσωπευτικότερα στελέχη τους Giovanni Battista Manso και Giulio Cesare Capaccio. Συνδεδεμένοι οι τελευταίοι επίσης με τους ιησουίτες, προπαγανδίζουν σε επετειακούς, εορταστικούς και άλλους ευκαιριακούς λόγους και συγγράμματα, ταυτόχρονα τη βασιλική εξουσία και το καθολικό δόγμα, αντιτιθέμενοι παράλληλα τόσο στα μεσαία και χαμηλότερα στρώματα όσο και στη νεώτερη επιστήμη και φιλοσοφία. Κύριος στόχος όλων των παραπάνω παραγόντων, είναι ο πάσης φύσεως νεωτερισμός, λέξη που, με όλα τα παράγωγα και τα συνώνυμά της, είναι εξοβελιστέα από την κοινωνική συμπεριφορά της εποχής¹⁵⁵⁴.

Οι συμβιβασμοί της ισπανικής εξουσίας με τους παράγοντες του Βασιλείου γίνονταν μέσα από διαδικασίες και μηχανισμούς όχι πάντα ευδιάκριτους, καθώς υπάρχουν ποικίλες διαβαθμίσεις και αποχρώσεις στην πολιτική συμπεριφορά ομάδων και προσώπων. Για τον λόγο αυτό, σύμφωνα με την ήδη αναφερθείσα πρόταση του Villari, ενδείκνυται η μελέτη της λεγόμενης «επανάστασης του Masaniello». Καθώς κατά τη διάρκειά της προβάλλονται καθαρότερα οι συγκρούσεις, προσφέρεται για την κατανόηση των πραγματικών αιτίων που την προκάλεσαν.

Ο Villari, αναπτύσσοντας σε περισσότερες μελέτες του¹⁵⁵⁵ την προβληματική αυτή, ανέδειξε, μέσα από ενδελεχή εξέταση των πολιτικών συμπεριφορών, βασικά σημεία της ναπολιτάνικης κοινωνίας. Σύμφωνα με τα συμπεράσματα του Villari, η επανάσταση του Masaniello δεν αποτέλεσε παρά την κορύφωση αντιϊσπανικών κινήσεων που ξεκίνησαν από τα τέλη του 16^{ου} αιώνα, τόσο στην πρωτεύουσα όσο και στην περιφέρεια του Βασιλείου, υποθαλπόμενες από ανεξάρτητους διανοούμενους και μεγάλο μέρος των μεσαίων τάξεων κυρίως αυτών που συγκεντρώνονταν στην, μόνη μη αριστοκρατικής σύστασης, πολιτική οργάνωση του Seggio del Popolo, που, παρότι εκπροσωπούσε τη συντριπτική πλειοψηφία των παραγωγικών κατοίκων της Νάπολης είχε μικρή και επουσιώδη συμμετοχή στη διακυβέρνηση του Βασιλείου.

Η πολιτική τακτική της προσποίησης («dissimulazione»), καθαγιασμένη στην εποχή του απολυταρχισμού, επέτρεψε στους ουσιαστικούς υποκινητές της εξέγερσης να προετοιμάσουν επί δεκαετίες τις κινήσεις τους από τα παρασκήνια και τελικά να προωθήσουν ως προσωρινό αρχηγό της πυροδοτικής αρχικής φάσης της έναν ορμητικό αναλόβητο ιχθυοπώλη, τον Tommaso Aniello d'Amalfi, με το όνομα του οποίου αργότερα ταυτίστηκαν οι επαναστατικές ενέργειες. Ύστερα από την

¹⁵⁵⁴ R. Villari, *Elogio della dissimulazione. La lotta politica nel Seicento*, Μπάρι, Laterza, 1993 (α' έκδ. 1987), σελ. 8.

¹⁵⁵⁵ Εκτός από αυτές που σημειώθηκαν προηγουμένως, βλ. επίσης *Per il re o per la patria. La fedeltà nel Seicento*, Ρώμη - Μπάρι, Laterza, 1994.

ανασύσταση και ερμηνεία από τον Villari των γεγονότων στα 1647/1648¹⁵⁵⁶ και των κειμένων που δημοσιεύθηκαν στο ίδιο διάστημα εξάγεται ότι:

α'. οι αρχηγέτες των κινητοποιήσεων στόχευαν ξεκάθαρα στην ολική ανατροπή του πολιτικού σκηνικού για το βασίλειο της Νάπολης, με σαφή συναίσθηση της κατασταλτικής και απομυζητικής πολιτικής των Ισπανών εις βάρος της υπό κατοχή πατρίδας τους. Επειδή οι προθέσεις τους αυτές δεν υλοποιήθηκαν τελικά και τα γεγονότα των ετών 1647/1648 παρέμειναν μόνον ως εκδηλώσεις των προσδοκιών τους, που δεν τελεσφόρησαν παρά σε κάποιες μεταγενέστερες και περιστασιακές φορολογικές ελαφρύνσεις, δεν νομιμοποιούμαστε στη χρήση του όρου «επανάσταση».

β'. διακηρυγμένος στόχος των εξεγερμένων ήταν η εγκαθίδρυση ενός «δημοκρατικότερου» συστήματος διακυβέρνησης με ευρεία συμμετοχή των «πολιτών» («cittadini»), λέξη που χρησιμοποιείται για να αντικαταστήσει το υποτιμητικό και δουλικό «υποτελών» («vassalli»)¹⁵⁵⁷. Στρέφονταν συνεπώς εναντίον της διακυβέρνησης αντιβασιλέα και αριστοκρατών, παλαιών και νεώτερων, δηλώνοντας πίστη όχι πια στον βασιλέα αλλά στην πατρίδα.

γ'. στο κίνημα πήραν σταδιακά μέρος πλατιές μάζες της ναπολιτάνικης κοινωνίας. Η ευρεία βάση που εξασφάλισε περιλάμβανε ποικίλης προέλευσης παράγοντες, μεταξύ των οποίων και μέλη της εκκλησίας, με διαφοροποιημένες από ένα σημείο και μετά βλέψεις.

δ'. η ισπανική εξουσία, σε συνεννόηση με τους αυλικούς αριστοκράτες, ακολούθησε μια πολιτική ελιγμών, προκειμένου να προσεγγίσει τους εξεγερμένους. Η τελική κατάπνιξη της εξέγερσης δεν πραγματοποιήθηκε παρά περίπου ένα χρόνο αργότερα με την αποστολή ενισχύσεων από την Ισπανία. Αμέσως συνοδεύτηκε από τη συστηματική απόσυρση και ολοσχερή καταστροφή βιβλίων¹⁵⁵⁸, φυλλαδίων, πραγματειών, χειρογράφων, σχεδίων, ζωγραφικών έργων κ.ά. με αναφορά στην επανάσταση. Στόχος ήταν η καλλιέργεια της εντύπωσης ότι η «εξέγερση» δεν ήταν παρά μια κίνηση του (γνωστού ως άναρχου¹⁵⁵⁹) ναπολιτάνικου πλήθους («lazzari»), που καθοδηγήθηκε από τον

¹⁵⁵⁶ Για την εξέγερση του Masaniello, βλ. V. Conti, *La rivoluzione repubblicana a Napoli e le strutture rappresentative*, Φλωρεντία, Centro editoriale italiano, 1984, με προγενέστερη βιβλιογραφία.

¹⁵⁵⁷ Η έννοια των όρων αυτών, όπως σημειώνει ο Villari, δεν ήταν σαφώς καθορισμένοι (*Per il re o per la patria...*, όπ. π. 29).

¹⁵⁵⁸ Για ένα από τα σημαντικότερα σχετικά δημοσιεύματα, το ανώνυμο *Cittadino Fedele* που κυκλοφόρησε ακριβώς μέσα στον αναβρασμό των γεγονότων –με τον εύγλωττο υπότιτλο *Σύντομος λόγος περί της ορθής, γενναιόψυχης, και σώφρονος απόφασης του ανδρείου, και πιστότατου λαού της Νάπολης για να απελευθερωθεί από τα αβάσταχτα βάρη που του έχουν επιβληθεί από τους Σπανιόλους* και με το οικόσημο του Saggio del Popolo στην προμετωπίδα–, γνωρίζουμε μόνο ένα και μοναδικό αντίτυπο, που εντόπισε ο Villari, βλ., όπ. π., 1994, σελ. 28-29, το αναδημοσιεύει στις σελ. 39-57.

¹⁵⁵⁹ Κοινός τύπος για την εποχή: ο λαός της Νάπολης θεωρείται από τον Βενετό πρέσβη ότι διαθέτει μια «τόλμη που προκαλεί φόβο» (“spaventosa audacia”) και ακόμα “deprevati” i napoletani, nobili e popolani, che “per natura danno sempre per fatto da altri quello che fariano essi se avessero la potestà”, “congeniti” a gran parte dei regnicoli “il furto e l’omicidio” (*Corrispondenze diplomatiche veneziane da Napoli. Dispacci 27 maggio 1597-2 novembre 1604*, επιμ. A. Barzari, Ρώμη, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, 1991, σελ. 19). Ο αντιβασιλέας Don Pietro Girón Duca D’Ossuna (1616-1624) φέρεται να είπε στις αρχές της αντιβασιλείας του ότι οι Ισπανοί δεν ήρθαν στην Ιταλία παρά μόνο για να “armeggiare o signoreggiare”, βλ. A. de Rubertis, “Il vicerè di Napoli Don Pietro Girón Duca D’Ossuna (1616-1624) (a proposito della congiura spagnuola del 1618 contro Venezia)”, *Archivio Storico per le Province Napoletane*, XXXIV (1955), σελ. 261.

Masaniello, στο όνομα του οποίου χρεώθηκαν έκτοτε τα γεγονότα, παρότι ο τελευταίος δεν ηγήθηκε των κινήσεων παρά μόνο για 10 ημέρες. Απώτερος σκοπός ήταν η αποσύνδεση της εξέγερσης από τις υπόλοιπες επαναστατικές κινήσεις που έλαβαν χώρα στην Ευρώπη την ίδια δεκαετία και συνδέονταν με την κατάρρευση της ισπανικής δύναμης.

Η τέχνη του Βελισσάριου Κορένσιου

Όπως είδαμε αναλυτικότερα κατά την εξέταση των επιμέρους διακοσμητικών συνόλων, ο *αφηγητής* Βελισσάριος Κορένσιος ακολούθησε τα επίσημα και καθιερωμένα στον καθολικό κόσμο εικονογραφικά πρότυπα κινούμενος στη βάση ενός σταθερά υστερομανιεριστικού λεξιλογίου. Επέμεινε στο περίγραμμα των ως επί το πλείστον επίπεδων μορφών και επικεντρώθηκε στη διαπραγμάτευση των κυρίαρχων θεματικών σκηνών, που καταλαμβάνουν το σύνολο σχεδόν του εικαστικού χώρου, επαναλαμβάνοντάς τις, πρόχειρα πολλές φορές, σε πλήθος παραλλαγών. Οι τεχνικές ικανότητες, η ταχύτητα εκτέλεσης, η ευχέρεια και η ευελιξία του να προσεταιρίζεται μοτίβα και να υιοθετεί διαφορετικές υφολογικές τάσεις συντέλεσαν κάποτε στο άνοιγμα των συνθέσεών του στο χώρο και άλλοτε σε ένα ενδιαφέρον για τον ρόλο του φωτός και σε μια ρεαλιστικότερη απόδοση. Από το ποιοτικά άνισο έργο του, λίγα είναι τα σύνολα που αντέχουν στον χρόνο. Σε κάθε περίπτωση, στην εξαιρετικά μεγάλη παραγωγή του βρίσκουμε μια ποικίλη, αν και όχι πάντα αφομοιωμένη, ζωγραφική κουλτούρα την οποία απηγούν κυρίως τα σχέδια του.

Αρχικά άριστος γνώστης της τεχνοτροπίας των ρωμαϊκών συνόλων του τελευταίου τετάρτου του 16^{ου} αιώνα, παράλληλα με σαφείς επιδράσεις από τον Marco Pino της ναπολιτάνικης περιόδου και από τους Φλαμανδούς της Ρώμης και της Νάπολης, στο γύρισμα του αιώνα, με μια μεγαλύτερη ποικιλία στις εικονογραφικές και στυλιστικές του αποσκευές πορεύεται προς μια δύσκολη προσπάθεια συγκερασμού τους σε ένα αφηγηματικό λεξιλόγιο με πολλές ασυνέπειες αλλά όχι και δίχως ευτυχή αποτελέσματα. Στη συνέχεια, διακρίνουμε δύο κύρια καλλιτεχνικά πρόσωπα: από τη μια ο Κορένσιος προβάλλει το στέρεο πλάσιμο της φόρμας με αφομοιωμένα πότε περισσότερο και πότε λιγότερο κάποια από τα χαρακτηριστικά των νεωτερισμών στη ζωγραφική σκηνή της Ρώμης, με οργανικότερο συνδυασμό των διάφορων πηγών αφήγησης των ιστοριών του, από τις οποίες δεν απουσιάζει η προσωπική του συμβολή. Από την άλλη, ζωγραφίζει σε ένα στυλ τυποποιημένο και «εύκολο» επαναλαμβάνοντας παλαιότερες συνθέσεις, με πρότυπα τα χαρακτηριστικά των Wierix, Cort, Stradano, Sadeler κ.ά., και την εικονογράφηση της *Iconologia* του Cesare Ripa, και παραχωρώντας ίσως την εκτέλεσή τους στο εργαστήριο. Οι μαθητές και οι βοηθοί του δουλεύουν συχνά πάνω σε πολυχρησιμοποιημένα σχέδια του Βελισσάριου. Τις δύο αυτές πλευρές της ζωγραφικής του διακρίνουμε και στην παραγωγή των επόμενων δεκαετιών με αποτελέσματα περισσότερο τυποποιημένα και με ταυτόχρονη, σε άλλα έργα, πιο ελεύθερη διαπραγμάτευση κυρίως μεμονωμένων μορφών κινούμενος σε κλασικότερες αντιλήψεις.

Με τον *εκλεκτικισμό* του, ο Κορένσιος ανταποκρίνεται στις απαιτήσεις της παραγγελιοδοσίας για μια ουδέτερη, αλλά πλήρη, αφήγηση των θρησκευτικών ιστοριών. Όσο και αν προδίδει το πεπερασμένο της αυθεντικότητας του ζωγράφου, η «οπορτουνιστική» αυτή τακτική συνδέεται επίσης με την ευελιξία και την προσαρμοστικότητά του στην εκάστοτε επιφάνεια. Τα κύρια δάνεια τα αντλεί, όπως και οι περισσότεροι ζωγράφοι της εποχής, από τις ρωμαϊκές συνθέσεις του Raffaello. Ενσωματώνει στο έργο του πλήθος ραφαελικά μοτίβα προερχόμενα κυρίως από τη Stanza dell'Eliodoro και από τη Stanza dell'Incendio, όσο και από τις Στοές του Βατικανού. Χάρη στην ευρεία

συμμετοχή των μαθητών του Ούμβριου ζωγράφου στα σύνολα αυτά και στα χαρακτηριστικά που τα αναπαρήγαγαν οι συνθέσεις, αυτές γνώρισαν μια τεράστια διάδοση και άσκησαν καθοριστική επίδραση στη μετέπειτα ιταλική ζωγραφική, καθώς επίσης ανταποκρίνονταν στις απαιτήσεις που έθεταν τα διατάγματα του Συμβουλίου του Τριδέντου για πιστή και σαφή αναπαράσταση των θρησκευτικών σκηνών¹⁵⁶⁰.

Η αφηγηματική ζωγραφική σχετίζεται περισσότερο από οτιδήποτε άλλο με την ιστορία των ανθρώπινων μορφών. Είδαμε αρκετές φορές στα έγγραφα των συμβολαίων ότι ο ζωγράφος υποχρεώνεται να ζωγραφίσει ιδιοχείρως τις «φιγούρες». Σε αυτές δίνεται από τους παραγγελιοδότες η μεγαλύτερη προσοχή ενώ τα υπόλοιπα, φόντο, υποδηλώσεις του φυτικού και αρχιτεκτονικού περιβάλλοντος, διακοσμητικά θέματα κ.ά., μάλλον τα αναλαμβάνει το εργαστήριο. Είναι κυρίως οι φιγούρες που καλούνται να προβάλλουν το μήνυμα προς τον θεατή. Σε αρκετές περιπτώσεις ούτε αυτές όμως κρίνονται ικανοποιητικές, προστίθενται επεξηγηματικές ή αναφορικές επιγραφές για να κάνουν το περιεχόμενο της παράστασης σαφέστερο. Η ζωγραφική γίνεται έτσι μόνο πεζή ρητορική εικαστική απόδοση των *Annales Ecclesiastici*, του *Martyrologium Romanum*, και άλλων κειμένων θεολογικής φιλολογίας της Αντιμεταρρύθμισης.

Ένα από κύρια ζητήματα προς εξέταση στο έργο του Βελισσάριου είναι επίσης αυτό των επιδράσεων που δέχτηκε από άλλους ζωγράφους όπως και των συνεργασιών του. Δεδομένης επίσης της άγνοιας για τα πρώτα χρόνια του ζωγράφου, ο Κορένσιος πότε εμφανίζεται να επηρεάζεται καταλυτικά από την παρουσία του Cavalier d'Arpino στην Certosa di San Martino, πότε ο Avanzino Nucci θα του άφηνε τάχα κάποιο παράδειγμα ανανεωτικού ύφους σε ασήμαντους κύκλους στη Νάπολη, και πότε ο κατά 20 χρόνια μικρότερός του Battistello θα τον βοηθούσε να αντιμετωπίσει τις μορφές με μεγαλύτερη πλαστικότητα και στερεότητα για να αναφέρουμε τρεις από τα πιο διαδεδομένες και ταυτόχρονα τις λιγότερο στηριγμένες σε πραγματικά στοιχεία απόψεις¹⁵⁶¹.

Ο Βελισσάριος Κορένσιος ήταν ζωγράφος της πολιτικής και θρησκευτικής ιστορίας, της εικόνας ενός επιβαλλόμενου και δογματικού σύμπαντος. Οι φιγούρες του δεν είναι ήρωες με σάρκα και οστά αλλά σκιές, ετερόφωτες, αναλλοίωτες και αναγνωρίσιμες μέσω του αμετάβλητου περιγράμματος τους, δίχως σώμα, ούτε βάθος. Με το τεράστιο σε έκταση έργο του σε σημαντικά κτήρια θρησκευτικά και κοσμικά, ιδιωτικά και δημόσια και με την πολυπληθή μοτοέγκα του, άσκησε επίδραση στη ναπολιτάνικη ζωγραφική. Ένα από τα κύρια χαρακτηριστικά αυτή της επίδρασης συνίσταται στην

¹⁵⁶⁰ Βλ. Α. Pinelli, *La bella maniera. Artisti del Cinquecento tra regola e licenza*, Τορίνο, Einaudi, 1993, σελ. 180-189.

¹⁵⁶¹ Είναι, επίσης, εύλογες, όπως είδαμε σε περισσότερες ευκαιρίες στο προηγούμενο κεφάλαιο, οι στυλιστικές ομοιότητες που παρουσιάζουν τα έργα του Βελισσάριου με άλλων καλλιτεχνών που κινούνται στα ίδια πλαίσια ζωγραφικής κουλτούρας και που δρουν τόσο στη Ρώμη όσο και σε άλλα ιταλικά κέντρα. Πολλοί από τους ζωγράφους αυτούς, με τους οποίους μπορούν να γίνουν και παραλληλισμοί σε επίπεδο παραγγελιοδοτών, χαρακτηρίζονται, όπως και ο Κορένσιος, “pratici”: για να αναφέρουμε μερικά ονόματα Cesare Nebbia Cavalier d'Arpino, Giovanni Battista Ricci, Giovanni de' Vecchi, Agostino Ciampelli, Antonio Pomarancio, Bernardo Castello, Balducci κ.ά.

εκμάθηση της γρήγορης εκτέλεσης σε φρέσκο και μεταφοράς στην εικαστική επιφάνεια της βούλησης των παραγγελιοδοτών με δασκαλίστικη ευκρίνεια. Το εργαστήριο του Κορένσιου επαναλαμβάνει σε πολλαπλά αντίτυπα τοιχογραφιών το ίδιο στυλ αν και δεν μένει, κάποιες φορές, ασυγκίνητο από τις νέες εξελίξεις.

Οι παραγγελιοδότες

Ποια αιτήματα των παραγγελιοδοτών ικανοποιούσε η τέχνη του Βελισσάριου Κορένσιου; Οι παραγγελιοδότες του Βελισσάριου χωρίζονται σε τρεις μεγάλες κατηγορίες: το παλάτι, τα θρησκευτικά τάγματα, τους ευγενείς-αυλικούς. Τους παραγγελιοδότες τούς ένωνε η κοινή ιδεολογία για τις εικόνες, και ειδικά για την τοιχογραφία, ιδεολογία που εξέφραζαν εικαστικά και συνεπώς υλοποιούσαν ως επί το πλείστον οι «*pittori pratici*». Το νήμα που ενώνει όλες αυτές τις παραγγελίες μεταξύ τους είναι η πολιτική συμμαχία του παλατιού με τους ευγενείς και η αλληλοϋποστήριξη αντιβασιλέα – θρησκευτικών ταγμάτων, κυρίως ιησουϊτών.

Όπως είδαμε στο δεύτερο κεφάλαιο, ο Giorgio Vasari έγραφε στα μέσα του 16^{ου} αιώνα ότι στη Νάπολη οι ευγενείς «περισσότερο νοιάζονται για το σάλτο ενός αλόγου παρά για αυτούς που κάνουν με τα χέρια τις ζωγραφισμένες μορφές να μοιάζουν με ζωντανές»¹⁵⁶². Πώς δικαιούμαστε να διαβάσουμε αυτόν τον «ψόγο» του αρρητινού; Μόνο ως σαφή ένδειξη της αδιαφορίας των ναπολιτάνων για τις εικαστικές τέχνες;

Σε μια πρόσφατη μελέτη του, ο ιστορικός Raffaele Ajello έδειξε ότι οι ισπανοί αντιβασιλείς κατάφεραν, κατά τη διάρκεια του 16^{ου} αιώνα, να αναστείλουν τη στρατιωτική αντίδραση των γηγενών αριστοκρατών στην ξένη κυριαρχία, προβάλλοντας ένα διαφορετικό μοντέλο ζωής και διαλύοντας τις τοπικές Ακαδημίες, στις οποίες καλλιεργούνταν, μεταξύ άλλων, οι πολεμικές αρετές και η πολιτική σκέψη· πέτυχαν, με άλλα λόγια, να εξουδετερώσουν την «πρωταρχική αξία των πολεμικών λειτουργιών»¹⁵⁶³ («*vivere in armi*). Ο Ajello, βρίσκοντας στο αποτέλεσμα αυτής της τακτικής των Ισπανών την αιτία για την επενδυτική αποδυνάμωση και την τεχνολογική υποβάθμιση των παραγωγικών τάξεων της Νάπολης, εντοπίζει παράλληλα την κύρια διαφορά της πόλης σε σχέση με τις άλλες δυνάμεις της ιταλικής χερσονήσου: «από τότε έγινε βαθιά η διάκριση μεταξύ των ιταλικών κοινοτήτων που κατάφεραν να διατηρήσουν στα χέρια τους τα όπλα, και εκείνων που αναγκάστηκαν να τα καταθέσουν: οι πρώτες συνέχισαν να μάχονται διαρκώς και ενδυναμώνονταν, οι δεύτερες κατέφυγαν βαθμηδόν όλο και περισσότερο, σε μια άμυνα, κατά κύριο λόγο ευλάβειας, που κάλυπτε την αίσθηση της αδυναμίας, ικανοποιούνταν με την έκθεση των εικόνων των αγίων και ήλπιζε στη σωτηρία των θαυμάτων»¹⁵⁶⁴.

Όταν ο Βαζάρι επισκέφθηκε τη Νάπολη, στα 1544 –όταν δηλαδή ακόμα το «*vivere in armi*» ήταν πρωταρχική αναγκαιότητα και αξία–, είχε αρχίσει να ανεβαίνει την κλίμακα της αυλικής ιεραρχίας στη Φλωρεντία¹⁵⁶⁵. Τα λόγια του είναι αυτά ενός αυλικού καλλιτέχνη που εμπλέκεται με άμεσο τρόπο στην επιχειρηματική οργάνωση της καλλιτεχνικής παραγωγής και μια τέτοια οργάνωση δεν φαίνεται να υπήρχε ιδιαίτερα αναπτυγμένη στη Νάπολη. Εξάλλου και οι περιγραφές της πόλης, όμως μας παραδίδονται από ταξιδιωτικούς οδηγούς του 16^{ου} αιώνα, δεν αφιερώνουν ιδιαίτερη έκταση παρά στον τονισμό της αρχαίας ιστορίας της Νάπολης και σε εγκώμια για τη φυσική ομορφιά παρά στην καλλιτεχνία. Αναφέρονται μεν σε ονόματα διάσημων καλλιτεχνών, κυρίως στον Giotto που είχε δουλέψει εκτεταμένα στη Νάπολη, αλλά ιδιαίτερο λόγο κάνουν περισσότερο για τους «*artigiani*» παρά για τους «*artisti*»¹⁵⁶⁶.

¹⁵⁶² Βλ. παραπάνω, στο δεύτερο κεφάλαιο, σελ. 45.

¹⁵⁶³ R. Ajello, “La crisi del Mezzogiorno nelle sue origini: La dinamica sociale in Italia ed il governo di Filippo II”, στο *Napoli e Filippo II. La nascita della società moderna nel secondo Cinquecento*, κατάλογος έκθεσης (Νάπολη, Archivio di Stato), Νάπολη, Gaetano Macchiaroli, 1998, σελ. 13-26.

¹⁵⁶⁴ Ajello, όπ π., σελ. 17.

¹⁵⁶⁵ Pinelli, όπ. π., 1993, σελ. 16-28.

¹⁵⁶⁶ Ο ναπολιτάνος Benedetto Di Falco, στα 1535, με δηλωμένη την πρόθεσή του να εγκωμιάσει τις ομορφίες της πατρίδας του, στο έργο *Descrittione dei luoghi antiqui di Napoli e del suo amenissimo distretto* (γνώρισε επτά επανεκδόσεις για περίπου ενάμισι αιώνα, βλ. την αναδημ. της πρώτης έκδ., επιμ. Ο. Morisani, Νάπολη, Libreria Scientifica Editrice, 1972). Πέρα από έναν έπαινο στον Τζόττο («είναι ο πρίγκιπας της τέχνης της εποχής μας», όπ. π., σελ. 45) περιορίζεται να γράψει: «Και τι να πώς για τους τόσους διάφορους τεχνίτες («*artegiani*»), που μέρα με τη μέρα δουλεύοντας πλουτίζουν!», (και πιο κάτω, σελ. 82, 101). Σε γενικόλογες αναφορές κυμαίνονται και άλλες περιγραφές μέχρι περίπου τα τέλη τού 16^{ου} αιώνα (βλ. και τις εντυπώσεις ξένων περιηγητών στη Νάπολη, από τους οποίους οι περισσότεροι επίσης δεν αναφέρονται σε ονόματα

Σε μια, σύγχρονη με την παραμονή του Βαζάρι στη Νάπολη, περιγραφή της πόλης, γραμμένη από τον πατέρα του Torquato Tasso, Bernardo¹⁵⁶⁷, παράλληλα με τα καλολογικά στοιχεία και τις γενικόλογες αναφορές στην καλλιτεχνία, σημειώνεται: «Ποια πατρίδα σήμερα στον κόσμο υπάρχει, όπου ο πληθυσμός της είναι τόσο ανθηρός και τόσο ωραίος; Και οι τεχνίτες σε όλες τις μηχανικές τέχνες τόσο έν-τεχνοι και τόσο σοφοί;»¹⁵⁶⁸. Σχεδόν έναν αιώνα αργότερα, ο Giulio Cesare Capaccio, στο, υπό μορφή οδηγού της πόλης πολιτικό του έργο, *Il Forastiero*, μοιάζει να απαντά τόσο στην «κατηγορία» του Βαζάρι όσο και στην κατάταξη του Bernardo Tasso: γράφει για «εργοτάξια, ζωγραφίες, γλυπτά, καθαριότητα, και κάθε άλλο που αρμόζει σε μια ένδοξη πόλη, και ειδικά στη Νάπολη, πόλη φημισμένη, ζηλευτή από όλες τις άλλες διασημότες πόλεις της Ευρώπης»¹⁵⁶⁹ και – βάζοντας την ερώτηση στο στόμα του ξένου επισκέπτη με τον οποίο συνδιαλέγεται στο βιβλίο– «Δεν ξέρω αν μιλώντας για καλλιτέχνες («artisti») περιλαμβάνετε όλες τις τέχνες («le arti»), μεταξύ των οποίων έχω ακούσει να λένε ότι πολλές είναι «μακριά από το πλήθος;» «– Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι δεν τις περιλαμβάνω όλες, γιατί έτσι θα αδικούσα την ευγενέστατη τέχνη των Τυπογράφων, των Χρυσοκόων, των ειδικών τεχνιτών του Μεταξιού, των Ζωγράφων, των Αρχιτεκτόνων (και γνωρίζετε ότι την Αρχιτεκτονική μετήλθε ο Αριστοτέλης για να φωτίσει τη Φιλοσοφία του)»¹⁵⁷⁰.

Αν η Νάπολη στις αρχές του 17^{ου} αιώνα είχε γίνει ένα καλλιτεχνικό κέντρο, το ζήτημα είναι να δούμε τι είδους κέντρο έγινε. Με άλλα λόγια, τι έκανε αναγκαίες τις καλλιτεχνικές παραγγελίες.

Οι παραγγελίες έργων τέχνης προέρχονταν από τα ισχυρά θρησκευτικά τάγματα της Αντιμεταρρύθμισης, τους βαρόνους που εγκαταστάθηκαν από την περιφέρεια στην πρωτεύουσα και το παλάτι. Το τελευταίο είναι αυτό που θα δίνει τον γενικότερο τόνο, όταν δεν επιβάλλει κιόλας τις δικές του επιλογές, όπως μας δείχνει η ιστορία της διακόσμησης της cappella del Tesoro di San Gennaro. Με τον άμεσο έλεγχο της οικοδόμησης και της ζωγραφικής και γλυπτικής διακόσμησης, μέσω της χρηματοδότησης και της επίβλεψης από τους αξιωματούχους της αυλής, τις επάλληλες *condanatio memoriae* και εν τέλει μέσω του προτύπου που έδινε η ίδια η καλλιτεχνική παραγωγή του παλατιού, οι αντιβασιλείς προσπαθούσαν να εξασφαλίσουν την εναρμόνιση στις δικές της επιλογές όλων των παραγγελιοδοτών, θρησκευτικών και κοσμικών. Στην τοιχογραφική επένδυση των οικοδομημάτων οι προτιμήσεις του παλατιού προσανατολίζονταν σταθερά στο ύστερο μανιεριστικό στυλ που είχε καθιερωθεί κυρίως στη Ρώμη των τελευταίων δεκαετιών του 16^{ου} αιώνα και είχε χρησιμοποιηθεί εν πολλοίς και στην ισπανική Αυλή, με την πρόσκληση στον Federico Zuccari κ. ά. Στις ανάλογες υπηρεσίες της ναπολιτάνικης Αυλής τέθηκε ο Βελισσάριος Κορένσιος και το εργαστήριό του, για τους λόγους που αναλύσαμε στο τρίτο κεφάλαιο.

καλλιτεχνών, στο δεύτερο μισό του 16^{ου} αιώνα: B. Riedle, *Untersuchungen zur Kunst Neapels in Reiseberichten von 1550-1750*, διδακτορική διατριβή, Μόναχο, 1977· *Discours Viatiques de Paris à Rome et de Rome à Naples et Sicilie (1588-1589)*, επιμ., πρόλ. - σημειώσεις L. Monga, Γενεύη, Slatkine, 1983· B. Stock, «Foreign Impressions of Neapolitan Art in the Sixteenth Century», *Renaissance and Reformation*, XXIV, 4 (1988), σελ. 273-290.

¹⁵⁶⁷ Τυπώθηκε στη Ρώμη στα 1544, αναδημ. στο V. Pino, «1544, Una lettera da Napoli: la *Descrizione* di Bernardo Tasso», στο *L'intelligenza della passione. Scritti per Andrea Emiliani*, επιμ. M. Scolaro / F. P. Di Teodoro, Μπολόνια, Minerva, 2001, σελ. 445-455.

¹⁵⁶⁸ όπ. π.

¹⁵⁶⁹ Capaccio, *Il forastiero*, όπ. π., έκδ. 1989, τόμ. I, σελ. 19.

¹⁵⁷⁰ όπ. π., 1989, σελ. 526. Παρόμοιες τέτοιες κατατάξεις βλ. σε C. Petraccone, «Fonti e prime ricerche sui mestieri a Napoli alla vigilia della rivolta antispagnola», *Quaderni Storici*, 26 (1974), σελ. 504-505· Musi, όπ. π., 1991, σελ. 187.

Το βασιλικό παλάτι αποτέλεσε τον σταθερότερο παραγγελιοδότη του Βελισσάριου Κορένσιου. Η εύνοια και η υποστήριξη από την ίδια τη βασιλική Αυλή και από το σύνολο σχεδόν των αντιβασιλέων του πρώτου μισού του 17^{ου} αιώνα, κυρίως Conte de Lemos I, Pimentel de Herrera, Conte de Lemos II, duca d'Ossuna, duca d'Alba. Ο Βελισσάριος διακοσμεί σύνολα για το ίδιο το παλάτι αλλά και δημόσια κτήρια διοικητικού χαρακτήρα και σε άλλα σύνολα χρηματοδοτούμενα από τους αντιβασιλείς (για παράδειγμα το Monte di Pietà, την Κρύπτη του Αγίου Ματθαίου στον Καθεδρικό ναό του Σαλέρνο, το λειψανοφυλάκιο της SS. Annunziata).

Εφόσον το εργαστήριο του Κορένσιου –αλλά και άλλοι ζωγράφοι της ίδιας υφολογικής κλίμακας– αναλαμβάνει το σύνολο των βασιλικών παραγγελιών, μπορούμε, να μιλήσουμε για μια σαφή, σταθερή και ηθελημένη επιλογή και όχι για μια τυχαία και ευκαιριακή απασχόληση ή αποδοχή αυτού του στυλ. Η υποστήριξη και η εύνοια προς τον Βελισσάριο που μερικές φορές θα καθιστούσαν ίσως ως κάτι το δεδομένο την ανάληψη των παραγγελιών από μέρους του, όσο γρήγορος και ευχερής διακοσμητής και αν ήταν, δεν αρκούν για να εξηγήσουν αυτή την εμμονή.

Γιατί το παλάτι, και μαζί με αυτό, η ανώτερη διοικητική τάξη του Βασιλείου, όπως και οι βενεδεκτίνοι, ιησουίτες, οι θεατίνοι, προτιμούν έργα, αν όχι εντελώς τουλάχιστον σε μεγάλο μέρος τους, υστερομανιεριστικού χαρακτήρα; Υποθέτουμε επειδή επέλεξε να ακολουθήσει το ζωγραφικό ύφος που είχε δοκιμαστεί τελέσφορα στην πρώτη φάση της Αντιμεταρρύθμισης: τη ζωγραφική των «σιζτινείων» εκκλησιών και του Βατικανού: αφηγηματική, σαφής, πεζή, εικονογραφική. Ο νεωτερισμός, όπως ήδη αναφέρθηκε, είναι εξοβελιστέος από το *status quo* της εποχής. Το δοκιμασμένο, το ελεγμένο, το για εμάς «αναχρονιστικό», «καθυστερημένο» και «αντιδραστικό» είναι το ζητούμενο. Αν στη Ρώμη αυτού του είδους η ζωγραφική ξεπεράστηκε – δεν έπαυσε πάντως να υπάρχει –για παράδειγμα ο Cavalier d'Arpino θα ζωγραφίζει σχεδόν ως τα μέσα του αιώνα– στη Νάπολη η «μεταφύτευση» του σιζτινείου στυλ που επιχειρήθηκε στην τελευταία δεκαετία του 16^{ου} αιώνα, ελλείπουσας μιας τοπικής ισχυρής ζωγραφικής παράδοσης, θα ριζώσει για περισσότερο.

Αν η ζωγραφική προτιμήθηκε ως δοκιμασμένη στην εποχή της, δοκιμασμένη στους διακοσμητικούς κύκλους της Ρώμης, ποια ήταν η υποδοχή αυτής της διακοσμητικής νοοτροπίας, και όχι μόνο ζωγραφικής, στον 17^ο αιώνα; Ποιας αντιμετώπισης τύχαιναν καλλιτέχνες όπως ο Zuccari, Pomarancio, Domenico Fontana; Ο τελευταίος μάς ενδιαφέρει περισσότερο μιας και έδρασε στη Νάπολη, και ουσιαστικά αποτελεί το συνδετικό κρίκο μεταξύ σιζτινείας Ρώμης και ισπανοκρατούμενης Νάπολης (στο πεδίο της ζωγραφικής αυτόν τον κρίκο αντιπροσωπεύει ο Βελισσάριος). Αν αφήσουμε προς το παρόν την περίπτωση του Federico Zuccaro και του Circignani, των οποίων η φήμη τους δεν είχε πέσει εντελώς στην αφάνεια στη διάρκεια του 17^{ου}, αιώνα –απόδειξη εύγλωττη το έργο του Baglione που μπορεί να χαρακτηριστεί ως η Βίβλος των ζωγράφων που μαθήτευσαν στα εργοτάξια του Βατικανού στα τέλη του 16^{ου} αιώνα, έργο που θα ανατυπωθεί ξανά έναν περίπου αιώνα αργότερα στη Νάπολη¹⁵⁷¹, η περίπτωση του Fontana είναι πραγματικά διαφωτιστική.

Πέρα από το ότι ο λομβαρδός αρχιτέκτονας περιλαμβάνεται από τον Bellori στην πολύ αυστηρή επιλογή που κάνει στους *Βίους* του στα 1672, μόνος αρχιτέκτονας¹⁵⁷², θα αναφερθούμε και σε δύο πιο συγκεκριμένα παραδείγματα. 1) Ο Fontana ακόμα στα 1630 θα χαρακτηρίζεται «ευφυής αρχιτέκτονας» και ότι «αντιπροσωπεύει η λογικά και επιστημονικά οργανωμένη

¹⁵⁷¹ G. P. Baglione, *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni*, Νάπολη 1733.

¹⁵⁷² G. P. Bellori, *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni*, νεώτερη έκδ., εισαγ. E. Battisti, Γένοβα, Quaderni dell'Istituto di storia dell'arte della Università di Genova, χ. χ. (ο βίος του Domenico Fontana στις σελ. 173-204). Σε μικρότερη έκταση είχε περιληφθεί νωρίτερα στους *Βίους* του Giovanni Baglione, ο οποίος όμως θα εξιστορούσε τον βίο περίπου 200 καλλιτεχνών, *Le vite de' pittori, scultori et architetti. Dal pontificato di Gregorio XIII al 1572 in fino a' tempi di Papa Urbano Ottavo nel 1642*, Ρώμη, MDCXLII, φωτομηχ. σχολιασμένη ανατύπ., 3 τόμοι, επιμ. J. Hess / H. Röttgen, Βατικανό, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1995 (η *vita* του Fontana στις σελ. 84-86).

αρχιτεκτονική»¹⁵⁷³. 2) Το δεύτερο εντάσσεται στα πλαίσια της αντιπαράθεσης «πρακτικών» αρχιτεκτόνων –βλέπε «τεχνιτών»– και «επιστημόνων» αρχιτεκτόνων που σοβούσε ήδη από τα τέλη του 16^{ου} αιώνα¹⁵⁷⁴. Οι πρώτοι θα δουλεύουν και για όλον τον 17^ο αιώνα, σε πρωτική βέβαια πορεία. Οι φιγούρες των Gianlorenzo Bernini και Francesco Borromini στη Ρώμη επισκιάζουν κατά πολύ τους «μάστορες» αυτούς, όπως και οι ζωγράφοι της ανοιχτής φόρμας του μπαρόκ τους «πρακτικούς» ή «υστερομανιεριστές» ζωγράφους, αλλά αυτό δεν σημαίνει ότι οι τελευταίοι δεν εργάζονταν παράλληλα. Ένα μέλος της ίδιας οικογένειας των Fontana, στα τέλη του 17^{ου} αιώνα στη Ρώμη θα μπορούσε ακόμα να εξυμνεί τον Domenico ως «εξαιρετικό αρχιτέκτονα»¹⁵⁷⁵. Αν αυτά διατυπώνονταν εκτός Νάπολης, στην ίδια τη Νάπολη, που έδρασε για δύο τουλάχιστον δεκαετίες ο «pratico» και «muratore» Fontana, δεν αποτελεί παράδοξο το ότι η αρχιτεκτονική του τελευταίου έχει το προβάδισμα και η ζωγραφική του «pratico» και «mestierante» Βελισσάριου προτιμάται.

* * *

Οι στόχοι των θρησκευτικών ταγμάτων ενώ αρχικά, μετά το Τριδέντο, συνέπιπταν με αυτούς του παπικού περιβάλλοντος αργότερα τροποποιούνται και συχνά θα βρίσκονται σε ανταγωνισμό. Η διαφορά για την οποία γίνεται λόγος ήδη στις πρώτες δεκαετίες του 17^{ου} αιώνα, στο ρωμαϊκό κέντρο¹⁵⁷⁶, θα πρέπει μάλλον να εκληφθεί ως διαφορετική στοχοθεσία. Αν μια λιτότητα και ένα ιδεώδες πενίας φαίνεται να γίνεται αποδεκτό αρχικά, είναι ακριβώς αυτό που θα αντέξει λιγότερο. Στο πεδίο των εικαστικών τεχνών, όλα σχεδόν τα τάγματα αρχικά ζητούσαν από τους καλλιτέχνες απόλυτη σαφήνεια στην έκφραση του δόγματος, άμεση και δίχως διανοητικές, «καλλιτεχνικές», περιπλοκές μετάδοση τού μηνύματος της εικόνας, μια «λαϊκή» ζωγραφική κατευθυνόμενη εκ των άνω, με εύκολα αναγνωρίσιμες μορφές και δίχως εικονογραφικά αινίγματα, προς τα οποία έτρεφαν ιδιαίτερη προτίμηση οι καλλιτέχνες της «υψηλής μανιέρας».

Τα κοινά αποδεκτά εικονογραφικά πρότυπα, που ξεκίνησαν στα κολέγια των ιησουϊτών και υπέστησαν μια φιλολογική επεξεργασία από τους ορατοριανούς¹⁵⁷⁷ –ο μαρτυριολογικός, αποστολικός, μαριολογικός και παλαιοδιαθηκικός κύκλος– κατά τη διάρκεια του 17^{ου} αιώνα θα εμπλουτιστούν μια ιδιαίτερη για κάθε τάγμα θεματική, εν πολλοίς αυτοαναφορική, παράλληλα με την καινούργια εικονογραφία που δημιουργείται από τις πρώτες αγιοποιήσεις των μελών τους.

Στη Νάπολη η εικονογραφική αλλαγή εμφανίζεται αντιπροσωπευτικά στις τοιχογραφίες τού Βελισσάριου: από τα κηρύγματα και «ιερά μαθήματα» των παρεκκλησιών των Αγγέλων και της Γέννησης στον Gesù Nuovo, περνά δειλά στην αρχή στα μαρτύρια των ιησουϊτών αγίων στην cappella Muscettola στα 1613, και στη συνέχεια, πανηγυρικά, στους κύκλους των San Ignazio και Francesco Saverio, στα 1630. Και στα υπόλοιπα τάγματα συναντούμε την ίδια πορεία: στους

¹⁵⁷³ Το παράθεμα από τα σχόλια σε μια από τις πολλές επανεκδόσεις της *Iconologia* τού Cesare Ripa, στην Πάντοβα στα 1630, βλ. M. Rinaldi, *L'audacia di Pythio. Filosofia, scienza e architettura in Colantonio Stigliola*, Μπολόνια, Il Mulino, 1999, σελ. XIII, σημ. 12.

¹⁵⁷⁴ M. Beltramme, "Le teoriche del Paleotti e il riformismo dell'Accademia di San Luca nella politica artistica di Clemente VIII (1592-1605)", *Storia dell'arte*, 69 (1990), σελ. 201-233.

¹⁵⁷⁵ G. Curcio, "L'architetto intendente, pratico e istoriografo nei progetti e nella professione di Carlo Fontana", στο *Magistri d'Europa. Eventi, relazioni, strutture della migrazione di artisti e costruttori dai laghi lombardi, Atti del Convegno, Como 23-26 ottobre 1996*, επιμ. S. Della Torre / T. Mannoni / V. Pracchi, Κόμο, Nodo, 1996, σελ. 277-302, ειδικά σελ. 279.

¹⁵⁷⁶ Στα μέσα του αιώνα ο πάπας Ιννοκέντιος Ι΄ θα διατάξει τον γενικό έλεγχο όλων των ταγμάτων, βλ. σχετικά G. Galasso, "Genesi e significato di una grande inchiesta", στο *I teatini*, επιμ. M. Campanelli, Ρώμη, edizioni di storia e letteratura, σελ. XI-XXXVI.

¹⁵⁷⁷ S: Macioce, *Undique Splendent. Aspetti della pittura sacra nella Roma di Clemente VIII Aldobrandini (1592-1605)*, Ρώμη, De Luca, 1990, σελ. 3-46.

θεατίνους από τον μαρτυριολογικό και αποστολικό κύκλο – σε Sant’Andrea delle Dame και San Paolo Maggiore αντίστοιχα στον κύκλο των αγίων του τάγματος Sant’Andrea Avellino και San Gaetano Thiene¹⁵⁷⁸. Στην Certosa από τα ίδια μαρτύρια της cappella di San Nicola στα 1592 έχουμε στα 1637 τα μαρτύρια των καρθουσιανών στον πρόναο και σε άλλα παρεκκλήσια· στους φραγκισκανούς από τον μαριολογικό κύκλο του χοροστασίου της Santa Maria la Nova στον κύκλο του San Giacomo della Marca στο μεγάλο προαύλιο του μοναστηριού και σε σιωπή για τον Άγιο Φραγκίσκο της Ασίζης· στους Βενεδικτίνους στους ευρείς και επαναλαμβανόμενους κύκλους τους αφιερωμένους στον Άγιο Βενέδικτο και στους άλλους ιδρυτές και στην παράλληλη αφήγηση του θαύματος του *Πολλαπλασιασμού των Άρτων και των Ιχθύων και του τάγματος των Βενεδικτίνων*. Στον τρούλο του SS. Marcellino e Festo θα απεικονιστούν στα μέσα της τρίτης δεκαετίας του 17^{ου} αιώνα όχι πιο ο Παράδεισος στο κοίλο μέρος ούτε οι ευαγγελιστές στα σφαιρικά τρίγωνα, αλλά, παλαιοί και νέοι, άγιοι και μάρτυρες και προστάτες της πόλης. Το ίδιο το μοτίβο του Παραδείσου θα αντικατασταθεί από μια συνάθροιση αγίων των ταγμάτων: ο Βελισσάριος ζωγράφησε τουλάχιστον αυτόν των ιησουϊτών, των φραγκισκανών, των Βενεδικτίνων.

Η σύνδεση των ιησουϊτών με το παλάτι συνεπάγεται κοινές επιλογές στη διακόσμησή των κτηρίων τους. Ο αυλικός Κορένσιος θα είναι ο μόνος τοιχογράφος που θα δουλέψει στον Gesù Nuovo για 40 περίπου χρόνια, γεγονός που σημειώνει ήδη ο De Dominici¹⁵⁷⁹. Αρχικά θα μεταφέρει την εικονογραφία και το ύφος των πρώτων παρεκκλησιών του ρωμαϊκού Gesù, στη συνέχεια θα δημιουργήσει μια καινούργια θεματική υπό την καθοδήγηση των ιησουϊτών της Νάπολης.

Ακόμα και αν και στην αρχή είναι αμφίβολο αν οι ιησουϊτές έχουν συγκεκριμένες αισθητικές προτιμήσεις, παρά μόνο γενικές που ικανοποιούν τα αιτήματα για σαφήνεια, εύκολη πρόσληψη και, εξίσου εύκολο, συναισθηματισμό των θεατών, με κύρια χαρακτηριστικά τη σχολιασμένη εικόνα, μια μερική αποδοχή ενός συναισθηματικού ρεαλισμού των Φλαμανδών, σιγά-σιγά με τη διαμόρφωση και καλλιτεχνών του τάγματος, σχηματίζουν μια «σχολή» από τις αρχές του 17^{ου} αιώνα. Η φαινομενική τουλάχιστον ευελιξία τους στην αποδοχή περισσότερων υφολογικών χαρακτηριστικών και η σταδιακή εγκόλπωση εικονογραφικών θεμάτων με τελική απόληξη τη δημιουργία δικής τους εικονογραφίας, έχει ανάγκη από περαιτέρω διευκρινίσεις, καθώς η κεντρική διοίκηση ήλεγχε τα σχέδια τουλάχιστον για την αρχιτεκτονική των εκκλησιών και γνωμοδοτούσε για τη διακόσμησή τους¹⁵⁸⁰.

Η ενασχόληση του τάγματος με την τέχνη ποτέ δεν υπήρξε ευκαιριακή ή αβασάνιστη¹⁵⁸¹. Εφόσον όμως οι, τουλάχιστον ρωμαίοι, ιησουϊτές αποτελούν το κεντρικό όργανο υλοποίησης της παπικής πολιτικής, πολιτική που γνωρίζει αλλαγές και που κυμαίνονται από την ασκητική του Γρηγόριου ΙΓ΄ σε αυτή του «πάπα-ποιητή» Ουρβανού Η΄, είναι φυσικό να προσαρμόζονται στις αλλαγές αυτές.

Η κεντρική εκκλησία των ιησουϊτών στη Ρώμη, Il Gesù έδινε τις κατευθύνσεις για τη διακόσμηση και των άλλων εκκλησιών του τάγματος τουλάχιστον ως την πρώτη δεκαετία του 17^{ου} αιώνα¹⁵⁸². Στη Νάπολη οι, ούτως ή άλλως ισπανογενείς, ιησουϊτές αντιμετώπιζαν και

¹⁵⁷⁸ R. De Maio, *Pittura e Controriforma a Napoli*, Ρώμη - Μπάρι, Laterza, 1983, σελ. 82-86.

¹⁵⁷⁹ De Dominici, όπ. π., σελ. 305.

¹⁵⁸⁰ Μόνο για την αρχιτεκτονική υπήρχε έλεγχος υποστηρίζει ο De Maio (όπ. π., 1983, σελ. 82).

¹⁵⁸¹ Είναι αναντίρρητη η ευελιξία και η προσαρμοστικότητα στην πολιτική των ιησουϊτών. Για παράδειγμα, τα σύνολα στον Santo Stefano Rotondo με τις ασκητικές τοιχογραφίες έχουν κάποιες αναλογίες με αυτά των πρώτων παρεκκλησιών του Gesù, σαφώς λιγότερες με τη διακόσμηση της εκκλησίας του San Vitale ενώ η διαφορά είναι απροσπέλαστη αν τα παραβάλλουμε με τα έργα που ετοίμασε ο Bernini για τους ιησουϊτές, ή τις τοιχογραφίες του Andrea Pozzo στον San Ignazio, είτε αυτές του Giovanni Battista Gaulli για την οροφή πάλι του Gesù, για να μείνουμε μόνο στα ρωμαϊκά σύνολα. Το παράδειγμα της «όμορφης φυλακισμένης», που μετήλθαν οι θεωρητικοί των ιησουϊτών για να δικαιολογήσουν ότι κάθε τι το ελκυστικό είναι ενδεικτικό για την ευελιξία ή τον καιροσκοπισμό τους και εξηγεί εν μέρει και την ποικιλία των στυλ (G. Palumbo, *Speculum Peccatorum*, Νάπολη, Guida, 1998, σελ. 40).

¹⁵⁸² Η ρωμαϊκή εκκλησία ήταν σε μεγάλο μέρος του υπόθεση του καρδινάλιου Alessandro Farnese, πράγμα που δοκίμασε τις σχέσεις του με το τάγμα. Ο καρδινάλιος ήθελε τον Gesù ως προσωπική του εκκλησία, όπως μάς μαρτυρά ακόμα η επιγραφή πάνω από την είσοδο. (Σχετικά με την εκκλησία και τον καρδινάλιο βλ. Robertson, όπ. π., σελ. 181-196). Οι εκτελεστές της διαθήκης του καρδινάλιου ουσιαστικά απέρριψαν τα αρχικά χαρτόνια. Οι ιησουϊτές πέρασαν τις δικές τους ιδέες και στόχους. Έτσι κατάφεραν να αντιγράψουν σχεδόν στα πρώτα παρεκκλήσια τη διακόσμηση (την

προσαρμόζονταν σε μια άλλη πολιτική πραγματικότητα. Αν και πάντα εξαρτώμενοι από τη Ρώμη, η σύνδεσή τους με το ισπανικό παλάτι είναι εξίσου αν όχι περισσότερο δυνατή¹⁵⁸³. Οι εκκλησίες και τα κτήριά τους αποκτήθηκαν χάρη στους Ισπανούς, ή τουλάχιστον με τη συμβολή τους όπως και με τις χορηγίες των βαρόνων συμμάχων τους. Στη ναπολιτάνικη εκκλησία τού Gesù Nuovo, σε αντίθεση με τη ρωμαϊκή, την εποπτεία έχουν οι ιησουΐτες από την κορυφή της ιεραρχίας τους¹⁵⁸⁴. Οι αλληπάλληλες χορηγίες, κ.ά. επέτρεψαν στους ιησουΐτες όχι μόνο να οικοδομήσουν και να διακοσμήσουν πλούσια και μεγαλόπρεπα την εκκλησία, αλλά και άλλα κτήρια στην πόλη και στην περιφέρεια. Από την άλλη και στα πλαίσια της ισχυρής συμμαχίας Ισπανών – πάπα, η ίδια η αυλή και οι ενώσεις των ευγενών τέθηκαν υπό την πνευματική δικαιοδοσία τους, ο Gesù Nuovo αφιερώθηκε στη Άμωμη Σύλληψη που ήταν η Προστάτιδα του Αντιβασιλέα, τα παρεκκλήσια αγοράστηκαν είτε από παλαιούς αριστοκράτες (Colonna, Orsini, Gesualdo), είτε από ανώτατους αξιωματούχους του παλατιού (Fornaro, Muscettola).

«Οι ιησουΐτες δεν κάνουν ποτέ γιορτή άλλων αγίων παρά μόνο των δικών τους», σημειώνει ένας χρονικογράφος στις αρχές του 17^{ου} αιώνα στη Νάπολη¹⁵⁸⁵. Ο Βενετός πρεσβευτής στη Νάπολη έγραφε στα 1607, συνδέοντας άμεσα τους ιησουΐτες με το παλάτι: «Ο αντιβασιλέας με την ευκαιρία τής εορτής των Σαράντα Ωρών στην νέα εκκλησία των ιησουΐτων, που είναι ναός πολύ ευρύχωρος, μη έχοντας ίσως βρει περισσότερο ταιριαστό τρόπο, παρόλο που το επιθυμούσε ολόψυχα, έκανε επίδειξη, στολίζοντας την εκκλησία, των πιο επιβλητικών αντικειμένων του βασιλικού παλατιού του, τόσο τούς ραφινάτους τάπητες, υφασμένους από μετάξι και από χρυσό, χειροποίητους και πολύ καλοφτιαγμένους., Και είναι εξοπλισμός που θα μπορούσε να διακοσμήσει τέσσερις πολύ μεγάλες αίθουσες ύψους οργιών, όσο και τις χρυσοκέντητες ταπετσαρίες και ένα μπαλντακίνο ανυπολόγιστης αξίας, που πιστεύεται ότι κοστίζουν πάνω από 200.000 δουκάτα, μαζί με άλλα στολίδια που συνοδεύουν τη μεγαλοπρέπεια και τον πλούτο των παραπάνω πραγμάτων, θέλοντας για τις μουσικές και για τα υπόλοιπα να ξοδέψει από τα δικά του χρήματα. Και έμεινε πολύ ευχαριστημένος που από τον κήρυκα στον άμβωνα ειπώθηκε, και ίσως ύστερα από δική του εντολή, ότι αυτός πλήρωσε τη μουσική και είναι ο ιδιοκτήτης των διακοσμήσεων και του μπαλντακίνου»¹⁵⁸⁶.

εικονογραφία και εν μέρει το στυλ) των κολεγίων που οι ίδιοι ήλεγχαν. Μετά τον θάνατο του καρδινάλιου, οι αριστοκρατικές οικογένειες της Ρώμης απέκτησαν τα παρεκκλήσια και ίσως επέλεξαν τους καλλιτέχνες που θα τα διακοσμούσαν, αλλά την εικονογραφική επιμέλεια των παρεκκλησίων την είχαν οι ιησουΐτες, οι οποίοι εξάλλου όχι μόνο είχαν τη στιγμή της παραχώρησης των παρεκκλησίων ήδη ορίσει το πού θα ήταν αφιερωμένα αλλά και διαχειρίζονταν και τα χρήματα των παραγγελιοδοτών προς τους καλλιτέχνες (βλ. Hibbard, H., “Ut picturae sermones: le prime decorazioni dipinte al Gesù”, στο Wittkower, R. / Jaffe, I. B. (επιμ.), *Baroque Art. The Jesuit Contribution*. Νέα Υόρκη, Fordham University Press, 1972, ιτ. μτφρ.: *Architettura e arte dei Gesuiti*, Μιλάνο, Electa, 1992, σελ. σελ. 32).

¹⁵⁸³ Για τις εκκλησίες των ιησουΐτων στη Νάπολη βλ. Cantone, G., “Le chiese dei Gesuiti a Napoli”, στο *L’architettura della Compagnia di Gesù in Italia, XVI–XVII secolo*, επιμ. L. Patetta / S. Della Torre, Γένοβα, Marietti, 1992, σελ. 115-121· της ίδιας, *Napoli Barocca*, Ρώμη - Μπάρι, Laterza, 1993, σελ. 40-55, με προγενέστερη βιβλιογραφία.

¹⁵⁸⁴ Ο Schinosi αναφέρει ότι τα σχέδια του Giuseppe Valeriani «furon notificate al General Acquaviva» (*Istoria della compagnia di Gesù, appartenente al Regno di Napoli*, Νάπολη 1711, σελ. 296-298).

¹⁵⁸⁵ Βλ. De Maio, όπ. π., 1983, σελ. 70, σημ. 88. Οι μόνοι από τους παλαιότερους αγίους τής Καθολικής Εκκλησίας που εντάσσονται στο ιησουϊτικό πάνθεο είναι ο άγιος Φραγκίσκος και ο άγιος Δομήνικος και αυτό λόγω της προσωπικής ευλάβειας του Loyola προς τους δύο αυτούς αγίους, βλ. W. O’ Malley, *I primi gesuiti*, ιτ. μτφρ., Μιλάνο, Vita e Pensiero, 1999 (α’ έκδ.: *The First Jesuits*, Λονδίνο - Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1993, σελ. 297, 399 και ειδικότερα: E. H. Cousins, “Franciscan Roots of Ignatian Meditation”, στο *Ignatian Spirituality in a Secular Age*, επιμ. G. P. Schner, Οντάριο, Wilfrid Laurier University Press, 1984, σελ. 51-64.

¹⁵⁸⁶ ASV, Disparci da Napoli, filza 24, επιστολή τής 19^{ης} Φεβρουαρίου 1607.

Στα πλαίσια αυτά αλλά και στη γενικότερη πολιτική τους, εντάσσονται ίσως και οι εχθρικές ανταγωνιστικές σχέσεις με τους θεατίνους¹⁵⁸⁷, κυρίως από τη δεύτερη δεκαετία του 17^{ου} αιώνα. Οι απαρχές της έχθρας βρίσκονται στους ιδρυτές των δύο ταγμάτων, στην άρνηση του Λογιόλα για σύμπτυξη των δύο ταγμάτων και στο αντιισπανικό μένος του Καραάφα, λόγω ακριβώς της ισπανικής κατοχής του Βασιλείου της Νάπολης¹⁵⁸⁸. Η σύνδεση των ιησουιτών με το παλάτι φαίνεται και από το γεγονός ότι οι εξεγερμένοι επιτέθηκαν κατά των ιησουιτών¹⁵⁸⁹. Η ιδεολογική τους ομόνοια τους έκανε να ομονοούν και εικονογραφικά, συνεπώς και ως προς την επιλογή του ζωγράφου και της στυλιστικής επένδυσης. Για τις, λιγιστές στον Gesù Nuovo, ελαιογραφίες απευθύνονται στους τοπικούς ζωγράφους, Girolamo Imparato και Giovanni Bernardino Azzolino ενώ για τις εκτεταμένες τοιχογραφίες απευθύνονται σταθερά στον Βελισσάριο. Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι «η αφηγηματική ευελιξία χρησίμευε στους ιησουϊτες για τη διάδοση με σαφήνεια και απλότητα των προτιμώμενων λατρευτικών θεμάτων τους, μακριά από κάθε κίνδυνο που θα προερχόταν από την αίσθηση»¹⁵⁹⁰.

Είναι ενδεικτική η ιστορία της τοιχογράφησης του τρούλου και του ανατολικού βραχίονα της εκκλησίας. Στα 1630, ύστερα από μεσολάβηση του ιησουΐτη Muzio Vitelleschi, η τοιχογράφηση του τρούλου και των σφαιρικών τριγώνων ανατέθηκε στον Giovanni Lanfranco που την εκτέλεσε στα 1634-1635, όπως και μέρος των φρέσκων στο παρακείμενο Oratorio dei Nobili. Στα 1639 ξαναζωγράφησε μέρος των Ευαγγελιστών που είχαν καταστραφεί λίγο πριν και έλαβε την υπόσχεση από τον υπεύθυνο του εργοταξίου της ιησουϊτικής εκκλησίας, Flaminio Magnati, ότι θα ζωγράφιζε και τον ανατολικό βραχίονα της εκκλησίας όπου θα αντικαθιστούσε τα ομοίως κατεστραμμένα φρέσκα του Κορένσιου. Τελικά, όμως, όχι μόνο δεν κατάφερε να πάρει την παραγγελία, παρά την υποστήριξη που διέθετε από τον Στρατηγό της Εταιρείας στη Ρώμη, αλλά η παραγγελία δόθηκε στον Stanzone στα 1639 με την υποχρέωση να σεβαστεί την ομοιομορφία με τις υπόλοιπες τοιχογραφίες του, δασκάλου του, Κορένσιου στον δυτικό βραχίονα του ίδιου κλίτους. Η μη τήρηση της υπόσχεσης προς τον ζωγράφο από την Πάρμα συνδέθηκε με την παρέμβαση του ιησουΐτη Luigi Lando, που είχε ενοχληθεί από τα γυμνά του Lanfranco στον τρούλο¹⁵⁹¹. Δεν είναι ασφαλώς τυχαίο ότι ο τρούλος αυτός από την κατάρρευσή του, στα 1688, παραμένει δίχως τοιχογραφική διακόσμηση, όταν μάλιστα οι περισσότερες τοιχογραφίες που είχαν υποστεί ζημιές, στα τέλη του 17^{ου} αιώνα, αποκαταστάθηκαν από τον Paolo De Matteis. Η άποψη που επικράτησε τελικά ήταν αυτή του Landi που φαίνεται ότι εκτός του ότι εκπροσωπούσε μια περισσότερο σκληροπυρηνική θέση διέθετε και την υποστήριξη του παλατιού, καθώς την ίδια ακριβώς εποχή, όπως επίσης είδαμε, επέβλεπε τη διακόσμηση του Κορένσιου στο παρεκκλήσιο του ανώτατου υπαλλήλου της ισπανικής διοίκησης Vincenzo de Franchis στον San Domenico Maggiore¹⁵⁹². Στην περίπτωση αυτή φαίνεται καθαρά ότι οι συσχετισμοί με τη Ρώμη και οι εικονογραφικές και πολύ περισσότερο οι στυλιστικές αναλογίες έχουν πάψει να ισχύουν. Εξάλλου, η δεκαετία 1630-1640 είναι η περισσότερο κρίσιμη για την ισπανική εξουσία σε όλη την Ευρώπη¹⁵⁹³.

Η σύνδεση των υπόλοιπων ταγμάτων με το παλάτι εξηγεί την ανάθεση των παραγγελιών που αφορούν τοιχογραφίες στον Βελισσάριο Κορένσιο. Μια διαφοροποίηση διακρίνουμε στη στάση των θεατίνων. Το τάγμα του ναπολιτάνου φεουδάρχη Καραάφα, όσο και αν συνεργάστηκε αρχικά σε ορισμένους τομείς με τους Ισπανούς, κυρίως στη δράση εναντίον των οπαδών του Valdés, παρέμεινε στη συνέχεια προσκολλημένο περισσότερο στον πάπα. Στη Νάπολη, ένα μέρος των γηγενών αριστοκρατών ήταν συνδεδεμένο μαζί τους. Η πληροφορία που διασώζει ο

¹⁵⁸⁷ Για τις αντιθέσεις θεατίνων – ιησουϊτών βλ. De Maio, 1983, σελ. 79, 82, 112.

¹⁵⁸⁸ O'Malley, όπ. π., σελ. 337.

¹⁵⁸⁹ Villari, *Elogio*, όπ. π., σελ. 71.

¹⁵⁹⁰ Sciattarella, όπ. π., σελ. 32.

¹⁵⁹¹ Schutze / Willette, όπ. π., σελ. 216.

¹⁵⁹² Ο Frate Luigi Landi πέθανε στη Νάπολη κατά τη διάρκεια της επανάστασης του Masaniello, στις 4 Ιουλίου του 1648, βλ. Archivum Romanum Societatis Iesu, *Historia Societatis*, vol. 47, f. 8v.

¹⁵⁹³ Βλ. συνοπτικά H. Kamen, *L'Europa dal 1500 al 1700*, ιτ. μτφρ., Μπάρι, Laterza, 2000, σελ. 255-281.

Strazzullo, (κατά τις διαπραγματεύσεις για το σε ποιο τάγμα θα περνούσε το μοναστήρι των Αγίων Αποστόλων), ότι οι υπεύθυνοι ευγενείς θεωρούσαν προτιμότερο να περάσει στους θεατίνους γιατί οι ιησουΐτες ήταν «όλοι Ισπανοί»¹⁵⁹⁴, είναι ενδεικτική και για την τοποθέτηση των θεατίνων και για τον ανταγωνισμό τους με τους ιησουΐτες. Η συμπεριφορά των θεατίνων έχει μια χροιά περισσότερο τοπική και ίσως από ένα σημείο και μετά ίσως αντιϊσπανική. Το τάγμα φαίνεται να ασκεί περισσότερη επίδραση στον πάπα παρά στην αντιβασιλική Αυλή, κατεξοχήν φιλοϊησουιτική. Η διαμάχη των θεατίνων με τους ιησουΐτες εικονογραφείται στην περίπτωση της παρέμβασης της Ιεράς Εξέτασης για την Giulia de Marco, στα 1614-1615¹⁵⁹⁵, την οποία οι ιησουΐτες προόριζαν για αγία και οι θεατίνοι κατήγγειλαν στον πάπα ως αιρετική. Η Elisa Novi Chavarria, που μελέτησε τη συγκεκριμένη υπόθεση, διαπιστώνει ότι όσοι εναντιώνονταν στην πολιτική του αντιβασιλέα conte de Lemos, ο οποίος ήταν μεταξύ των ένθερμων οπαδών της de Marco, ήταν ταυτόχρονα πιστοί στους θεατίνους¹⁵⁹⁶.

Στη Νάπολη οι θεατίνοι εμφανίζονται ως το πρώτο χρονολογικά τάγμα που κάνει εκτεταμένες παραγγελίες έργων. Για αυτούς ο Βελισσάριος δούλεψε επανειλημμένα: στο γυναικείο μοναστήρι του Sant'Andrea delle Dame, στην κύρια εκκλησία τους, San Paolo Maggiore, και σε μοναστήρια που ήλεγχαν, S. Maria della Sapienza, κ.α. Αν η πρώτη του δραστηριότητα οφείλεται ίσως στη μεσολάβηση του παλατιού, οι μεταγενέστερες έχουν ίσως να κάνουν με την καθιέρωση του Βελισσάριου ως τοιχογράφου.

Οι διανοούμενοι

Σε πολιτιστικό επίπεδο, τα θεσμοθετημένα όργανα των ισπανών αντιβασιλέων κατά το πρώτο μισό του 17^{ου} αιώνα ήταν οι Ακαδημίες. Η σημαντικότερη από αυτές, η «ασπανο-ναπολιτάνικη», όπως έχει εύστοχα χαρακτηριστεί, Accademia degli Oziosi, ιδρύθηκε στα 1611 από τον Giovan

¹⁵⁹⁴ F. Strazzullo, *La chiesa dei SS. Apostoli*, Νάπολη, Azienda autonoma di soggiorno, cura e turismo 1955, σελ. 16.

¹⁵⁹⁵ E. Novi Chavarria, "Un eretica alla corte del Conte di Lemos. Il caso di Suor Giulia de Marco", *Archivio Storico per le Province Napoletane*, XVI (1998), σελ. 77-118.

¹⁵⁹⁶ Novi Chavarria, *όπ. π.*, σελ. 107.

Battista Manso, Marchese di Villa, με πρωτοβουλία τού Conte de Lemos, στα πλαίσια των ενεργειών του για διοικητική αναδιάρθρωση και για μεγαλύτερη «ισπανοποίηση» της τοπικής κουλτούρας¹⁵⁹⁷. Τα περισσότερα μέλη της Ακαδημίας, που ήταν συνδεδεμένα τόσο με το παλάτι όσο και με τους ιησουΐτες, αναγνώριζαν ασυζητητί την υπεροχή της πολιτικής εξουσίας, εξυμνούσαν το ισπανικό παρόν τής πόλης και απέκλειαν στις συνεδριάσεις τους θεματικές που σχετίζονταν άμεσα με πολιτικά και θεολογικά ζητήματα¹⁵⁹⁸. Εναντιώνονταν σε κάθε νεωτερισμό, πρώτα και κύρια στις θεωρίες τού Κοπέρνικου και του Γαλιλαίου, και ακολουθούσαν έναν αριστοτελικό σχολαστικισμό¹⁵⁹⁹. Αν και στην Ακαδημία συμπεριλαμβάνονταν και ανεξάρτητα μυαλά, όπως ο Giovanni Battista Della Porta και ο Colantonio Stigliola, και μολονότι εντός της επώασθησαν κάποιες ιδέες που θα χρησιμοποιούνταν αργότερα στο θεωρητικό λεξιλόγιο των εξεγερμένων στα 1647¹⁶⁰⁰, ήταν κυρίως κατευθυνόμενη από την Αυλή.

Σε γενικότερα ζητήματα τέχνης, είναι δύσκολο να ειπωθεί αν τα μέλη της Ακαδημίας είχαν μια κοινή γραμμή¹⁶⁰¹, πέρα από μια γενική προτίμηση στην υστερομανιεριστική φόρμα, όπως φαίνεται από τις απόψεις τού ηγετικού στελέχους των Oziosi, Giulio Cesare Capaccio, σταθερού υποστηρικτή της μοναρχίας και τής Εκκλησίας της Αντιμεταρρύθμισης¹⁶⁰². Στις αρχές της τέταρτης δεκαετίας του 17^{ου} αιώνα, στο βιβλίο του *Il Forastiero*, αφιερωμένο στον αντιβασιλέα Monterey¹⁶⁰³, ο Capaccio αναφέρεται στην ακμή των γραμμμάτων και των τεχνών, προβάλλοντας ζωγράφους και γλύπτες της προηγούμενης γενιάς και μιας υστερομανιεριστικής τεχνοτροπίας: «θα επιθυμούσατε να μάθετε για

¹⁵⁹⁷ Για την Ακαδημία βλ. F. Fernandez Murga, *La Academia Napolitano-Española de los Ociosos*, Ρώμη, Ars Nova, 1951· A. Quondam, *La parola nel labirinto. Società e scrittura del manierismo a Napoli*, Ρώμη, Laterza, 1976· A. Musi, «“Non pigra quies”: il linguaggio politico degli Accademici Oziosi e la rivolta napoletana del 1647-1648», στο *I linguaggi politici delle rivoluzioni in Europa XVII-XIX secc.*, *Atti del convegno, Lecce 1990*, επιμ. E. Pii, Φλωρεντία, Olschki, 1992, σελ. 85-104· G. de Miranda, *Una quiete operosa. Forma e pratiche dell'Accademia napoletana degli Oziosi 1611-1645*, Νάπολη, Fridericiana editrice universitaria, 2000. Για τους στόχους της αντιβασιλείας τού Lemos βλ. G. Galasso, “Le riforme del conte di Lemos e le finanze napoletane nella prima metà del Seicento”, στο, του ίδιου, *Alla periferia dell'Impero ...*, όπ. π., σελ. 157-184.

¹⁵⁹⁸ M. Manfrendi, *Gio. Battista Manso nella vita e nelle opere*, Νάπολη, Nicola Jovene, 1919, σελ. 165.

¹⁵⁹⁹ Ο G. Battista, μέλος της Ακαδημίας γράφει δίχως περιστροφές: «Η Γη θέλησε να φυλακιστεί εντός των ορίων των σφαιρών, και τόσο απολαμβάνει τη φυλακή της, ώστε δεν κινείται. Και αν και μερικοί θέλησαν να της αποδώσουν κάποιες ζαλάδες, αισθανόμενη από αυτό βαρύτατα προσβεβλημένη, έκανε να φθάσει ο θόρυβός της μέχρι το αυστηρό δικαστήριο των ύψιστων ποντιφικών, για να καταστείλει την ασύνετη γνώμη των μοντέρνων Μαθηματικών» (Musi, όπ. π., 1992, σελ. 92).

¹⁶⁰⁰ Ο Aurelio Musi επισημαίνει τη δημιουργία της έννοιας της ελεύθερης “*repubblica napoletana*”, αντλημένη από την αρχαία ιστορία της πόλης (Musi, όπ. π., 1992).

¹⁶⁰¹ Σύμφωνα με τα παραδείγματα που παραθέτει ο de Miranda, όπ. π., 2000, σελ. 271-272.

¹⁶⁰² Ο Capaccio, γέννημα-θρέμμα των ιησουϊτών της Νάπολης, εννοούσε τον ρόλο του αυλικού διανοούμενου ως συνειδητά παθητικού εκτελεστικού οργάνου της βούλησης της εξουσίας. Ο ίδιος έγραψε έναν μεγάλο αριθμό καθαρά εγκωμιαστικών έργων τής ισπανικής βασιλείας –βιογραφίες, πανηγυρικούς, περιγραφές εορτών κ.ά. Βλ. για το έργο του Capaccio S. Nigro, “Capaccio, Giulio Cesare”, στο *Dizionario Biografico degli Italiani*, τόμ. 18, σελ. 374-380· A. Quondam, «L'ideologia cortigiana di Giulio Cesare Capaccio», στο, του ίδιου, *La parola del labirinto...*, όπ. π., σελ. 187-225· de Miranda, όπ. π., passim).

¹⁶⁰³ Για το έργο βλ. Quondam, όπ. π., σελ. 205-206 και de Miranda, όπ. π., σελ. 243-245.

τη ζωγραφική; Θα βρείτε τα έργα του Imparato και του Santafede. Και για τη γλυπτική; Του Maglioli και του Auria, εξέχοντες καλλιτέχνες όλοι τους». Και πιο κάτω θα ξεχωρίσει από τους ζωγράφους: «τον λεπτεπίλεπτο χρωματισμό του Giovan Bernardo Lama [...] και το κιάρο-σκούρο με μια δύναμη τραχιά μερικές φορές του Marco da Siena»¹⁶⁰⁴, ενώ οι επαινετικές αναφορές στον Βελισσάριο Κορένσιο είναι διάσπαρτες στο ίδιο βιβλίο¹⁶⁰⁵.

Σε αντίθεση με όσα εξέφραζαν τα μέλη της Ακαδημίας, οι ανεξάρτητοι διανοούμενοι επικεντρώνονταν στη φυσική φιλοσοφία, στην εμπειρία και τα πειράματα. Εναντιώνονταν στους Ισπανούς και στην Αντιμεταρρύθμιση και αλληλογραφούσαν με τον Γαλιλαίο. Νομιμοποιούμαστε ίσως να θεωρήσουμε ότι η υποδοχή της οποίας έτυχε ο Γαλιλαίος στη Νάπολη¹⁶⁰⁶ είναι ενδεικτική για το επίπεδο της μη αυλικής κουλτούρας στο γύρισμα από τον 16^ο στον 17^ο αιώνα. Οι θεωρίες του Γαλιλαίου, η διδασκαλία των οποίων είχε αποκλεισθεί από το Κολέγιο της Νάπολης που ήλεγχαν οι ιησουίτες¹⁶⁰⁷, μπορούσαν να βρουν γόνιμο έδαφος στο περιβάλλον που είχε μπολιάσει η σκέψη και η δράση, στις τελευταίες δεκαετίες του 16^{ου} αιώνα, του Giordano Bruno και του Tommaso Campanella. Οι Giovanni Battista della Porta, Ferrante Imperato, Colantonio Stigliola, για να μείνουμε σε αυτούς που ήταν γνωστοί ευρύτερα στην ιταλική χερσόνησο, εργάζονταν με κύρια συνισταμένη τους την ερμηνεία του φυσικού κόσμου έξω από τα αριστοτελικά σχήματα, και, συνεπώς αμφισβητούσαν την παλαιά τάξη φεουδαρχικής δομής¹⁶⁰⁸.

Ο della Porta, που στα τέλη του 16^{ου} αιώνα παραπέμφθηκε στην Ιερά Εξέταση για το έργο του *Magia Naturalis*, σύμφωνα με σύγχρονη μαρτυρία ετοίμαζε μια πραγματεία στην οποία υποστήριζε ότι «η γη κινείται και ο ουρανός μένει σταθερός»¹⁶⁰⁹, ενώ διεκδικούσε και την πατρότητα τής

¹⁶⁰⁴ *Il forastiero*, έκδ., 1989, τόμ. I, σελ. 21. Οι αναφορές αντιστοιχούν στον Girolamo Imparato (δράση από 1573-1603), στον Fabrizio Santafede (δράση από 1576-1625), τον σχεδόν παντελώς άγνωστο Giovanni Andrea Magliuolo, τον Girolamo D'Auria, τον Giovan Bernardo Lama (1558-1600), Marco Pino (1521-1600), όλοι τους αποξεχασμένοι από τα μέσα του 17^{ου} αιώνα.

¹⁶⁰⁵ Βλ. κυρίως, σελ. 571, 860, 862.

¹⁶⁰⁶ Για την απήχηση των θεωριών του Γαλιλαίου στη Νάπολη βλ. *Novità celesti e crisi del sapere, Atti del Convegno internazionale di studi galileiani*, επιμ. P. Galuzzi, Πίζα - Βενετία - Πάντοβα - Φλωρεντία, Φλωρεντία 1984· *Galileo a Napoli, Atti del Convegno, Napoli, 1984*, επιμ. F. Lomonaco / M. Torrini, Νάπολη, Guida, 1987 (κυρίως τη μελέτη του Eugenio Garin, "Galileo a Napoli", σελ. 1-21)· G. Galasso, "Galileo e la cultura napoletana", *Bollettino del Centro di Studi Vichiani*, XVII-XVIII (1987-1988), σελ. 199-236. Ωστόσο, όλες οι μελέτες αφορούν στην υποδοχή του Γαλιλαίου στο δεύτερο μισό του 17^{ου} αιώνα

¹⁶⁰⁷ R. Gatto, *Tra Scienza e immaginazione. Le matematiche presso il collegio gesuitico napoletano (1552-1670 ca.)*, Φλωρεντία, Leo S. Olschki, 1984, σελ. 120.

¹⁶⁰⁸ N. Badaloni, "Fermenti di vita intellettuale a Napoli dal 1500 alla metà del '600", στο *Storia di Napoli*, τόμ. V, ιδιαίτερα, σελ. 643-644.

¹⁶⁰⁹ Badaloni, όπ. π., σελ. 670.

εφεύρεσης του τηλεσκοπίου από τον Γαλιλαίο¹⁶¹⁰. Ο Ferrante Imperato¹⁶¹¹ είχε ιδρύσει από το 1585 στη Νάπολη ένα από τα πρώτα και διασημότερα Μουσεία Φυσικής Ιστορίας στην Ευρώπη¹⁶¹². Στα 1599 δημοσίευσε τη *Historia Naturale*, με απηγήσεις από τον Giordano Bruno¹⁶¹³, ενώ διατηρούσε φιλικές σχέσεις με τον Campanella. Στον κύκλο των παραπάνω συμμετείχε και ο αγνωστικιστής Colantonio Stigliola, τυπογράφος, αρχιτέκτονας και μαθηματικός, που διατηρούσε αλληλογραφία με τον Γαλιλαίο και δεν άργησε να αντιμετωπίσει και αυτός στην Ιερά Εξέταση¹⁶¹⁴.

Η ομάδα των ανεξάρτητων ναπολιτάνων διανοουμένων, από τους οποίους οι τρεις παραπάνω αποτελούσαν τους σημαντικότερους εκπροσώπους της, διαμόρφωνε ένα πλαίσιο «θεμελιωμένο από τη μια στον νατουραλισμό από την άλλη στην κοινωνικότητα [...] που είναι σε θέση να αντιμετωπίσει με κάποια ενότητα στην επίμονη πολιτική καταστολή όπως επίσης και τη θρησκευτική αντίδραση»¹⁶¹⁵. Πέρα από τη σημαντικότερη συνέπεια της πνευματικής κινητοποίησης αυτής, που αρνιόταν την τάξη που διαμόρφωναν οι Ισπανών και οι ιησουίτες, οι φιλόσοφοι προέβησαν και σε πιο συγκεκριμένες ενέργειες εναντίον της ισπανικής εξουσίας. Ο Della Porta, που επεξεργαζόταν θεωρητικά εναλλακτικές πολιτικές μορφές διακυβέρνησης¹⁶¹⁶, ήταν στενά συνδεδεμένος με τον κύριο υπεύθυνο της εξέγερσης του 1585 G. Lionardo Pisano¹⁶¹⁷. Με τον τελευταίο συνεργαζόταν και ο Imperato, ο γιος του οποίου, Francesco Imperato, προσπάθησε στην τρίτη δεκαετία του επόμενου αιώνα να αναδιοργανώσει τους πολιτικούς σχηματισμούς των μεσαίων στρωμάτων της Νάπολης¹⁶¹⁸. Τέλος, ο Stigliola είχε επαφές με τους εποφθαλμιούντες την διακυβέρνηση του Βασιλείου της Νάπολης, Γάλλους που βρίσκονταν στην πόλη¹⁶¹⁹. Τη σημαντικότερη πληροφορία σχετικά με τις αντιϊσπανικές προθέσεις των παραπάνω, μας την δίνει ο Campanella, στα 1599: «[λένε] ότι πρέπει να

¹⁶¹⁰ D. Freedberg, *The Eye of the Lynx. Galileo, his Friends, and the Beginnings of Modern Natural History*, Σικάγο - Λονδίνο, The University of Chicago Press, 2002.

¹⁶¹¹ Για αυτόν βλ. A. Neviani, "Ferrante Imperato speciale e naturalista napoletano. Con documenti inediti", *Atti e memorie dell'Accademia di Storia dell'Arte Sanitaria, allegato alla Rassegna di chimica e terapia e scienze affini*, XXXV (1936), ανάτυπο· B. Accordi, "Ferrante Imperato (Napoli, 1550-1625) e il suo contributo alla storia della geologia", *Geologia Romana*, 20 (1981), σελ. 43-56· E. Stendardo, "Ferrante Imperato. Il collezionismo naturalistico a Napoli tra '500 e '600, ed alcuni documenti inediti", *Accademia Clementina. Atti e memorie*, 28-29 (1991), σελ. 43-79.

¹⁶¹² Για το μουσείο του Imperato, που ήταν ανοιχτό στο κοινό και λειτουργούσε τουλάχιστον μέχρι το 1666, βλ. G. Olmi, "Science - Honour - Metaphor: Italian Cabinets of the Sixteenth and Seventeenth Centuries", στο *The Origins of Museums. The Cabinet of Curiosities in Sixteenth-and Seventeenth Century Europe*, επιμ. O. Impey / A. MacGregor, Οξφόρδη, Clarendon Press, 1985, σελ. 5-16, σελ. 59-60· σε ευρύτερα πλαίσια: P. Findlen, *Possessing nature: Museums, Collecting, and Scientific Culture in Early Modern Italy*, Μπέρκλεϊ - Λος Άντζελες, University of California Press, 1994, passim.

¹⁶¹³ N. Badaloni, "Il programma scientifico di un bruniano: Colantonio Stigliola", *Studi Storici*, XXVI (1985), σελ. 161-175.

¹⁶¹⁴ Rinaldi, όπ. π.

¹⁶¹⁵ Badaloni, όπ. π., σελ. 644.

¹⁶¹⁶ Badaloni, όπ. π., σελ. 670-671.

¹⁶¹⁷ Villari, όπ. π. 1967.

¹⁶¹⁸ B. De Giovanni, "Magia e scienza nella Napoli seicentesca", στο *Civiltà del Seicento a Napoli*, κατάλογος έκθεσης (Νάπολη, Gallerie di Capodimonte – Museo Pignatelli), Νάπολη, Electa, 1984, ανατύπ. 1998, τόμ. I, σελ. 30-31.

¹⁶¹⁹ De Giovanni, όπ. π.

επέλθει αλλαγή στο κράτος»¹⁶²⁰. Τέλος, είναι εύλωτο το γεγονός ότι οι ανεξάρτητοι διανοούμενοι θα πάρουν ενεργό μέρος στην Εξέγερση του 1647¹⁶²¹.

Καθώς οι ανεξάρτητοι διανοούμενοι εναντιώνονταν τόσο στη θρησκευτική όσο και στην πολιτική εξουσία, ήταν αντίθετοι και στην καλλιτεχνική τακτική τους. Αν και οι σχετικές μαρτυρίες είναι ελάχιστες και τις περισσότερες φορές έμμεσες, μάς δείχνουν μια απομάκρυνση από το υστερομανιεριστικό γούστο. Οι σκληρές κριτικές του Stigliola κατά του επικεφαλής των βασιλικών εργοταξίων, και πρώην επίσημου παπικού αρχιτέκτονα επί Σίξτου Ε', Domenico Fontana, πρέπει να διαβαστούν σε αυτά τα συμφραζόμενα¹⁶²².

Στο σημείο αυτό επιχειρούμε μια υπόθεση περί προσέγγισης των ανεξάρτητων διανοουμένων προς τη ζωγραφική του Caravaggio. Η υποτιθέμενη σύνδεση γίνεται έμμεσα: Από τη μια, γιατί η ζωγραφική του Λομβαρδού εμφανώς δεν υποτάσσεται στα αιτήματα της πρώτης τουλάχιστον περιόδου της Αντιμεταρρύθμισης, κυρίως των ιησουιτών. Από την άλλη, γιατί η εικαστική διαπραγματεύσή του φανερώνει μια συγγένεια με τη φυσική φιλοσοφία του Γαλιλαίου, καθώς ο τελευταίος εναντιώνεται στο μανιεριστικό στυλ που επικρατούσε στις αυλές της Αντιμεταρρύθμισης και τάσσεται υπέρ της κλασικής φόρμας με την έννοια των γεωμετρικά σταθερών μορφών¹⁶²³. Ταυτόχρονα, παραβάλλει τον αληθινό επιστήμονα με τον μεγάλο καλλιτέχνη, απηχώντας τον Λεονάρντο, και τον μη αληθινό με τον αντιγραφέα¹⁶²⁴. Η ακόλουθη επεξήγηση του Γαλιλαίου αγγίζει

¹⁶²⁰ Villari, *La rivolta...*, όπ. π., σελ. 101.

¹⁶²¹ Τη συμμετοχή των διανοουμένων στην εξέγερση ανέλυσε ο Pier Luigi Rovito, "La rivoluzione costituzionale di Napoli (1647-1648)", *Rivista Storica Italiana*, XCVIII (1986), σελ. 367-462, πρβλ. Villari, *Elogio...*, όπ. π., σελ. 114-115. Αντίθετη γνώμη, περί περιορισμένης συμμετοχής των διανοουμένων στα γεγονότα, εξέφρασε ο Galasso, *Intervista sulla storia di Napoli*, επιμ. P. Allum, Μπάρι, Laterza, 1978, σελ. 101. Για την εμπλοκή των διανοουμένων στην πολιτική διαμάχη κατά την Αντιμεταρρύθμιση σε ευρύτερα πλαίσια βλ. G. Benzoni, *Gli affanni della cultura. Intellettuali e potere nell'Italia della Controriforma e barocca*, Μιλάνο, Feltrinelli, 1978.

¹⁶²² Βλ. Rinaldi, όπ. π.

¹⁶²³ Τη γνωστή επιστολή του μαθηματικού στον φλωρεντινό ζωγράφο Ludovico Cigoli, στα 1612, μελέτησε ο Erwin Panofsky, *Galileo as a Critic of the Arts*, Χάγη, Martinus Nijhoff, 1954, ιτ. μτφρ., επιμ. M. C. Mazzi, Βενετία, Cluva, 1985, βλ. και στην έκδοση της επιστολής από την Paola Barocchi, *Scritti d'arte del Cinquecento*, Μιλάνο - Νάπολη, Riccardo Ricciardi, τόμ. I, 1971, σελ. 707-711. Με την ευκαιρία απάντησης στην ερώτηση περί του πρωτείου των τεχνών, ο Γαλιλαίος βρίσκει την ευκαιρία να αναφερθεί στη ζωγραφική, που την εννοεί ως «ιδιότητα που με το φωτεινό και το σκοτεινό μιμείται τη φύση», και που έχει την πλεονεκτική ιδιότητα να δίνει την ανάγλυφη υφή των πραγμάτων. Και αλλού: «γνωρίζουμε το βάθος, όχι ως αντικείμενο της όρασης καθεαυτού και απόλυτα αλλά παρεμπιπτόντως και σε σχέση με το φωτεινό και το σκοτεινό» (στην έκδ. Barocchi, όπ. π., σελ. 707 και 709 αντίστοιχα). Βλ. και S. V. Edgerton Jr., "Galileo, Florentine 'Disegno', and the 'Strange Spottedness' of the Moon", *Art Journal*, 44 (1983), σελ. 225-232.

¹⁶²⁴ Βλ. E. Reeves, *Painting the Heavens. Art and Science in the Age of Galileo*, Πρίνστον, Princeton University Press, 1999, σελ. 11. Πέρα από τη διαπίστωση για καταγωγή και σύνδεση της σκέψης του Γαλιλαίου με την αναγεννησιακή καλλιτεχνική και επιστημονική σκέψη, στη νεώτερη βιβλιογραφία η επίδραση του Γαλιλαίου τονίστηκε κυρίως για την επίδρασή του είτε στον οπτικό ιλουζιονισμό της μπαρόκ ζωγραφικής, είτε θεματογραφικά κυρίως, με τη ζωγραφική του ουράνιου κόσμου, κ.ά. Άλλοτε έγινε σύνδεση των αστρονομικών παρατηρήσεων του Γαλιλαίου με την «εικονογράφησή» τους (όπως στο πρόσφατο

άμεσα το θέμα μας: «υπάρχουν μεταξύ της πρακτικής της φυσικής φιλοσοφίας και της μελέτης της αυτές ακριβώς οι διαφορές που βρίσκουμε μεταξύ του σχεδίου που γίνεται από το φυσικό και του αντίγραφου από έργα άλλων. Όπως ακριβώς κάποιος αποκτά την εμπειρία να χειρίζεται το πενάκι ή το μολύβι αντιγράφοντας τα σχέδια των καλύτερων καλλιτεχνών, παρόμοια το μυαλό εκπαιδεύεται, με την πρακτική της φιλοσοφίας, να βλέπει και να παρατηρεί τα όσα έχουν άλλοι μελετήσει [...] Υπάρχουν όμως μερικοί που ποτέ τους δεν σχεδίασαν από το φυσικό αλλά πάντοτε επιμένουν να αντιγράφουν σχέδια και ζωγραφικές. Αυτοί όχι μόνο αποτυγχάνουν να γίνουν τέλειοι ζωγράφοι αλλά είναι επίσης είναι ανίκανοι να ξεχωρίσουν τη μεγάλη τέχνη από την κακή τέχνη και τις καλές απεικονίσεις από τις άσχημες [...]»¹⁶²⁵.

Ο νατουραλισμός του Caravaggio συντονίζεται στον κόσμο της εμπειρίας και της φυσικής φιλοσοφίας του Γαλιλαίου¹⁶²⁶. Στα 1951, ο Benedetto Croce, από τον οποίο θα επηρεαζόταν καθοριστικά ο Roberto Longhi, στο οποίο οφείλεται εν πολλοίς η αναβάθμιση της υποδοχής τού έργου του Caravaggio στον 20ό αιώνα, προλογίζοντας το βιβλίο του Lionello Venturi για τον ζωγράφο, γράφει κάνοντας λόγο για το «πνεύμα του Καραβάτζο» ορίζοντάς το ως «πνεύμα τής αλήθειας, που διαμορφώθηκε στην Αναγέννηση και επέμεινε στον καιρό της Αντιμεταρρύθμισης και παρά την Αντιμεταρρύθμιση»¹⁶²⁷. Την ίδια χρονιά, ο Giuliano Briganti, μέσα από το περιοδικό *Paragone* του Longhi, θα συνέδεε ευρύτερα το «νέο πνεύμα» και τη «νέα επιστήμη» με το μπαρόκ: «Για να διασαφηνίσουμε περαιτέρω τον ιδιαίτερο χαρακτήρα του κινήματος τού 1630 και τους λόγους της ιδιαίτερης φυσιογνωμίας του, είναι αναγκαία η διάκριση της τοποθέτησής του στο Seicento, καθορίζοντας τις σχέσεις του με μια άλλη θεμελιώδη και παλαιότερη άποψη του αιώνα εκείνου: την άποψη που εικονογραφείται από τα 'ηρωικά μυαλά', από τα μεγάλα 'φυσικά' πνεύματά του: το Seicento ως τέκνο του Bruno, του Campanella, του Γαλιλαίου, και που προσωποποιείται, στις εικαστικές τέχνες στον Michelangelo da Caravaggio»¹⁶²⁸. Ακολούθησαν και άλλες τέτοιες συνδέσεις της ζωγραφικής του Caravaggio με τη νεώτερη φιλοσοφία, όπως με τον Bacon και τον Bruno¹⁶²⁹. Η διεξοδικότερη μελέτη της σχέσης του Caravaggio με τον Γαλιλαίου είναι αυτή του Ferdinando Bologna, στο βιβλίο του *L'incredulità del Caravaggio e l'esperienze delle 'cose naturali'* στα 1992.

βιβλίο του Eileen Reeves, *οπ. π.*, που εξετάζει τις σχέσεις μεταξύ αστρονομίας και της ζωγραφικής των Peter Paul Rubens, Lodovico Cigoli, Francisco Pacheco, and Diego Velasquez), και άλλοτε μελετάται η σχέση μεταξύ θεωρίας περί βαρύτητας και επεξεργασίας της μάζας της γλυπτικής, ιδίως στον Gianlorenzo Bernini (βλ. H. Feigenbaum Chamberlain, "The Influence of Galileo on Bernini Saint Mary Magdalen and Saint Jerome", *The Art Bulletin*, LIX (1977), σελ. 71-84). Το αδιέξοδο στο οποίο οδηγεί η σύνδεση με τον Bernini, στενά συνδεδεμένου με τους ιησουίτες είναι σχεδόν αναπόφευκτο (βλ. και Edgerton, *οπ. π.*, σελ. 231).

¹⁶²⁵ Reeves, *οπ. π.*, σελ. 11.

¹⁶²⁶ Bologna, *οπ. π.*, 1992, σελ. 154-168.

¹⁶²⁷ L. Venturi, *Caravaggio*, Νοβάρα, De Agostini, χ. σ. [1].

¹⁶²⁸ G. Briganti, "Milleseicentotrenta, ossia il Barocco", *Paragone*, 13 (1951), σελ. 8-17, το παράθεμα στη σελ. 15.

¹⁶²⁹ *Seventeenth Century Science and the Arts*, επιμ. H. Howell Rhys, Πρίνστον, Princeton University Press, 1961 και A. M. Panzera, *Caravaggio e Giordano Bruno fra nuova arte e nuova scienza. La bellezza dell'artefice*, Ρώμη, Fratelli Palombi, 1994.

Με μότο του «το έργο του Caravaggio ως ζωγραφικός πρόδρομος της επιστημονικής επανάστασης του Γαλιλαίου». “Imitarar bene le cose naturali” είχε πει στα 1602 ο Caravaggio κατά τη διάρκεια της δίκης που του είχε κινήσει ο υστερομανιεριστής ζωγράφος Giovanni Baglione¹⁶³⁰. Ο Γαλιλαίος στα 1612 ορίζει τη ζωγραφική ως «ικανότητα που με το φωτεινό και το σκοτεινό μιμείται τη φύση»¹⁶³¹.

Για να επανέλθουμε στη Νάπολη, η απομάκρυνση του έργου του Λομβαρδού, *Η Φραγκέλωση* από την cappella de Franchis στην εκκλησία του San Domenico Maggiore μας δίνει ένα στοιχείο για να συνδέσουμε τη νατουραλιστική ζωγραφική του Caravaggio με το ευρύτερο μη αυλικό περιβάλλον της πόλης. Το μοναστήρι των δομηνικανών στέγαζε το Πανεπιστήμιο στο οποίο είχαν μαθητεύσει τόσο ο Giordano Bruno όσο και ο Tommaso Campanella. Επιπλέον, οι μοναχοί δεν είχαν αποδεχθεί την παπική Μεταρρύθμιση φτάνοντας να υπερασπιστούν την ανεξαρτησία του ακόμα και με τα όπλα¹⁶³². Ο πίνακας της *Φραγκέλωσης* θα μετακινηθεί από το αλτάρι όταν οι ιησουίτες καταφέρουν να προσελκύσουν τον ιδιοκτήτη του παρεκκλησίου και να αναλάβουν την επιμέλεια της διακόσμησής του: εκτός από την αντικατάσταση του πίνακα του Caravaggio από ένα γλυκερό ξύλινο γλυπτό, οι ιησουίτες θα αναθέσουν στον Κορένσιο την εκτέλεση των τοιχογραφιών¹⁶³³.

Από την άλλη, ο Caravaggio δεν θα πάρει καμιά παραγγελία στη Νάπολη ούτε από πλευράς του παλατιού ούτε από τα θρησκευτικά τάγματα. Οι παραγγελιοδότες του στη Νάπολη θα είναι κυρίως ξένοι έμποροι, όπως ο δαλματός Nicola Radulovic, ο Alfonso Fenaroli από το Μπέργκαμο, ο γενοβέζος τραπεζίτης Marcantonio Doria. Ακόμα και ο πίνακας των *Επτά Πράξεων της Φιλανθρωπίας* στον χώρο του Pio Monte della Misericordia θα παραγγελθεί στον ζωγράφο πριν από την ανάληψη της επιμέλειας του Ιδρύματος από τους ιησουίτες¹⁶³⁴.

Η σύγκριση των έργων του Caravaggio με εκείνα του Κορένσιου μάς επιτρέπει να δούμε σαφέστερα το τι αντιπροσώπευε ο ένας και τι ο άλλος, καθώς η ζωγραφική τους βρίσκεται στυλιστικά, κατά κάποιον τρόπο, σε εκ διαμέτρου αντίθετα άκρα.

¹⁶³⁰ W. Friedländer, *Caravaggio Studies, Πρίνστον - New Jersey, Princeton University Press, 1955, σελ. 276.*

¹⁶³¹ Βλ. παραπάνω, σημ. 113.

¹⁶³² Βλ. Villari, *La rivolta...*, όπ. π. σελ. 76-77, και εδώ στο τέταρτο κεφάλαιο

¹⁶³³ Βλ. σχετικά στο τέταρτο κεφάλαιο, όπου γίνεται λόγος για τα φρέσκα του Κορένσιου στην cappella De Franchis.

¹⁶³⁴ Σχετικά με τα έργα του Caravaggio στη Νάπολη βλ. M. Gregori, “Caravaggio a Napoli” στο *La pittura napoletana dal Caravaggio a Luca Giordano*, κατάλογος έκθεσης (Λονδίνο - Ουάσινγκτον - Παρίσι - Τορίνο, 1982-1983), Νάπολη, Società Editrice Napoletana, 1982, σελ. 49-55· Bologna, όπ. π. 1992, κυρίως σελ. 217-228· V. Pacelli, *Le sette opere di Misericordia*, Σαλέρνο 1993· *La Flagellazione di Caravaggio. Il restauro*, επιμ. D. M. Pagano, Νάπολη, Electa, 1999, με προγενέστερη βιβλιογραφία.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ:

ΧΡΟΝΟΛΟΓΙΟ – ΕΚΔΟΣΗ ΕΓΓΡΑΦΩΝ

Έτος γέννησης του Βελισσάριου Κορένσιου, γιου του Ιωάννη, στην Αρκαδιά (Κυπαρισσία), σύμφωνα με δήλωση του ίδιου του ζωγράφου, σε ένορκη κατάθεσή του, στα 1646

Belisarius Corenzi Civitatis Archadiae della Morea ad presens commorans in predicta terra Roccae Guglielmi filius quondam Joannis Corenzi dictae civitatis, aetatis suae annorum octuaginta octo, ut dicit et ex eius aspectu apparet [...]

ASDN, Collationes Beneficiorum, F. 64, n. 2, f. 262r (έκδ. στο Ambrasi, 1963, σελ. 386)¹⁶³⁵

¹⁶³⁵ Χρησιμοποιούνται οι εξής βιβλιογραφικές συντομογραφίες (για τις αρχαιακές συντομογραφίες βλ. εδώ σελ. 5-7): **Ambrasi, 1963** : Ambrasi, D., «Dati biografici del pittore Belisario Corenzio (Documenti inediti)», *Archivio Storico per le Province Napoletane*, LXXXI (1963), σελ. 383-389· **Braudel, 1998** : Braudel, F., *Η Μεσόγειος και ο μεσογειακός κόσμος την εποχή του Φιλίππου Β΄ της Ισπανίας*, ελλ. μτφρ., Αθήνα, Μ.Ι.Ε.Τ., 3 τόμοι, 1991-1998· **D'Addosio, 1883** : D'Addosio, G. B., *Origine, vicende storiche e progressi della Reale S. Casa dell'Annunziata di Napoli*, Νάπολη, Antonio Cons, 1883· **D'Addosio, 1909** : D'Addosio, G. B., «Illustrazioni e documenti sulle cripte di S. Andrea in Amalfi e S. Matteo in Salerno», *Archivio Storico per le Province Napoletane*, XXXIV (1909), σελ. 19-48· **D'Addosio, 1913** : D'Addosio, G. B., «Documenti inediti di artisti napoletani del XVI e XVII secolo», *Archivio Storico per le Province Napoletane*, XXXVIII (1913), σελ. 36-72, 239-259, 483-524, 578-583, ανατύπ., σε ιδιαίτερη έκδ.: Μπολώνια, Forni, χ.χ.· **D'Addosio, 1919** : D'Addosio, G. B., «Documenti inediti di artisti napoletani dei secoli XVI e XVII», *Archivio storico per le province napoletane*, (1919), σελ. 375-397· **Delfino, 1985** : Delfino, A., «Documenti inediti per alcuni pittori napoletani del '600 e l'inventario dei beni lasciati da Lanfranco Massa con una sua breve biografia (tratti dall'Archivio Storico del Banco di Napoli e dall'Archivio di Stato di Napoli)», στο *Ricerche sul '600 napoletano*, Μιλάνο, L & T, 1985, σελ. 89-111· **Delfino, 1986** : Delfino, A., «Documenti inediti tratti dall'Archivio Storico del Banco di Napoli», στο *Ricerche sul '600 napoletano*, Μιλάνο, L. & T., 1986, σελ. 111-116· **Delfino, 1993** : Delfino, A., «Documenti inediti tratti dall'Archivio di Stato di Napoli (A.S.N.) e dall'Archivio Storico del Banco di Napoli (A.S.B.N.)», στο *Ricerche sul '600 napoletano*, Μιλάνο, L.&T., 1993, σελ. 21-40· **Delfino, 1999** : Delfino, A., «Alcuni documenti inediti sui pittori del '600 tratti dall'Archivio di Stato di Napoli», στο *Ricerche sul '600 napoletano 1998*, Νάπολη, Electa, 1999, σελ. 17-22· **Di Lernia / Barrella, 1993** : Di Lernia, L. / Barrella, V., *Castel Capuano. Memoria storica di un monumento da fortilizio a Tribunale*, Νάπολη, Edizioni Scientifiche Italiane, 1993· **Don Fastidio, 1903** : Don Fastidio [G. Ceci:], «La cappella degli Orsini nella chiesa di Gesù e Maria», *Napoli Nobilissima*, XII (1903), σελ. 30-31· **Faraglia, 1878** : Faraglia N. F., «Memorie artistiche della chiesa benedettina de' SS. Severino e Sossio di Napoli», *Archivio Storico per le Province Napoletane*, III (1878), σελ. 235-252· **Faraglia, 1885** : Faraglia, N. F., «Notizie di alcuni artisti che lavorarono nella chiesa di S. Martino e nel Tesoro di S. Gennaro», *Archivio Storico per le Province Napoletane*, X (1885), σελ. 435-461· **Faraglia, 1898** : Faraglia, N. F., «La sala del Catasto Onciario nell'Archivio di Stato», *Napoli Nobilissima*, VII (1898), σελ. 85-87· **Filangieri, 1891** : Filangieri di Satriano, G., *Documenti per la storia le arti e le industrie delle province napoletane*, Νάπολη, Tipografia dell' Accademia Reale delle Scienze, τόμ. V, 1891· **Hassiotis, 1969** : J. K. Hassiotis, «Fuentes de la historia griega moderna en archivos y bibliotecas españolas», *Hispania*, XXIX (1969)· **Χασιώτης, 2000** : Χασιώτης, Ι. Κ., «Ο έλληνας ζωγράφος της Νεάπολης Βελισσάριος Κορένσιος (1558-μετά το 1646) και η οικογένειά του», *Ενθύμησις Νικολάου Μ. Παναγιωτάκη*, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης - Βικελαία Βιβλιοθήκη, 2000, σελ. 747-775· **Iadicicco, 1992** : Iadicicco, I., «Documenti su Palazzo Reale dal 1611-1622», στο *Battistello pittore di storia. Restauro di un affresco*, κατάλογος έκθεσης, (Quaderni di Palazzo Reale, 4), Νάπολη, Palazzo Reale, 1992, Νάπολη, Ministero per i Beni Culturali e ambientali, 1992, σελ. 34-41· **Ioannou, 2001** : Ioannou, P. K., «Dopo la sua varia fortuna. Aggiunte e proposte sul primo periodo del pittore Belisario Corenzio», στο *Ricerche sul '600 napoletano 2000*.

Saggi e documenti, Νάπολη, Electa, 2001, σελ. 36-51· **Leone de Castris**, 1991 : Leone de Castris, P., *Pittura del Cinquecento a Napoli, 1573 -1606. L' ultima maniera*, Νάπολη, Electa, 1991· **Leone de Castris, 1997** : «Italia meridionale», στο *Pittura Murale in Italia*, επιμ. M. Gregori, τόμ. 2. 2 : *Il Cinquecento*, Μπέργκαμο, Bolis, 1997· **Morelli / Conforti, 1899** : Morelli, M. / Conforti, L., *La cappella del Monte di Pietà*, Νάπολη, Di Gennaro M. Priore, 1899· **Nappi, 1975** : Nappi, E., “La famiglia, il palazzo e la cappella dei principi di Sansevero”, extrait du *Revue International d'histoire de la Banque*, n. 11 (1975), ανάτυπο· **Nappi, 1984** : Nappi, E., “Le chiese dei Gesuiti a Napoli”, στο *Seicento napoletano. Arte, Costume e ambiente*, επιμ. R. Pane, Μιλάνο, Edizioni di comunità, 1984, σελ. 318-331· **Nappi, 1987** : Nappi, E., “Documents of the ‘Archivio storico’ of the ‘Banco di Napoli’ ”, στο *Monte di Pietà*, επιμ. G. Alisio, Νάπολη, Edizioni Scientifiche Italiane – Banco di Napoli, 1987, σελ. 147-155· **Nappi, 1988** : Nappi, E., “Le chiese di Giovan Giacomo Conforto”, στο *Ricerche sul '600 napoletano*, Μιλάνο, L. & T., 1988, σελ. 129-152· **Nappi, 1989** : Nappi, E., “Giovan Giacomo Conforto e la chiesa di S. M. Della Sapienza di Napoli”, στο *Ricerche sul '600 napoletano*, Μιλάνο, L. & T., 1989· **Nappi, 1992** : *Ricerche sul '600 napoletano. Catalogo delle pubblicazioni edite dal 1883 al 1990, riguardanti le opere di architetti, pittori, scultori, marmorari ed intagliatori per i secoli XVI e XVII, pagate tramite gli antichi banchi pubblici napoletani*, επιμ. E. Nappi, πρόλ. M. Gregori, Milano, “L. & T.”, 1992· **Nappi, 2000** : Nappi, E., “Santa Maria della Sanità. Inediti e precisazioni”, στο *Ricerche sul '600 napoletano 1999*, Νάπολη, Electa, 2000· **[Nicolini], 1940** : [Nicolini, F.], “Documenti estratti dall'Archivio Storico del Banco di Napoli”, *Rassegna Economica del Banco di Napoli*, IX (1939) X (1940), passim · **Novelli Radice, 1982-1983** : Novelli Radice, M., “Notizie d'archivio sulla chiesa di S. Maria La Nova in Napoli”, *Campania Sacra*, 13-14 (1982-1983), σελ. 149-185· **Novelli Radice, 1991**: Novelli Radice, M., “Documenti su Onofrio De Lione”, *Napoli Nobilissima*, XXX (1991), σελ. 201-204· **Pacelli, 1977** : Pacelli, V., “New Documents Concerning Caravaggio in Naples”, *The Burlington Magazine*, CXIX, 897 (1977), σελ. 00-00· **Pacelli, 1978** : Pacelli, V., “Nuovi documenti sull'attività di Caravaggio a Napoli”, *Napoli Nobilissima*, XVII (1978), σελ. 57-67· **Padiglione, 1894** : Padiglione C. , «La chiesa di Gesù e Maria in Napoli», *Biblioteca Araldica*, 1 (1894), σελ. 27-29, 56-57, 92-93, 123-126, 153-157, και 2 (1895), σελ. 30-32, 101-103· **Ricciardi, 2001** : Ricciardi, E., “Collezionisti del XVII secolo in Napoli: Santi Francucci e Camillo Colonna”, στο *Ricerche sul '600 napoletano. Saggi e documenti 2000*, Νάπολη, Electa, 2001, σελ. 52-60· **Rizzo, 1984** : Rizzo, V., “Documenti su Cavallino, Corenzio, De Matteis, Giordano, Lanfranco, Solimena, Stanzione, Zampieri ed altri, dal 1636 al 1715”, στο *Seicento Napoletano Arte, Costume e ambiente*, επιμ. R. Pane, Μιλάνο, Edizioni di comunità, 1984· **Salazar, 1896** : Salazar, L., “La fede di morte dello Spagnoletto ed altri documenti inediti intorno ad artisti napoletani del s. XVII”, *Napoli Nobilissima*, V (1896), σελ. 29-31· **Spinazzola, 1902** : Spinazzola, V., “La certosa di San Martino”, *Napoli Nobilissima*, XI (1902), σελ. 97-103, 116-121, 133-139, 161-170· **Stoughton, 1986** : Stoughton, M. W., “The Choir of the Certosa di San Martino”, στο *Ricerche sul '600 napoletano*, Μιλάνο, L. & T., 1986, σελ. 237-241· **Strazzullo, 1954** : Strazzullo F., “Documenti inediti per la storia dell'arte a Napoli”, *Il Fuidoro*, 5-65 (1954), σελ. 143-145· **Strazzullo, 1955** : Strazzullo, F., “Documenti inediti per la storia dell'arte a Napoli”, *Il Fuidoro*, 1955· **Strazzullo, 1961** : Strazzullo F., “Documenti per il cappellone di S. Ignazio nel Gesù Nuovo”, *Partenope*, II (1961), σελ. 00-00· **Strazzullo, 1969** : Strazzullo F., *Architetti e ingegneri napoletani dal '500 al '700*, Ερκολάνο, Gabriele e Mariateresa Benincasa, 1969· **Strazzullo, 1978** : Strazzullo F., *La real cappella del tesoro di S. Gennaro. Documenti inediti*, Νάπολη, Società editrice napoletana, 1978· **Strazzullo, 1985** : Strazzullo F., “Belisario Corenzio in tribunale. Affreschi perduti nel Carmine Maggiore di Napoli”, *Ricerche sul '600 napoletano*, Μιλάνο, L. & T., 1985, σελ. 139-148· **Strazzullo, 1994** : Strazzullo F., *La Cappella di San Gennaro nel Duomo di Napoli*, Napoli, Istituto Grafico Editoriale italiano, 1994· **Tortora, 1890** : Tortora, E., *Nuovi documenti per la storia del Banco di Napoli*, Νάπολη 1890.

1570

Αφιξη του ζωγράφου στη Νάπολη: προκύπτει από την κατάθεση του ίδιου, το 1646

Esso testimonio have habitato continuamente in la città di Napoli per lo spazio di settantasei anni in circa

ASDN, Collationes Beneficiorum, F. 64, n. 2, f. 262r (έκδ. στο Ambrasi, 1963, σελ. 386)

1572

1 Απριλίου

Καταβολή επιμισθίου στους Σταμάτη και Ιωάννη Κορέντση από τα Βασιλικά Ταμεία της Νάπολης για τους ίδιους και τις οικογένειές τους

A primo d'aprile 1572 [...] Ad Estamati Corenzi, e Gioan Corenzi suo figlio greci le quantità infrascritte de denari li sono comandati pagare senza altra polisa particolare per lo vito di essi, et di loro famiglie del presente mese d'aprile anticipato alle ragioni infrascritte, videlicet: Al detto Estamati Corenzi ducati sidici contanti a ragione di ducati sidici il mese. Al detto Gioan Corenzi duc. nove, etc.

ASN, Cedole della Tesoreria, n. 372, f. 225 (πηγή κατεστραμμένη, έκδ. στο Faraglia, 1898, σελ. 87)

1573

αποστολή του Ιωάννη Κορέντση στην Κωνσταντινούπολη για λογαριασμό του αντιβασιλέα τής Νάπολης, καρδινάλιου Granvelle

Simancas, Estado Nápoles (μνεία στο Braudel, 1998, σελ. 276, 299, 300)

1574

νέα αποστολή του Ιωάννη Κορέντση στην Κωνσταντινούπολη για λογαριασμό τού Granvelle

Simancas, Estado Nápoles (μνεία στο Hassiotis, 1969, σελ. 144)

6 Ιουλίου

Συμφωνητικό μεταξύ τού Ιωάννη Κορέντση και του ζωγράφου Nicola de Afferino για διδασκαλία τής τέχνης της ζωγραφικής στον Βελισσάριο

Eodem die [6 Julij 1574] constitutus in nostri presentia nb Nicolaus de Afferino grecus pictor sicut ad g.nem devenit cum nb Joannes Corenzi similiter greco presente sponte promisit docere Belisarium Corenzi eius filius del arte de pictore bene experto à laude di experti in tale in fra menses sex à presente die et hoc per ducatos quindecim de carl. de quibus predictus Nicolaus pr ... et manualiter recepit et habuit à dictionobilem Ioannem ducatos quinque ducatos reliquos ducatos decem predictus nob Ioannes promisit solvere predicto Nicolao hoc modo uz: ducatos quinque ... infra mense quator a presente diem et reliquos de quibus ad ... infine predictos mensum sex cum pacto che quello lavoro che pingera detto belisario sia di detto Nicolo et se detto belisario si voleva pengere et atrahere alcuna cosa per esso se la possa pengere et atrahere à sua volunta senza dare cosa alcuna à detto Nicolo: et con altro patto che si infine di detti mesi sei detto Belisario non fosse bene experto à detta arte de pictore detto Nicolò sia tenuto jmpararelo dalla avante senza pagamento alcuno jn pace et lo lavoro che pingera sia di detto Nicoll quiasi ... pro quibus omnibus obser.d p.re partes et quelibet ipsorum pron ... ad unam quam ipsarum partium pro.n ad unam quam ipsarum partium spectat et pertiant sponte oblig.nt se ipsas et

qualibe ipsam [...] | [...] presentibus indice Antonio Musachi de neapoli, ad g.ttus, magnifico Stamati Corenzi, nobile Hieronimo De jacomo, et Paulo Cazerano Grecis».

ASN, N 5, S. 212 (Aniello Rosanova), protocollo 9, ff. 442v-443r (μνεία στο Leone de Castris, 1997, σελ. 240, αποσπασματική έκδ. στο Ioannou, 2001, σελ. 37)

1577

Δολοφονία του πατέρα του Βελισσάριου, Ιωάννη Κορέντσι, στην Κωνσταντινούπολη. Ο ζωγράφος και η αδελφή του, Παγώνα, ζητούν από τον αντιβασιλέα της Νάπολης να εισπράξουν τον μισθό του πατέρα τους. Το αίτημά τους ικανοποιείται μόνο για έξι μήνες.

Simancas, Estado Nápoles (έκδ. Χασιώτης, 2000, σελ. 760)

1582

28 Μαΐου

Συμφωνητικό των Ιωάννη Σανκταμαύρα και Βελισσάριου Κορένσιου: αφορά σε υπενοικίαση σπιτιού για ένα έτος, από τον Εμανουήλ Θεολογίτη, στη πλατεία των Ελλήνων στη Νάπολη

Sublocatio domus pro magnifico Emanuele Teoloyto

Die xxviii mensis Maij Xe indictionis neapoli 1582 constitutus in nostri presentia magnificus Emanuel Teoloyto grecus agens pro se: sicut ad q.em devenit cum nobiles Joanne Santa Maura et Bellisario Corenzi grecis presentibus sponte sublocavit et ad annuam pensionem dedit eis Ioannem et Bellisario et cuilibet ipsorum insolidum ibidem presentibus quamdam domum consistentem in una sala una camera del appartamento de bascio, et uno cellaro de bascio vicino la piscina con actione al astraco al cortiglio et alla piscina quam tenets sublocatam cum mayore questae ... domorum à nobili Simeone Sorrentino sitam, et positam in haec civitate Neapoli in platea grecorum jux suos fines durante tempore anni unius à xv die mensis Augusti primi venturi presentis anni 1582 in avanti numerandi pro pretio, et pensione ducatorum quatordecim de car.is pro dicto anno: quosquidem ducatos quatordecim jep.tis car.is predetti Jonnes et Bellisarius et quilibet ipsorum in solidum promisunt, et q.nt soll.i stip.ne eidem magnifico Emanueli ibidem presenti integre et ad plenum dare solvere et assignare eidem magnifico Emanueli seu dicto Simenoni, et cuilibet ipsorum in solidum hoc modo videlicet:

| me:tem jpsorum in introytiis et aliam me.te in exitu secundum consuetudinem huius civitatis neapoli in pace et non obstante quacumque ex.ne preventionem seu compensationem et liquida insta nel in insta cui preventionem, et compensationem, et cuius altr.i ex.ni et linquide p.ti Joannes et Bellisarius et quilibet jpsorum cum in.to R.nt ipsorum ben.o patientie ne preste et versancie predictus magnificus Emanuel promisit durante dicto tempore dictos conductores observantes promissa à sublocatione predicta non ammovere aliquo pretio jncantu meliova.one sine aug.to vellet pro usu proprio im.o jpsum manuteneri et defendere super sublocatione predicta abe.mibus hominibus ovemque litem in.x formam sublocationis ... sibi facte per magnificum Pirrum Joannem de Fullis procuratorem magnificis Joannes Caselle per manus mei predicti notaj cui relatio habeat et cum omnibus illis pactis conditionibus ac honoribus et oneribus ac si, et pront jpse habeat ut super cumpot.e sublocandi dictam domum quibus vis personis à contento t.u jpsius Emanuelis, et non al.r quiasic: Pro quibus omnibus obser.dis p.te partes et quelibet jpsarum partinus pectat, et pertinet sponte oblig.nt se jpsas et quamlibet jpsorum insolidum acea.r heredibus successores et bona omnia una pars alc.r presentibus sub pena et ad penam untia.r auri 2ta me.te cum pot.e cap.di g.e per.arli r.unt et in.nt Presentibus jndice: Pompeo de Angelo de Neapoli ad g.ttus, notaio Aniello Rosanova, nobile Fabritio Vulcano de Neapoli et nobile Lelio de la Pagliara romano pictore vicino la carità.

ASN, N. 5, S. 369 (Cesare Rosanova), protocollo 4, ff. 170v-171r (μνεία στο Ιωάννου, 2001, σελ. 40)

8 Αυγούστου

Συμβόλαιο δανεισμού 40 δουκάτων τού Ιωάννη Σανκταμαύρα από τον Θεόδωρο Μελισσηνό, με εγγυητή τον ανιψιό του πρώτου, Βελισσάριο Κορένσιο

Debitum pro magnifico Theodaro Melessino

Die octavo mensis Augusti Xe indictionis neapoli 1582 extra carceres magne curie ad miratie constitutus in nostri presentia md Joannes de Santa Maura grecus L. et sive patrem ut dixit sponte const.it se debitorem penes nd. Theodarum Melessinum similmte grecum presentem in ducatis quatráginta de carp.is argentij et sunt videlicet: ducati triginta tres cum dim.o ex eius ad quos tenens ture publici instrumentum manu mei predicti notaij et reliqui recepti de contantis ab eo et finalis computi fati inter eos usque in presentem diem ex.ni quos ducatos quatráginta de p.tis car.s predictus magnificus Joannes promissit et q.it soll. stip.nem ditto magnifico Theodaro presentem integre et dare solvere dicto magnifico Theodaro rel et eis | heredis et succesoris aut legitimo procuratorem infra menses viginti a presenti die in avante numerandes uz: quolibet mense infine ducatos duos ex eius in pace et non obstante quacumque ex.one preventionem seu qpensationem et liquida iupta nel in instas cum provent.niet q pensat.ni et cuius alteri ex nicco cum liqui dep.tus ndus Joannes cum sunt.o R.it et ad mayorem cautelam et securitate detti ndi Theodari p.tus m.cus Joannes dedit et posuit penes dictum nd. Joannem infine instorem et promissionem et pl.em pagatorem inbili.um cum eo obligatum ndum Belisarium Coreensem similiter grecum L. et sine patrem ut dixit eius nepotem ibidem presentes et suo prop.o nomine et insolidum procuratorem solvere predictos ducatos quatráginta iure.noli pagis p.tis R.ius et prestep.tus fide instor antecipe presenti ... de fidem instroribus ep.le dini adniani nono juri autenticorum ad L. de primo et principali convenbo eius pellenbo legius unde q veru: ff. Como datis legus de duobus et pluribus reis insolidum obligatis cum pacto pro si de feceravit à solutione p.ta per tres pagas continuas cep.tis p ... possit liquidari pro ducatis quindecim in partem debiz p.ti quiasic cum pacto pro solutio restitutio et satisfatio | presentis ducatis nec ante nec post satisfactionem p.tam in toto vel in parte probeni possit p. restes in cuo cumque ... dignitate sistentes nec per alquem alim probanto? modum simplicem sive mixtum mihi per cassantionem presenti in ... scripturam publicam ie partitam bancorum quia sic et in casu contatoris elegerunt curiam mei predictis notarij in qua possivit citati ei habeans proilitatis pr. quiasic. Pro quibus omnibus obsen.m predicti nli Joannes et Belisarius fide instor et quilibet ipsorum sponte obligavit [...] presentibus indice Pompeo de Angelo de neapoli, nb Petro Morales, nb Carolo Ciarlione carcererio, nb. Scipione Cagnone de neapoli et nb. Emanuele Theologiti greco.

Indemnitas pro nb Belisario Coreense

Eodem die ibidem constitutus in nostri presentia sup.tus Joannes Santamaura grecus sponte pro se extrahere et sernare indemnem et inbsum sup.tum ndum Belisarium Coreensem tam de solute predictorumj ducatorum quatráginta [...] sibi fide instorum [...] expressis | intercem promistorum [...] patiendis et faciendis et avendo ... pa ad eos Belisarij reg.nem in pacem nec dictos ducatos ... infra mensis viginti a presentis dep.ti quolibet mensis in fine ducatos duos ex eis integrem solverem predicto nb Belisario volens [...] legitimo pro eum ed adhoc [...] brevi manu possit solvans p.to nb Theodaro melissimo et exigere et liberare p.tos iude instorie [...]

ASN, N. 5, S. 212 (Aniello Rosanova), protocollo 14, ff. 526r-527v (μνεία στο Filangieri, 1891, σελ. 141)

1586

1 Φεβρουαρίου και 19 Μαΐου

Ο Βελισσάριος Κορένσιος, εκ μέρους του Ιωάννη Σανκταμαύρα, αποδίδει στη χήρα του Θεόδωρου Μελισσηνού, Αναστασία Διαμαντή, το ποσό του δανείου του 1582. Μεταξύ των μαρτύρων υπογράφει ο ζωγράφος Gioanni Antonio Ardito

Die primo mensis Februarij xij Indictionis neapoli 1586 constituta in nostri presentia magnifica Anastasia Diamante greca vidua relicta quondam ndi Theodari Mellessini greci ac ereditrix ut dixit pro eius detibus et juribus dotilibus sibi delutis her.tis dicti quondam m.ci Theodari eius viri jure romano vivens ut dixit agente pro se sponte coram nobis presenti al.r, et amb.r recepit, et habuit à no.li Bellisario Coriggi similiter greco sibi dante de sua propria pecunia ut dixit ducatos quinque de car.is argenti coram nobis inter.es numeratos, et consistentes in moneta argenti ad complimentum ducatorum vigintiquinque er quo reliquas ducatos viginta p.ta nda Anastasia sponte coram nobis confessa fuit se ipsam requisse, et habuisse à dicto Bellisario de contantis du plaribus nicibus ex.ni : et sunt in parte ducatorum quatraviginti per eam tamque fide ipsorem? Joannis Santa Maura greci eidem nde Anastasia nomine qua uz: delvitorum vigore publici instrumenti de super apparentis et ex inde feri rogati peri anussea in curia et ... Anelli Rosanova de neapoli pro causa in contenta cuius vigore fuerunt expedite tre exequotori ales contradictus Bellisarius ex exequen conta ipsum Bellisarium propria p.ta nda Anastasia ... se ipsam bene con testam de dictis ducatos viginti quinque tu ... à dicto Bellisario sponte p.te q die coram nobis nc. vi dolo et on.e m.ri mia dictum Bellisarium ibidem presentem havere de dictis ducatis vigintiquinque tum finalem quietationem per aquilianam stipulatione ms precedentes cassas dictum instrumentum, et l.ras exeq.les quo adsolutione p.ta tum firmi veranentibus pro restanti quinte iu ... quo ad solutione p.tam ut u factam nullam sortiant esse e tum quiasic et promisit et q.nit p.ta nda Anastasia soll.i stirp.ne eidem Bellisario presenti quietationem et coscaltionem p.tas modo promisso factas acondam: p.ta semper et enim futuro tempore havere, et tendere ratus acralaque actandere nec non p.ta nda Anastasia sponte coram nobis contenta extreti, et contenta ... exequitio ad eius instiam facta vigore dictarum drar.g exeq.lium et depositata in posse dn Baronis Beratricci de Tiano stante presenti quietatione liber et et restituat eidem Bellisario eitrq pre indictum de ster.p, et denono [...] presentibus indice Pompeo de Angelo de Neapoli, cap. Petro Lanza greco, nd Emanuele Theologico greco, et Ioannes antonio Cardito de neapoli.

|| Die xvuij mensis Maij xuyx indictionis neapoli 1586 constituta in nostri presentia in.ta mag.ca Anastasia Diamante greca vidua relicta inst. Ti quondam Theodari Melessini ut infra agens pro se sponte coram nobis p.ntial.r e manual.r recepit, et habuit ad inst. to Bellisario Corregi sibi dante de sua propria pecunia ut dixit ducatos quinque de car.is argenti coram nobis int. eos numeratos ad ccomplimentum ducatorum quindecime xq.o reliquos ducatos decem confessa fuit recepise et habuisse de contantis vigore duarum apocarum coram nobis visar.q exhibitar.q lectar.q arecognitar.q, et caceratar.q ex.o.mi et Jntex resta, et ad complementum inst.tor.q ducatorum quatraquinta ex quo reliquos recepit, et fecit instam quietatem: de quibus ducatis quatraviginta per eam ut recetis, et habuitis, et per jpsorum Bellisarium solutis sponte p.to die coram nobis non ni dolo et omnium via dictum Bellisarium presente quietant faciens decis de finalem quietationem per a.qliarà stipulatio en precedentem sta ux Nec non p.ta m.a Anastasia nomine quos cessit eidem Bellisari presenti omnia cique jura sibi nomine quos compredentia contra dictum Joannem Sancta Maura eius p.lem vigore dicti jnstrumentum p.ti notaj Anelli Rosanova, et l.rar.q exequitorialium pon.es dictum Bellisarium Jn locorum suum, et constit.us cum procur.em jn rex.p.ia stand.s ex causa presenti quietationis, et cessionis liceat eidem Bellisario pro dictos ducatos quatraquinta sibi ut q. cessos, et r.tus potere percepire consequi racolligere, et havere à dicto Joannem, et suis heredibus, et successoribus et pro Jpsum consequit.ne siopuserie jn jnd. quocum comparere et cassis dictis instr.o et lu.is exq.libus jpsius quas utiquientare maque et omnia alia facere spont jpsa m.ca Anastasia ante factam presente cessione et quetatione in facere poterat et valebat ac posset et valerets ipsam non feccespet et jn super p.ta m.ca Anastasia nomine quus contenta extis et contenta pro exequitio ad oi.us jnstiam facta contram dictus Bellisarium, et depositata penes justum Baronem Beratrucci stante presente quietatione et cessione liberet ac restitunt et

consigna et eidem Bellisario quiasic et pro jnde p.ta m.a Anastasia nomine quat.i sponte oblig.te ec ad penam ut intra. Presentibus indice Jacobo Lanno de Neapoli ad regius, no.li Stefano Saccatora faberlignario, no.li Joanne Antonio Ardito, et Mauro Petruzzo de Sassano provintie principatus citra studente sotto curia dello monte |
ASN, N. 5, S. 369 (Cesare Rosanova), protocollo 8, ff. 55r-56r (μνεία στο Ioannou, 2001, σελ. 42)

1590

8 Μαΐου

Ο ζωγράφος προσλαμβάνει στο εργαστήριό του, για επτά χρόνια, τον 14ετή Julio Gaetano, γιο τού Giovanni Battista από το Τεάνο

Die ottavo mensis Maij 3e indictionis neapoli 1590 constitutus in nostri presentia nobilis Julius Gaetano de civitate Tiani etatis annorum quatordecim in circa ut dixit agens et [...] expresso consensus no.lis Joannis Baptistae Gaetani eius patris presentis cum no.li Bellisario Correnzi de neapoli pictore presente sponte locavit opera, et servitia sue persone eidem Bellisario ibidem presenti, et conducenti durante tempore annorum septe a presenti die in avante numerandi sub pactis infrascrittis videlicet: [...] | et pro eius salario, et vestitis dare eidem Julio ducatos duodecim de car.is pro dicto tempore in fine dicti temporis in pace quiasic. Pro quibus omnibus [...] presentibus indice notaio Pompeo de Angelo de neapoli ad gttus, Ioannes Camillo grande, no.li Bernardo de Ambrosio de caserta et Giovanni Filippo Madaro de Neapoli.

ASN, N 5, S. 369 (Cesare Rosanova), protocollo 12, ff. 275v-276r

18 Ιουλίου

πληρωμή από τον Cola Francesco Caieta 10 δουκάτων, μέρους του ποσού για ζωγραφική που εκτελεί ο Κορένσιος για λογαριασμό τής donna Giulia de Capua

A 18 luglio 1590 – Cola Francesco Caieta paga a Belisario Corenzi pittore ducati 10, a compimento di ducati 100, sono in conto della pittura se fa per servitio de sua Signora Ill.ma Donna Giulia de Capua

ASBN (έκδ. D'Addosio, 1913, σελ. 48-49)

4 Αυγούστου

Η μοναχή στο Sant' Andrea delle Dame, Tecla Parascandola, πληρώνει προκαταβολικά τον Βελισσάριο Κορένσιο για λογαριασμό της ζωγραφικής που πρόκειται να εκτελέσει στην οροφή της εκκλησίας

A 4 agosto 1590 – Sore Tecla Parascandola paga ducati 25 a Belisario Correntio pittore et sono per la prima paga promessali anticipamente a conto de li ducati 200, che sono convenute pagarli per la pittura a fresco che farà ne la suffitta de loro chiesa di Santo Andrea in tante paghe, come da le cautele

ASBN, Banco del Popolo (έκδ. D'Addosio, 1913, σελ. 49)

Την ίδια μέρα λαμβάνει και άλλη προκαταβολή για τον ίδιο λόγο, από άλλον τραπεζικό λογαριασμό

Agosto 1590, A di 4 pagati per lo banco del Incurabile al S. Belisario Correntio pittore greco docati vinticinque per la prima paga delli ducati docento premesseli per le pitture a fresco che farà nella sufitta della chiesa

ASN, Monasteri Soppressi, vol. 1131, f. 975v

1 Σεπτεμβρίου

πληρωμή για τις τοιχογραφίες στην εκκλησία του Sant' Andrea delle Dame

Banco AGP, Settembre 1590. A di primo pagato per Olgianti a ms. Belisario Correntio pittore docati vinticinque a complimento di d. cinquanta a conto delli ducati 200 premesseli per le pitture a fresco che fà nella sufitta della nostra chiesa

ASN, Monasteri Soppressi, vol. 1131 , f. 976r (μνεία στο Leone de Castris, 1991, σελ. 324)

27 Σεπτεμβρίου

πληρωμή για τη ζωγραφική στην οροφή της εκκλησίας Sant' Andrea delle Dame

Settembre 1590. A 27 per citarella a ms. Belisario Correntio pittore docati sei a complimento di d. cinquantasei a conto della pittura della sufitta della chiesa

ASN, Monasteri Soppressi, vol. 1131, f. 976r (μνεία στο Leone de Castris, 1991, σελ. 324)

28 Σεπτεμβρίου

πληρωμή για τη ζωγραφική στην οροφή της εκκλησίας Sant' Andrea delle Dame

Settembre 1590. A di detto [28] pagato contanti a ms. Belisario Correntio docati quattro a complimento di d. 60 a conto della pittura della sufitta

ASN, Monasteri Soppressi, vol. 1131, f. 976r (μνεία στο Leone de Castris, 1991, σελ. 324)

6 Οκτωβρίου

πληρωμή για τη ζωγραφική στην οροφή της εκκλησίας Sant' Andrea delle Dame

Ottobre 1590. A di detto 6 di ottobre pagato per citarella a ms. Belisario Correntio docati vinti a complimento di d. 80 a conto della pittura della sufitta

ASN, Monasteri Soppressi, vol. 1131, f. 976r

24 Νοεμβρίου

πληρωμή για τη ζωγραφική στην οροφή της εκκλησίας Sant' Andrea delle Dame

Novembre 1590. A di detto [24] pagato contanti a ms. Belisario Correntio pittore in più volte docati diece à complimento di d. novanta in conto della pittura della suffitta della chiesa

ASN, Monasteri Soppressi, vol. 1131, f. 976r

5 Δεκεμβρίου

πληρωμή για τη ζωγραφική στην οροφή της εκκλησίας Sant' Andrea delle Dame

Decembre 1590. A di 5 per Olgianti a ms. Belisario Correntio pittore docati vinticinque a complimento di d. 115 a conto della pittura della sufitta della chiesa

ASN, Monasteri Soppressi, vol. 1131, f. 976r (μνεία στο Leone de Castris, 1991, σελ. 324)

22 Δεκεμβρίου

πληρωμή για τη ζωγραφική στην οροφή της εκκλησίας Sant' Andrea delle Dame

Decembre 1590. A di detto [22] pagato contanti al sr. Belisario pittore docati cinque a complimento di d. 120 a conto della pittura della sufitta

ASN, Monasteri Soppressi, vol. , f. 976r (μνεία στο Leone de Castris, 1991, σελ. 324)

1591

5, 14, 24, 29 Ιανουαρίου

πληρωμές για ζωγραφική στην οροφή της εκκλησίας Sant'Andrea delle Dame

ASN, Monasteri Soppressi, vol. 1131, ff. 977r-v

25 Φεβρουαρίου

πληρωμή για τη ζωγραφική στο κεντρικό αλτάρι της εκκλησίας Sant'Andrea delle Dame

Febbraio 1591. A di detto [25] pagati contanti a ms. Belisario Correntio in più volte docati dieci e sono a conto di d. 30 promessi per le trè storie che fà sopra la cupula cioè la lamia sopra l'altare maggiore

ASN, Monasteri Soppressi, vol. 1131, f. 979v

21 Μαρτίου

πληρωμή για ζωγραφική στην οροφή της εκκλησίας Sant'Andrea delle Dame

Marzo 1591. A di 21 pagato per Olgiatti a ms. Belisario pittore ducati trentadoi à complimento di d. 190 a conto della pittura della sufitta

ASN, Monasteri Soppressi (μνεία στο Leone de Castris, 1991, σελ. 324)

6 Απριλίου

πληρωμή για τη ζωγραφική στο κεντρικό αλτάρι της εκκλησίας Sant'Andrea delle Dame

Aprile 1591. A di detto [6] pagato a ms. Belisario pittore in contanti docati dieci a complimento di d. 20 a conto delle tre storie fatte sopra nella lamia dell'altaro maggiore

ASN, Monasteri Soppressi (μνεία στο Leone de Castris, 1991, σελ. 324)

12 Απριλίου

εξόφληση για τη ζωγραφική στην οροφή της εκκλησίας Sant'Andrea delle Dame

Aprile 1591. A di 12 pagati per Olgiatti a ms. Belisario pittore docati diece a complimento di d. docento e sono per final pagamento delle pitture fatte nella sufitta della nostra chiesa

ASN, Monasteri Soppressi (μνεία στο Leone de Castris, 1991, σελ. 324)

24 Απριλίου

Ο ζωγράφος προσλαμβάνει στο εργαστήριό του τον 17ετή Oratio Garamo από το Τεάνο για πέντε χρόνια

Locatio persone pro no.li Bellisario Correnzi

[...] *Horatius Garamo de civitate Tiani L. et sive patre etatis annorum decem et septem in circa ut dixit sicut ad g.nem devenit cum no.li Bellisario Correnzi de neapoli pictore presente sponte locavit opere et servitia sue p.ne: eidem Bellisario ibidem presenti durante tempore annorum quinque à primo die mensis octobris prox.s p.teriti 1591 in avante numerandi sub pactis infrascriptis uz: q.o dictus Horatius teneat ut debeat pront sine sponte | coram nobis promisit durante dicte tempore bene et diligent ac fideliter, et legaliter servire, et obedire eidem Bellisario et eius familie in omnibus servitijs licitis ut honestis sibi indie noctuque horis solitis et consentis et sig.r in dicta arte pictoris et asser.ijs predictis durante dicte tempore non descendere aliqua ratione occasione nel causa et. si uxor.e duxerit nel alligret nelle facere artem predictam in.r havere bon.a curam de bonis et rebus ipsius Bellisarij, et juris ne Comicter.e furtum fundere sive rapina nec omict.et assistere nel consentire [...]* et per li primi anni dui et mezzo detto Horatio sia tenuto ca.e promette dare et pagare al detto Bellisario ducati dece et otto l'anno tertiatu declarando che detto Bellisario è stato già pagato, et hà recepta la prima terza et l'altro se l'hà da pagare tertiatu ut super in pace quiasicque: et versa vice predictus Bellisarius promisit durante

dicte tempore dictusm Horatium tenere in eius domo ipsiusque dare nictum et bene tenere et protectare secum dn eius con dictionem ac ipsum docere artem predictam pictoris iu.x sui ingenij capacitem et esso Horatio se ha da portare lo letto suo per dormire durante | detto tempore quiasic: proquibus omnibus [...] Presentibus indice: Alonso Baragone et no: notaio Pompeo de Angelo de neapoli
ASN, N 5, S. 369 (Cesare Rosanova), protocollo 13, ff. 245v-246v

30 Απριλίου

πληρωμή για ζωγραφική σε διάφορα μέρη της εκκλησίας Sant'Andrea delle Dame

Aprile 1591. A di ultimo pagato a ms. Belisario pittore per lo Banco del'Incurabile docati dodici, et in contanti in più volte d. vintitre, e sono ciò è d. diece à complimento di d. trenta per la pittura fatta nella lamia sopra l'altaro maggiore cioè tre istorie, e li restanti d. 25 sono imparte de d. cento promesse li per la pittura che fà nelle quinte, e sei altri istorie nella chiesa

ASN, Monasteri Soppressi, vol. 1131, f. 980r

2 Μαΐου

πληρωμή από τη μοναχή Tecla Parascandola για ζωγραφική στην εκκλησία του Sant'Andrea delle Dame

A 2 maggio 1591 – Sore Tecla Parascandola paga ducati 12, a Belisario Corentio pittore et li paga cioè ducati 2a compimento di ducati 30, per final pagamento de le tre historie fatte ne la lamia sopra l'Altare Maggiore de detta ecclesia de S. Andrea et li restanti ducati 10, a compimento di ducati 25, et in parte di ducati 100, promessoli per le picture che fa nelle quinte et sei altre historie di detta ecclesia

ASBN, Banco del popolo (έκδ. στο D'Addosio, 1913, σελ. 49)

11 Μαΐου

Πληρωμή για ζωγραφική στην εκκλησία Sant'Andrea delle Dame

11 Maggio 1591 pagato contanti al pittore ms. Belisario in doi volte docati cinque a complimento di d. trenta, a conto di d. 100 promesseli per le sei istorie al muro della porta della chiesa, e la quinta al frontespizio

ASN, Monasteri Soppressi, f. 982v

25 Μαΐου

Πληρωμή για ζωγραφική στην εκκλησία Sant'Andrea delle Dame

25 maggio 1591, pagato in più volte a ms. Belisario pittore docati diece a complimento di docati quaranta

ASN, Monasteri Soppressi, f. 982v

28 Μαΐου

Πληρωμή για ζωγραφική στην εκκλησία Sant'Andrea delle Dame

Maggio 1591. a di 28 pagato per lo banco dell'Annunziata a ms. Belisario Correntio pittore docati diece a complimetro di d. cinquanta a conto delli D. cento promesseli per le sei istorie, e la quinta che pinta nella nostra chiesa

ASN, Monasteri Soppressi, f. 982v

8 Ιουνίου

Πληρωμή για ζωγραφική στην εκκλησία Sant'Andrea delle Dame

Giugno 1591. a di detto [8] pagato contanti a ms. Belisario Correntio docati cinque a complimetro di d. 55 a conto della pittura

ASN, Monasteri Soppressi, f. 983r

18 Ιουνίου

Πληρωμή για ζωγραφική στην εκκλησία Sant'Andrea delle Dame

Giugno 1591 – a di detto /18/ pagato contanti a ms.

Belisario Correntio docati diece a complimetro di d. 65

ASN, Monasteri Soppressi, f. 983v

3 Ιουλίου

Πληρωμή για ζωγραφική στην εκκλησία Sant'Andrea delle Dame

Luglio 1591 – a di 3 pagato contanti a ms. Belisario

Correntio docati tre a conto della pittura

ASN, Monasteri Soppressi, f. 983v

6 Ιουλίου

Πληρωμή για ζωγραφική στην εκκλησία Sant'Andrea delle Dame

Luglio 1591 – a di 6 pagato contanti al detto ms.

Belisario docati doi a complemento di docati settanta

ASN, Monasteri Soppressi, f. 983v

20 Ιουλίου

Πληρωμή για ζωγραφική στην εκκλησία Sant'Andrea delle Dame

Luglio 1591. a di 20 pagato al detto Belisario docati tre a complimento di docati ottanta a conto delli d. 100 promessi per le pitture della facciata della chiesa

ASN, Monasteri Soppressi, f. 983v

30 Ιουλίου

Πληρωμή για ζωγραφική στην εκκλησία Sant'Andrea delle Dame

Luglio 1591. a di 30 pagato per lo Banco del Incurabile a ms. Belisario Correntio docati deciotto a complimento di d. cento come havea r.li prima altri d. doi, e sono per final pagamento delle sei istorie fatte alla facciata della chiesa e le quinte sopra l'arco maggiore della chiesa

ASN, Monasteri Soppressi, ff. 983v-984r

12 Αυγούστου

Πληρωμή για ζωγραφική στην εκκλησία Sant'Andrea delle Dame

Agosto 1591. A di 12 pagati a ms. Belisario a conto delli d. 6 promesseli per le due figure de Santo Agostino, e Santa Monica alla faccia della cupula e li trofei sotto l'arco magiore carlini vinti. Pagato al detto Belisario altri carlini vinti

ASN, Monasteri Soppressi, f. 984r

24 Αυγούστου

Πληρωμή για ζωγραφική στην εκκλησία Sant' Andrea delle Dame

Agosto 1591. A di detto [24] pagato contanti a ms. Belisario Correntio carlini vinti a complimento di d. sei, per la pittura de Santo Agostino, e Santa Monica fatta in faccia della tribuna, e per li trofei sotto l'arco maggiore della nostra chiesa

ASN, Monasteri Soppressi, f. 984r

28 Νοεμβρίου

Πληρωμή για ζωγραφική στην εκκλησία Sant' Andrea delle Dame

Novembre 1591. a 28 pagato a ms. Belisario pittore quattro, e mezo per tre figurette fatte allo tabernacolo della custodia et accomodare le facce delli puttini, e pintarci un calice dalla parte de dietro

Pagato per beneragio al suo discepolo, in doi volte

ASN, Monasteri Soppressi, f. 985r

1592

21 Ιανουαρίου

Συμφωνητικό για εκτέλεση ζωγραφικής στην cappella San Nicola της Certosa di San Martino στη Νάπολη

Conventio pro R.ndo Don Justino de Urso

Die xxi mensis Jannuarij quinte indictionis 1592 neapoli: Constitutus in nostri presentia m.cus Belisarius Corensis grecus pictor sicut ad g.nem devenit cum Rndo pater don Justino de Urso de neapoli procuratorem venerabilis monasterij Sancti Martini huius civitatis neapoli presenti sponte promette pictare una cappella à mano sinistra quando entra à detta ecclesia de San Martino à canto la sacrestia à fresco de quella pittura et ystorie che sera requesto dal P. Priore di detto monasterio de boni colori et di bono magisterio à laude di experti in tale infra mesi sei da hogi avante et non levare mano et debia detto Belisario fare li disegni in schiczo prima et poi in cartoni et †...† essendone a contento di detto P. Priore li debbia pittare à detta cappella et fareli a sua volunta et beneplacito et questo per preczo de ducati duicento vinti et una botte de lacrima con poventi detto Belisario tutte cose necessarie reservato la toneca et †...† monasterio quali ducati duicento vinti et una b[otte de la]crimia detto P. don Justino ng qud promette pagarli à detto Belisario set vendo pagando videlicet: finiti li quattro quarti | de la cupola ducati 40· finiti li quattro triangoli de la cupola ducati vinti· li dui vani della et de qua de la fenestra ducati quindici· le due storie grande di sopra ducati sissanta· le duealtre storie sotto le grandi ducati 40· li dui quatri del arco con li altri compartimenti ducati vinticinque che in tutto fanno la summa de li predetti ducati 220 et la lacrima ad ogni sua requesta in pace promette detto Belisario fare detta opera ut sicut bona perfetta a laude di experti in tale et à contento di detto P. Priore in pace cum patto che si detto Belisario mancasse de fare detta opera no †...† sia lecito à detto don Justino quella fare fare da altri mastri à tutti debiti, spese et interessem di detto Belisario et debia pagare ducati cinquanta de pena à detto monasterio et levasse mano da detta opera †...†. Proquibus omnibus [...] | Presentibus indice Marcus Cociozia de Neapoli ad regius, nobilis Julio Vallese de Neapoli, R.do donno Lutrio de Bulijs et R. ndo don Cesare Mandili de Taverna.

ASN, N 5, S. 212 (Aniello Rosanova), protocollo 20, ff. 411r-412r (μνεία στο Filangieri, 1891, σελ. 141)

25 Ιανουαρίου

πληρωμή 18 δουκάτων για ζωγραφική στο Κοιμητήριο και στα παράθυρα της εκκλησίας του Μοναστηριού του Sant'Andrea delle Dame

Gennaro 1592. A di detto 25 di Gennaro 1592 pagati contanti a ms. Belisario pittore ducati deciotto a conto delli ducati vinticinque che sono convenute per la pittura che fa nel cimiterio, e per le vitriate finte che fà nelle otto finestre finte della chiesa

ASN, Monasteri Soppressi, vol. , f. 986r

27 Μαρτίου

πληρωμή για ζωγραφική στο Κοιμητήριο και στα παράθυρα της εκκλησίας του Μοναστηριού του Sant'Andrea delle Dame

Marzo 1592. a di 27 pagati contanti a ms. Belisario pittore d. cinque a complimento di d. vinticinque per la pittura fatta nel cimiterio, e sopra la porta di detto cimiterio e per le vitriate finte pintate nelle otto finestre finte della chiesa

ASN, Monasteri Soppressi, vol. , f. 986v

3 Οκτωβρίου 1592

Πληρωμή για ζωγραφική στο αλτάρι της εκκλησίας του Sant'Andrea delle Dame

**Ottobre 1592. a di 3 si pagano a messere Belisario
pittore per due figure fatte al fianco del altare d. due**

ASN, Monasteri Soppressi, f. 990r

1593

9 Δεκεμβρίου

εξόφληση 25 δουκάτων στον Βελισσάριο από τον Giovanni Maria d'Angelo για έργα ζωγραφικής στο παρεκκλήσιο του δεύτερου στην πόλη του Τεάνο

Al m.co Gio. Maria d'Angelo ducati venticinque et per lui a Bellisario Cerrento pittore et sono per saldo della cona et opera fatta nella Cappella della Santissima Conceptione della città di Theano a lui contanti

ASBN, Banco Spirito Santo (έκδ. στο Leone de Castris, 1991, σελ. 324)

1594

23 Ιουνίου

Ο Βελισσάριος Κορένσιος προσλαμβάνει στο εργαστήριό του, για οκτώ χρόνια, τον 13ετή Ferdinando Maccario από το Τεάνο

Locatio persone pro n.do Bellisario Corrensis

Eodem die [xxij junij 1594] constitutus in nostri presentia Ferdinandus Maccario de civitate Tiani etatis annorum tresdecim incirca ut dixit, et ex aspectu sue perone asparet agens pro se et ad mayorem cautelam cum expresso consense n.di Jacobi Maccario eius p.u ibidem presentis, et suus consensus prostantis sicut ad conventionem denevit cum ndo Bellisario Corrensis de Neapoli pittori presente sponte coram nobis locati opera, et servitia sua

persone eidem ndo Bellisario presenti durante tempore annorum octo ab hocdie, et solo pattis infrascripti uz: convenit dictus Ferdinandus teneat ut debeat ut sia sponte coram nobis promisit durante detto tempore bene, et diligente ac fidelit, et legalit servire, et obedire eidem ndo Bellisario, et eius familiae in omnibus servitijs sibi insend.is die noctuque horis solitis et consuents et sig.r in dicta predicta et asser.ijs a discendere aliqua ratione nel causa et. si uxore duxerit nelallegare nelle stare, et facere artem predicta in.mo havere bonas | curam de bonis, et rebus ditti ndi Bellisarij, et eis non comitterem furtum fundere sive rapina nec committenti assistere, et consentire aliqua vena et ubidiscesserit teneat decta Joannes Jacobus dettum eius filium pequirere ipsum redducere ad serv.i p.ta et ficere eidem ndo Bellisario ta de es futro forte per eum alcune in pace et versa vice predictus ndus Bellisarius promisit durante detto tempore a dictusm Ferdinandum tenere in eius domo et servitij eis dare victum ac letto ad dormire et darli se assu et calzette ipsum bene tenere et protectare secundum eius conditionem, et docere artem predictam iuste sui ingenij capacitatem et detto tempore per salarione dare ducatos decem in pace quiasic: pro quibus omnibus [...] Presentibus indice: Joannes Leonardo de Criscentio de Neapoli et Pietro Antonio Rosanova.

ASN, N 5, S. 506 (Giovan Antonio Jovine), protocollo 1, ff. 256v-257r (μνεία στο Filangieri, 1891, σελ. 141)

6 Οκτωβρίου

Συμβόλαιο μεταξύ του φλαμανδού ζωγράφου Pietro Mennens και της ηγουμένης τού μοναστηριού Sant' Andrea delle Dame, Francesca Palessandolo, σύμφωνα με το οποίο ο Βελισσάριος θα ζωγραφίσει ανθρώπινες φιγούρες και αγγελάκια στη διακόσμηση που δεσμεύεται να εκτελέσει ο Mennens στη Στοά του Μοναστηριού.

Eodem die sexto mensi octobris 8e indictionis 1594 [...] in nostri presentia constitus hon. Magister Petrus Mennens flamingus pictor sicut ad q.antis devenit cum donna Madre Soror Francesca Palessandola priora di monasterij [...] sponte promissit coficere in nonasterio predicto infrascriptum opus cum jnfrasciptis pactis videlicet: [...] promette pintare la galleria del detto monasterio dentro e fora nel m.o jnfra de scribendo de colori fini a fresco et poi andar rittocandoli dove bisogna con colori più fini talche l'opera jnse venghi essia perfetta et ben fatta per prezzo de ducati sittanta [...] qual'opera promette esso m.co jncominciar a li vinti del presente mese de ottobris [...] senza mancare jnsino a la pefetione totale de detta opera. Item promette detto m.co fare di man sua tutti li paesi et jstorie. Item promette fare fare tutte le figure de mano de mastro Bilisario Correntio pictore a spese d'esso m.co Pietro excepto quello si dirà a presso. Item promette dala parte de fore jn ogni lila p.to pintare una colonna jn mezzo ò vero pilastro, con li soi ornamenti de sopra, et le finte de larcate de luna parte et sostra de pipernj con li loro ornamenti et fra larcate esse colonne ò pilastri finta de mastrj, et alla parte de dentro del ditto pilastro il simile, et nelle pertorate fra li ditti pilastri, balaustri dentro et fore, et cusì anco de la logetta ch'esce fuora, in cuj in la lamia de sopra ch'è la crocetta pintare pergola di man sua con li compartimenti de frutti, ucelli, et altri ornamentj. Item dalla una parte dove sono le finestre et porte promette esso mastro pintar' l'infrascritte cose videlicet: Jn primis de sopra ongi porta uno quatro de l'altecza de la fenestra con paesi et Istorie. Item fra tutti li spatij fra luna fenestra et l'altra ò, fra una porta et l'altra panni de racza finti con l'Istorie de uno de paesi et figure due per ciascuna delle storie sopra le p.e 18 storie. Item jn ciascuna lonecta un quatro con una figura et paesi et aria conveniente. Item la finta delle colonne et pilastri come sono et venero al Jnostro. Item, sopra ciascuno panno pittarce doj puttinj delli quali sei na fare fare dal sopradetto Bellisario a spese d'esso m.co Pietro, et quanto alli altri preteste detta madre priora detto nomine de pagare tutte le giornate, che ci mystera et vacara il detto Bellisario à ragione de uno ducato il di [...]

ASN, N 5, S. 476 (Antonio Celentano), protocollo 11, fascio Io, ff. 32r-33v και συνημμένο σχέδιο (μνεία του εγγράφου στο Leone de Castris, 1991, σελ. 105, σημ. 81)

1595

4 Φεβρουαρίου

Πληρωμή από τον Giovanni Maria Angelo για ζωγραφική στο παρεκκλήσιό του στο Τεάνο

Gio. Maria d'Angelo paga ducati 15 a Bellisario Correnso pittore in parte della pittura che fa in Teano in sua cappella

ASBN, Banco Spirito Santo (έκδ. στο D'Addosio, 1919, σελ. 386)

25 Μαρτίου

ο Βελισσάριος υπογράφει ως μάρτυρας ("Belisario Corenzi greco"), σε συμφωνητικό γάμου μεταξύ του φλαμανδού ζωγράφου Cristiano Danona και της Anastasia Gallo. Ως μάρτυρες εμφανίζονται επίσης οι φλαμανδοί ζωγράφοι Cornelio Vinchi και Giovanni Gallo

ASN, N. 5, S. 212 (Aniello Rosanova), protocollo 22, ff. 278r-280v (μνεία στο Ioannou, 2001, σελ. 47)

26 Απριλίου 1595

εξόφληση από τον Cola Francesco Caeta για έργα ζωγραφικής ήδη εκτελεσμένα από τον Βελισσάριο για λογαριασμό της Giulia di Capua

Da Cola Francesco Caeta ducati 10 per saldo e final pagamento di tutte l'opere di pittura fatte e consegnate per esso alla signora Giulia di Capua

ASBN, AGP, (έκδ. στο Nappi, 1992, σελ. 40)

1596

24 Φεβρουαρίου

πληρωμή από τον εφημέριο του San Paolo Maggiore για ζωγραφική του Βελισσάριου στο χοροστάσιο της εκκλησίας

padre b. pietrantonio preposito in S. Paolo paga in conto della pittura che fa nel coro

ASBN, Banco Popolo, giornale 13, f. 174 (έκδ. στο D'Addosio, 1913, σελ. 49)

28 Φεβρουαρίου

πληρωμή για ζωγραφική στην εκκλησία του Sant'Andrea delle Dame

Febbraio 1596. [a di ultimo] pagato a Bellisario pittore per due istorie che affatte una sopra il confessorio e altra sopra il comunicatorio d. tredici l'una e un Santo Andrea che a fatto sopra la porta del atrio

ASN, Monasteri Soppressi, vol. , f. 1028v

1597

6 Δεκεμβρίου

υπογράφει συμφωνητικό για τον γάμο της αδελφής του Paola με τον Antonio Barbanegra de Neapoli

Capitola matrimonialia pro Paula Correnzi

Die sexto mensis decembris xje indictionis neapoli 1597 capitoli pacti, et conventioni al nome d'Iddio habiti inlusti, et firmati trà Bellisario Correnzi de Neapoli pictore agente, et inter.te alle cose infrascritte per tanto per se quanto per nome, et parte de Paula Correnzi sua sorella utriunque consuenta in capillo sistente sincome dice per la |

qual'ogni futuro tempo promette de rato: et per essi loro heredi, et successori dal'una parte: et Antonio Barbanegra de neapoli coronaro agnete, et inter.te similmente alle cose infrascritte per se soi heredi, et successori dal'altra parte: sopra il solle et legitimo matrimonio che con la divina gratia s'havera da contrahere tra la detta Paula ex una, et lo detto Antonio ex altra sono videlicet: in primis detto Bellisario promette curare et fare relr. modis omnibus et con effecto ex cq.ne reali che la detta Paula sua sorella prendi, et accepti lo detto Antonio in suo vero, caro, leggitimo sposo, et marito, et con lui contraherà il soll.e et leggitimo matrimonio per verbadie presenti vis, et volo secondo l'uso, et costume della sacro santa Madre ecclesia romana infra uno mese et mezzo d'hoggi avante numerandi. Per contemplatione, et causa del quale matrimonio, et per li pesi di quello comode supportandi lo detto Bellisario promette dare, et assignare in dotem dotis nomine, et per le dote della detta Paula sua sorella al detto Antonio suo [...] di soi proprij beni substantia, et facultà ducati tricento correnti hoc modo [...] | Presentibus Indice: Francesco Antonio Tizzano de Neapoli ad g.ttus, Ferdinando Gentile de Neapoli in platea Montis Calvarijs, Marco Castellano de Neapoli, Thoma Scarano de Neapoli scriba in banca de Coppola, Cesare de Pasciullis, notaio Petro Antonio Rosanova, Ioannes Leonardo Curtio, Marcello Tauro de Neapoli scriba in Banca Nisigliani, et Andrea Masturzo de Vico inoratore de oro à S.to Jacobo delli Spagnoli.
ASN, N 5, S. 369 (Cesare Rosanova), protocollo 19, ff. 360r-363r

1598

4, 12, 19 Αυγούστου

πληρωμές για ζωγραφική στο Λειψανοφυλάκιο της SS. Annunziata
ASBN (μνείες στο Leone de Castris, 1991, σελ. 324)

1 Σεπτεμβρίου

πληρωμή 20 δουκάτων στον Βελισσάριο και στον Avanzino Nucci για ζωγραφική στο λειψανοφυλάκιο της εκκλησίας SS. Annunziata
ASBN, AGP, giornale 26, f. 295 (έκδ. στο D'Addosio, 1913, σελ. 49)

8, 15, 19, 24, 29 Οκτωβρίου

πληρωμές για ζωγραφική στο Λειψανοφυλάκιο της SS. Annunziata
ASBN (μνείες στο Leone de Castris, 1991, σελ. 324)

31 Οκτωβρίου

πληρωμή για ζωγραφική στο Λειψανοφυλάκιο της εκκλησίας SS. Annunziata
Il governo dell'Annunziata paga Duc. 20 a Bellisario Corenzi in conto del prezzo della pittura che fa nella cappella dei Corpi Santi e da Bellisario pagati a Vincenzo de Pino pittore
ASBN, Banco dell'Annunziata (έκδ. στο D'Addosio, 1913, σελ. 49 και στο Nappi, 2000, σελ. 72, σημ. 50)

5, 10, 24 Νοεμβρίου και 5, 12, 19, 24, 30

πληρωμές για ζωγραφική στο Λειψανοφυλάκιο της SS. Annunziata
ASBN (μνείες στο Leone de Castris, 1991, σελ. 324)

1599

11, 30 Ιανουαρίου, 8, 19 Φεβρουαρίου, 10, 27, 31 Μαρτίου, 5 Μαΐου
πληρωμές για ζωγραφική στο Λειψανοφυλάκιο της SS. Annunziata
ASBN (μηνείες στο Leone de Castris, 1991, σελ. 324, μερική έκδ. στο D'Addosio, 1913, σελ. 45)

25 Μαΐου
εξόφληση για τη ζωγραφική στο Λειψανοφυλάκιο της SS. Annunziata
ASBN (μηνεία στο Leone de Castris, 1991, σελ. 324)

12 Αυγούστου
προκαταβολή 10 δουκάτων για τη ζωγραφική στα δύο εστιατόρια του Μοναστηριού του Sant'Andrea delle Dame
Agosto 1599. a di 12 pagato per il Banco del Incurabili a Bilisario Corretio pittore docati dieci e diti sili sono pagati anticipati a conto di d. ciento cinquanta promesoli per le quattro pitture grande e vinte altri quatri piccoli che fara nelli dui Reffettorij conforme l'accordo fatto
ASN, Monasteri Soppressi, vol. , f. 1055r

4 Σεπτεμβρίου
πληρωμή από τον Giovanni Francesco Vitale για ζωγραφική που εκτελεί ο Βελισσάριος στο παρεκκλήσιο του ανακτόρου του Marchese della Torre
A Giovanni Francesco Vitale ducati trenta, et per lui a Belisario Corenza dissero ce li pagano per ordine del' Marchese della Torre a bon conto della pittura, che fa nella cappella del' palazzo di detto Marchese sito a Saggio di Montagna, a lui contanti
ASBN, Banco San Giacomo, giornale di cassa, matricola 1, f. 30 (έκδ. στο Delfino, 1986, σελ. 112)

26 Οκτωβρίου
πληρωμή από τον Giovanni Francesco Vitale για ζωγραφική που εκτελεί ο Βελισσάριος στο παρεκκλήσιο του ανακτόρου του Marchese della Torre (“in conto del' op'ra fa nella cappella del' Marchese della Torre”)
ASBN, Banco Popolo, (έκδ. στο Leone de Castris, 1991, σελ. 324)

31 Δεκεμβρίου
προικοσύμφωνο που συνάπτει ο Βελισσάριος Κορένσιος για την αδελφή του, Πάολα, με τον Antonio Barbanegra. Ως μάρτυρας υπογράφει, μεταξύ άλλων, ο συνεργάτης του Βελισσάριου, Vincenzo de Pino
Instrumentum dotale pro Paula Correnzi. Die ultimo mensis decembris xije indictionis neapoli 1599 constitutus in nostri presentia Antonius Barbanegra de neapoli coronaro agens pro se eiusque heredibus, et successoribus sponte coram nobis contemplatione, et causa matrimonij sollr., et legem contranti ut dixit iut ipsum Antonium ex una, et Paulam Correnzi de neapoli ex altra secundum usum, et consuetudine sacro s.ta Madris ecclesiae romane int.te sacerdotali benedictione, et alijs debitis sollitatibus obseer.tis que in contrahendis matrimonijs requirunt confexus fuit se ipsum recepisse, et habuisse indotem dotis nomine, et pro datibus dicte Paule à Bellisario Correnzi de neapoli eius fratellum sibi dante, et eandem Paulam eius sororem dotante de suis proprijs bonis substantia et facultatibus ducatos tricentum de car.tis argenti hoc modo videlicet: et alias ducatos centum intet

bonis mobilibus convit appretiatas, et extinantis int partew ipsas ex.ni: promissos dotes ipsas virtute publici instrumenti capitolarium matrimonialium stipulati manu mei predecti nataj sub die sexto mensis octobris 1597 ipsis capitolis in eorum robore remanentibus pro alijs in eis contentis; De quibus dotibus ut. receptis, et habitis predictus Antonius rocans sebene contentus à dicto Bellisario sponte [...] | presentibus indice: Ioannes Hieronimo Testa de Neapoli, Alonso Baragone hispano | Vincentio Pino de Neapoli pictore, et Gaspare Naglio de Neapoli sartore.

ASN, N 5, S. 369 (Cesare Rosanova), protocollo 21, ff. 4v-6r

1600

20 Φεβρουαρίου

Βάπτιση του γιου τού Βελισσάριου Κορένσιου, Ιούλιου Καίσαρα

Parocchia di Santa Maria di Ogni Bene di Napoli, Nati, I, f. 8v, (έκδ. στο Salazar, 1896, σελ. 31)

28 Φεβρουαρίου

προκαταβολή 20 δουκάτων από τους διαχειριστές της SS. Annunziata για ζωγραφική στο παρεκκλήσιο Carafa (“per la pittura che ha da fare nella cappella anvanti il thesoro de’ Corpi Santi”)

ASBN, Banco AGP, giornale 31, f. 605 (μνεία στο Leone de Castris, 1991, σελ. 324)

29 Απριλίου

Εξόφληση για τη ζωγραφική στα δύο εστιατόρια του μοναστηριού τού Sant’Andrea delle Dame

29 Aprile 1600, pagato in più volte di contanto a Bellisario Correntio pittore d. centoquaranta a conto di d. centocinquanta promesoli per le 4 pitture grande e 20 altri quatri piccoli che à fatto nelli dui Refettorij del 2° e 3° braccio che li altri d. dieci l’a ricevuti a 12 di Agosto 1599 per il Banco del Incurabili e datoli altri d. 5 di più per li detti Refettorij

ASN, Monasteri Soppressi, vol. , f. 1062r

31 Ιουλίου

Ο Βελισσάριος Κορένσιος υπογράφει ως μάρτυρας σε ένα συμφωνητικό δανεισμού για τον Giovanni Francesco Varese

ASN, N 5, S. 369 (Cesare Rosanova), protocollo 22, f. 255r

7 Νοεμβρίου

πληρωμή από τους διαχειριστές της SS. Annunziata για ζωγραφική στο παρεκκλήσιο Carafa

il governo dell'annunziata paga per la pittura che ha promesso finire per tutto il 1o dicembre 1600 di sua propria mano

ASBN, Banco AGP, giornale 31, f. 605, (έκδ. στο D’Addosio, 1913, σελ. 50)

1601

3 Ιανουαρίου

Εξόφληση για τη ζωγραφική στο παρεκκλήσιο Fornaro στον Gesù Nuovo

Alla Casa Professa del Gesù di Napoli D. 172. et per lui a Belisario Correnti, pittore. Et sono per final pagamento delli D. 230 per tutta la pittura fatta a fresco così dentro come di fuori della capella del quondam reggente

Fornaro, posta nella chiesa della Casa Professa della Compagnia del Gesù di Napoli, atteso l'altri D. 58 li sono stati pagati D. 40 per il Banco di Spinola, Ravaschieri e Lomellino et D. 18 de contanti

ASBN, Banco Spirito Santo, matricola 28 (έκδ. στο Nappi, 1984, σελ. 336, έγγρ. 56)

13 Ιανουαρίου

πληρωμή για ζωγραφική προφητών στο αλτάρι της εκκλησίας του S. Spirito

A 13 gennaio 1601. il governo dello Spirito Santo paga ducati 22 a Belisario Correnzi per la pittura dei 4 profeti che ha fatto per la cappella maggiore di nostra chiesa

ASBN, Banco Spirito Santo, giornale 26, f. 64 (έκδ. στο D'Addosio, 1919, σελ. 386)

15 Απριλίου

Συμφωνητικό μεταξύ των διοικητών του μοναστηριού της SS. Annunziata και του Βελισσάριου για τη ζωγραφική του διαζώματος κάτω από την οροφή της εκκλησίας

[...] detto Bellisario Corrense pittore ha promesso pintare lo friso a torno l'intempiatura della chiesa con lo campo di diabeto et altri colori fini fra li due piperni sotto l'intempiatura conforme al disegno suscrito de propria mano del sacristia di detta chiesa: quale ha promesso exequire ad ogni richiesta fattali e questo dal detto di et per tutti li 25 di marzo per prezzo di Ducati 200

Νάπολη, Archivio di S. Casa dell'Annunziata, Notamenti M. f. 27 (έκδ. στο D'Addosio, 1883, σελ. 64)

8 Αυγούστου

πληρωμή 60 δουκάτων για ζωγραφική στην Cappella del Monte di Pietà

[...] che se diano D.ti Sessanta a Bellisario in conto dell'opra della pittura della Cappella co clausola che se debba pagare ab arbitrio dei SS. Protettori

ASBN, Libro delle Conclusioni (έκδ. στο Morelli / Conforti, 1899, σελ. 26)

16 Αυγούστου

Επιστολή του αντιβασιλέα της Νάπολης Conte de Lemos προς τον Φίλιππο Γ'· περιέχονται πληροφορίες γύρω από τον Βελισσάριο Κορένσιο και την οικογένειά του

Señor:

V(uestra) M(agesta)d me manda en una Su real carta, que me informe de la pretensión de Belisario Corrensi, de que como a herederos, él y una hermana y dos tías suyas, de Stamati, Juan y Nicolás Corrensi, griegos de Arcadia, se les asienten y paguen los 25 ducados de entretenimiento al mes, que a estos se les pagaban, y haga relación a V(uestra) M(agesta)d ; y, haviéndome ynformadl, halló que por orden del duque de Alcalá de 17 de henero de 1565 fueron presos en Castilnuevo desta ciudad Stamati y Juan, padre y hijo, griegos, por cossas tocantes al servicio de V(uestra) M(agesta)d , y mandó que a costa de la corte se les diesen siete granas al día a cada uno por su vito y cama y vestido, por ser forasteros y no tener quien hablase por ellos, y que, aviendo dado quenta de eso a V(uestra) M(agesta)d, le mandó en carta de 20 de diziembre de 1565, que les acrecentase el vito como mejor le pareciere, lo que hizo a razón de quinze granas al día; aviendo venido después aquí de Levante Nicolás Corrensi y Esteban, su sobrino, a solicitar la libertad destes, el duque dió orden a los 19 de mayo de 1565, que se les proveyese de un real a cada uno por el vito, de lo qual, aviendo dado también quenta a V(uestra) M(agesta)d, lo aprobó y se remitió el creçellos a todos la provisión del vito y dar ayuda de costa y ordenase que viniesen en este reyno, como lo hizieron, y para eso les hizo socorrer de lo que tuvieron menester.

El car(dinal) Granvela después en el año de 1581[!] hizo bueno todo lo que se avía dado a los dichos presos y por sustendo les señaló 25 ducados al mes, pagados anticipados a beneplácito de V(uestra) M(agesta)d,

los 16 a Stamati Corrensi para él, su muger y quatro hijos que tenía, y los otros nuevos a Juan Corrensi para él, su muger, y dos hijos, quedando todavía en pie la provisión de un real el día que se dava a Estevan, sobrino de Nicoló Corrensi, hasta que los presos fueron librados.

Aviendo después suplicado al marqués de Mondéjar, Belisario Corrensi y su hermana que, atento que su padre Juan Corrensi era muerto en Levante, adonde avía ydo por cossas de servicio de V(uestra) M(agesta)d, fuese servido de que se les continuase la provisión de nueve ducados que el d(icho) su p(adre) tenía al mes para sustentarse con su hermana, ordonó se les librase seys meses corridos sin avérseles después continuado más este pagamento.

Personas dignas de fee me han çertificado quel el d(icho) Belisario es hijo del dicho Juan Corrensi y que tiene otra hermana, llamada Pagana, cargada de hijos y dos tias, hijas de Stamati Corrensi, los quales ni unos ni otros gozan del entretenimiento y padescen todas neçesidad, y que Velisario es persona de quien se puede hechar mano en las ocasiones en lo que más servido.

Dios guarde la cathólica persona de V(uestra) M(agesta)d, como la christiandad ha menester.

De Nápoles, 16 de agosto 1601.

El conde de Lemos.

Simancas, Sección de Estado, legajo 1671 (έκδ. στο Χασιώτης, 2000, σελ. 769-770)

21 Αυγούστου

συμφωνία του Βελισσάριου Κορένσιου με τον γυψοτεχνίτη Belardino Vasali και τον μαρματοτεχνίτη Cecardo Benucci προκειμένου να εκτιμήσουν τις εργασίες διακόσμησης στην cappella Orsini τής εκκλησία Gesù e Maria στη Νάπολη

ASN, Pandetta Nuovissima, fascicolo 1649, n. 46608 (μνεία στο Padiglione, 1894, σελ. 125-126)

3 Σεπτεμβρίου

Εκτίμηση του Βελισσάριου Κορένσιου για τη διακόσμηση στο παρεκκλήσιο Orsini

A dì 3 Dicembre 1601

Io Bellisario Corensi pittore declaro per la presente esserme conferito nella venerabile ecclesia de Jesu e Maria de Napoli per vedere la capella della quondam Donna Maria Orsina e quella considerarla conforme la sua capacità de pittura che potrà venire nella lamia solo della detta capella et essendo fatto disegno che così è stato comune parere tanto da me come anco delli stuccatori che sopra il detto disegno si possa far resolutione e aprezzo della pittura stucco e oro conforme l'ordine del circonspetto Consigliero e Commissario Giovanni Tommaso Vespolo et havendo visto il disegno fatto et quello considerato al mio giudizio, dico della pittura a fresco ritoccata a secco de mano mia conforme quella che ho fatta in S. Paulo non si puol far per meno de ducati duecento vinti per esserno nover quatri grandi non trattando del quatro dell'altare per adesso, e quello per obedire quanto mi è stato comandato dal predetto signor Consigliero Vespolo.

IO BELISARIO CORENZIO pittore

ASN, Pandetta Nuovissima, fascicolo 1649, n. 46608 (έκδ. στο Padiglione, 1894, σελ. 125-126 και στο Don Fastidio, 1903, σελ. 30-31)

4 Σεπτεμβρίου

προκαταβολή από τη διοίκηση τής S. Casa dell'Annunziata για νωπογραφίες που δεσμεύεται να εκτελέσει ο Βελισσάριος στον τρούλο της εκκλησίας

il governo dell'annunziata paga per la pittura che ha da fare di sua mano nella cupola della chiesa, nell'altare maggiore di essa

ASBN, Banco AGP, Giornale 34, f. 397 (έκδ. στο D'Addosio, 1913, σελ. 50)

11 Οκτωβρίου

πληρωμή για ζωγραφική στην «casa nuova» τού Monte di Pietà

Che al pittore Belisario si facci polizza di Ducati 60 per conto delle pitture fatte nella casa nuova

ASBN, Libro delle Conclusioni (έκδ. στο Morelli / Conforti, 1899, σελ. 25)

19 Οκτωβρίου

πληρωμή για τοιχογραφίες στις αίθουσες τού Monte di Pietà

ducati 80 a Bellisario Corenzi a compimento di ducati 200 per la pintura che ha fatto ne la camera de la Congregazione e del Banco del Monte

ASBN, Libro di Casa, matricola 184, f. 555 (έκδ. στο Nappi, 1987, σελ. 149)

Che a Bellisario se paghino le pitture fatte nella Casa Nuova all'appartamento della Congregatione e del Banco a Ducati venti l'una confuse e se li facci il bollettino per lo compimento

ASBN, Libro delle Conclusioni (έκδ. στο Morelli / Conforti, 1899, σελ. 25)

5 Νοεμβρίου

Απόφαση των επιτρόπων του Monte di Pietà για παραγγελία της ζωγραφικής του παρεκκλησίου στον Κορένσιο

avendo il Signor Scipione Brandolino riferito che Bellisario vuol fare fra termine di sei mesi decurrendi dal primo di gennaio 1602, l'opere di pittura a fresco nella cappella, concludono che si faccino conforme alle note dell'ingegnere Cavagni

ASBN, Banco della Pietà, Conclusioni, matr. 240bis, f. 77 (μνεία σε Tortora, 1890, σελ. 36-37, σημ. 36· Filangieri, 1891, σελ. 469· Leone de Castris, 1991, σελ. 325)

29 Νοεμβρίου

αγορά σπιτιού του Βελισσάριου Κορένσιου από τον Bernardino de Adamo στη συνοικία του Monte Calvario, στη Νάπολη

Emptio domus pro Belisario Correntis de Neapoli

29 novembris 1601 constitutus in nostri presentia Berardino de Adamo de Neapoli tessitore di mante ex una parte et Belisario Corrensis de Neapoli ex parte altera | Predictus Berardinus sponte asserit coram nobis et Belisario presente se ipsum Belisarium habere tenere et possidere inste, et rationa bil.r tamquam verum dominum et patronum quandam domum inpluibus appartementis et cameris inferioribus et superioribus consistentem cumputeo aque surentis cantavo per lavare li panni, cum astraco ad solem, et cum gradiata communale: sitam et positam inter hanc civitatem Neapolis, et proprie in quarterio ecclesiae Montis Calvarij iux bona heredum quondam Melchioris Ecchfos ab uno latore: iux bona illudum de Jordano ab alio latore: iux viam publicam à duabus partibus ex quo ditte domus est eretta in portone publice vie, et proprie in frontispitio domus Archiepiscopi Salernitani à parte retro ipsius domus Francam siquendam dittam suam domum et neni venditam nec alienatam excelto à censu perpetuo axnuorum carlenorum viginti tunum, et gran.a quator singulo anno debitorum [...]

ASN, N 5, S. 265 (Marco Antonio de Vivo), protocollo 26, ff. 479r-483r και ένθετα φύλλα δίχως αρίθμηση

18 Δεκεμβρίου

Βάπτιση της κόρης του Βελισσάριου Κορένσιου, Βικτόριας

Αρχείο τής Parocchia di Santa Maria di Ognibene di Napoli, Nati, III, f. 1v (εκδ. στο Salazar, 1896, σελ. 31)

24 Δεκεμβρίου

πληρωμή 40 δουκάτων για τη ζωγραφική στο Monte di Pietà

Leone de Castris, 1991, σελ. 325

1602

14 Μαρτίου

παραίνεση από τους κυβερνήτες του Monte di Pietà στον Βελισσάριο προκειμένου να περατώσει τις τοιχογραφίες το συντομότερο δυνατό

[...] *Che s'attende a finire la Cappella, sollecitando Bellisario per la pittura e Santa Fede per la cona*

ASBN, Archivio del Monte di Pietà, Conclusioni, (έκδ. στο Nicolini, 1940, σελ. 82)

26 Απριλίου

πληρωμή από τη διοίκηση της Annunziata για έναν πίνακα της Ανάστασης του Κυρίου για το παρεκκλήσιο Caramanico

il governo dell'Annunziata paga per un quadro che ha pintato della Resurrezione del Nostro Signore, di palmi 10, in 4, per la cappella del quondam Serafino de Cuntis o Curtis de Caramanico sita in detta terra di Caramanico

ASBN, Banco AGP, giorn. 36, f. 236v (έκδ. στο D'Addosio, 1913, σελ. 50)

25 Μαΐου

αποπληρωμή 200 δουκάτων, σε σύνολο 637, από τους διαχειριστές της S. Casa della Annunziata για εκτελεσμένη ζωγραφική στον τρούλο και στα σφαιρικά τρίγωνα της εκκλησίας

per la pittura fatta ne la cupula de la Chiesa di questa Santa Casa, inclusa la pittura de li quattro Evangelisti di sotto il cornicione tondo di detta cupula

ASBN, Banco AGP, giornale 36, f. 283bis (έκδ. στο D'Addosio, 1913, σελ. 50)

8 Αυγούστου

υπογράφει ως μάρτυρας ("Bellisario Correnzi") σε μια συμβολαιογραφική πράξη μεταξύ του Joannes Roberto Ferraro de Neapoli και του Horatio Sangervasio de Neapoli

ASN, N 5, S. 369 (Cesare Rosanova), protocollo 24, ff. 320r-323r

8 Αυγούστου

πληρωμή και παραίνεση για ολοκλήρωση των τοιχογραφιών στο Monte di Pietà

Leone de Castris, 1991, σελ. 325

19 Αυγούστου

παράδοση από τους επιτρόπους στον Βελισσάριο Κορένσιο ενός καταλόγου των σκηνών που δεσμεύεται ο τελευταίος να παραστήσει στο παρεκκλήσιο του Monte di Pietà

Che si dia a Bellisario la lista de li Misteri della Passione per la Cappella

ASBN, Libro delle Conclusioni (έκδ. στο Morelli / Conforti, 1899, σελ. 26)

23 Σεπτεμβρίου

διακανονισμός γύρω από την αγορά του σπιτιού από τον Berardino de Adamo στην περιοχή του Monte Calvario της Νάπολης

ASN, N 5, S. 265 (Marco Antonio de Vivo), protocollo 26, ff. 479r-483r και ένθετα φύλλα δίχως αρίθμηση

7 Νοεμβρίου

πληρωμή 12 δουκάτων από τον Gabriele di Martino για ζωγραφική στο σπίτι του Nappi, 1992, σελ. 40

1603

4 Ιανουαρίου

Συμφωνητικό μεταξύ του Giovanni Matteo Greco και του Pietro Bigonio για διακόσμηση του παρεκκλησίου του πρώτου στην εκκλησία της Carmine Maggiore στη Νάπολη, στο οποίο ο Βελισσάριος αναλαμβάνει την εκτέλεση των τοιχογραφιών

Strazzullo, 1985, σελ. 141

4 Φεβρουαρίου

πληρωμή 25 δουκάτων από τους Damiano και Francesco Pallavicini, μέσω του Pompeo Calvanico, για ζωγραφική που εκτελεί στο παρεκκλήσιό τους στην εκκλησία της S. Maria la Nova

A Damiano e Francesco Pallavicini D.ti 25. Et per essi a Pompeo Calvanico se li pagano per elemosina per aiuto de le pitture che fa fare alla chiesa di S. Maria la Nova e per esso a Belisario Corenzio, detti a compimento di D.ti 80 in conto de le pitture che fa ni la loro chiesa di S. Maria la Nova

ASBN, Banco Santo Spirito, giornale 33, f. 75 (έκδ. στο D'Addosio, 1919, σελ. 386, πρβλ. Rocco, 1927, σελ. 88 και Novelli Radice, 1982-1983, σελ. 170)

27 Φεβρουαρίου

πληρωμή από τον Gabriele de Martino για ζωγραφική που εκτέλεσε ο Βελισσάριος στο σπίτι του. Το ποσό αποδίδει ο ζωγράφος στον Antonio Carnopo

Gabriele de Martino para ducati 5 a Bellisario Correnzi pittore a compimento di tutta la pittura che ha fatta et fatta fare di altri nella Casa mia dove al presente abito sita et posta alla pedementina di S. Martino; della quale pittura et altra cosa che per mio conto avesse fatto o fatto fare insino alla presente giornata ne resta contento et molto ben soddisfatto non dovendo aver da me cosa alcuna: e per me li pagherete ad Antonio Carnopo e sono per la sopra detta pittura fatta fare in casa del sig. Gabriele de Martino. Firmato: Bellisario Correnzi

ASBN, Banco AGP (έκδ. στο D'Addosio, 1913, σελ. 50)

Την ίδια ημέρα, παραίνεση από τους κυβερνήτες του Monte di Pietà στον Βελισσάριο προκειμένου να περατώσει τις τοιχογραφίες το συντομότερο δυνατό

che se chiami Bellisario al signor Mario Capece Bozzuto acciò S. S. possa ordinarli che finisci quanto prima la pittura della Cappella

ASBN, Libro delle Conclusioni (έκδ. στο Morelli / Conforti, 1899, σελ. 25)

3 Μαρτίου

παραίνεση από τους κυβερνήτες του Monte di Pietà στον Βελισσάριο προκειμένου να περατώσει τις τοιχογραφίες το συντομότερο δυνατό

Nicolini, 1940, σελ. 82

6 Μαρτίου

παραίνεση από τους κυβερνήτες του Monte di Pietà στον Βελισσάριο προκειμένου να περατώσει τις τοιχογραφίες το συντομότερο δυνατό

Che se chiami Bellisario al Signor Mario Capece Bozzuto acciò Sua Signoria possa ordinarli che finisci quanto prima la pittura della Cappella

Archivio del Monte di Pietà, Conclusioni (έκδ. στο [Nicolini], 1940, σελ. 82, πρβλ. Leone de Castris, 1991, σελ. 325)

20 Μαρτίου

παραίνεση από τους κυβερνήτες του Monte di Pietà στον Βελισσάριο προκειμένου να περατώσει τις τοιχογραφίες στο παρεκκλήσιο

Che si citi Bellisario per li D. 100 accomodatili li di passati nel Banco poichè non cura di venire ad attendere a finire la pittura della nostra Cappella

Archivio del Monte di Pietà, Conclusioni (έκδ. στο Morelli / Conforti, σελ. 25 και στο Nicolini, 1940, σελ. 82)

9 Απριλίου

Προκαταβολή 150 δουκάτων για τη διακόσμηση της κρύπτης του καθεδρικού του Σαλέρνο, με την υποχρέωση να ολοκληρώσει το έργο εντός ενός έτους

D'Addosio, 1909, σελ. 28

13 Απριλίου

Ο Βελισσάριος Κορένσιος εκλέγεται για πρώτη φορά μεταξύ των κυβερνητών της ελληνικής αδελφότητας, μαζί με τον Εμμανουήλ Ιωάννου

Electio magistrorum pro Confraternita et ecclesia Sanctorum Petri et Pauli

[...] *Bua e Gabriele Caleppio mastri, Combi, Gioanne Musachio, Antonio Musachio, Don Gio Giorgio Heraclio, Alessandro Mosculeo, Gioanne Pugliuzzi, Todaro Prementino, Giorgio Criciotti, Dimitri Bosicchi, Gioanne de Stamati, Constantino ravada, Giorgio Bisghettini, Constantino Apostolici, Benedetto Abbate, Pietro Perchidi, Gioanne Policrogni, Francesco Veneti, Alessandro Macedonio, Andrea Calerij Combi, Nicolò Grenegli, Nicolò Zervo, Felippo Papaijagni, Doemenico Veneti et Simone Masculeo, mastri et confrates [...] | et elegerunt in magistros Jconomos et gubernatoribus ditte [...] nationis grecorum Velisarium Corrensi, et Manuelem de Gioanne*

grecos presenti pro presenti anno incipiendo à presenti die 13 aprilis 1603 et finendo in tertio decimo die aprilis novi 1604, qu. pti Velisarius et Manuele mastri [...]

ASN, N 5, S. 568 (Francesco Antonio Tizzano), protocollo 4, ff. 53v-54r

19 Απριλίου

πληρωμή 20 δουκάτων για τη ζωγραφική στο Monte di Pietà

Leone de Castris, 1991, σελ. 325

16 Ιουνίου

ορίζει (“Velisario Corrensi”) πληρεξούσιό του τον Εμμανουήλ Ιωάννου για υποθέσεις της ελληνικής αδελφότητας

ASN, N 5, S. 568 (Francesco Antonio Tizzano), protocollo 4, ff. 101v-102r

11 Αυγούστου

υπογράφει ως μάρτυρας («Bellisario Correnzi pictore») σε συμβολαιογραφική πράξη του Francesco Lauro, μαζί με τους Ferdinando Gentile, Simeone Marra και Antonio Carnorpo

ASN, N 5, S. 369 (Cesare Rosanova), protocollo 25, f. 587r

21 Αυγούστου

εμφανίζεται ως κυβερνήτης της ελληνικής αδελφότητας (“Velisario Corrense”) σε προικοσύμφωνο για την Vittoria Cipriota

ASN, N 5, S. 568 (Francesco Antonio Tizzano), protocollo 4, ff. 146r-v

30 Αυγούστου

εμφανίζεται ως κυβερνήτης της ελληνικής αδελφότητας σε δήλωση υπέρ του «Constantino Ravada greco»

ASN, N 5, S. 568 (Francesco Antonio Tizzano), protocollo 4, ff. 156r-157r

23 και 27 Σεπτεμβρίου, 3, 6, 11 και 20 Οκτωβρίου

γύρω από τη δικαστική διένεξη για τη διακόσμηση του παρεκκλησίου του Giovanni Matteo Greco στην Carmine Maggiore

Strazzullo, 1985, σελ. 143

15 Νοεμβρίου

υπογράφει ως μάρτυρας (“Bellisario Correnzi pictore”) σε μια συμβολαιογραφική πράξη μεταξύ του Francesco Lauro de Neapoli, “scriba fiscale magne curie vicarie” και του Joannes Baptista de Castro. Μαζί του υπογράφει και ο Antonio Carroppo που εμφανίζεται ως προστατευόμενός του (“cum dicto Bellisario”)

ASN, N 5, S. 369 (Cesare Rosanova), protocollo 25, ff. 582r-587r και ένθετα φύλλα δίχως αρίθμηση

22 Δεκεμβρίου

εξόφληση για τα έργα στο παρεκκλήσιο του Monte di Pietà

ducati 420 a compimento di ducati 600 a Bellisario Corenzi per la pittura de la cappella e fuori di quella, sopra la porta del Monte, da la di dentro et al muro dove si impegna da la parte del cortiglio con lui liquidato per detto prezzo

Archivio del Monte di Pietà, Libro di Casa, matr. 186, f. 362 (έκδ. στο Nappi, 1987, σελ. 150)

23 Δεκεμβρίου

Απόφαση του Συμβουλίου του Κράτους για μόνιμη επιμισθία στον Βελισσάριο και στην αδελφή του *Señor*:

Belisario Correnzi, de nación griego, dice que aviendo passando de Arcadia al reyno de Nápoles Estamati y Juan Correnzi, padre y hijo, aguelo y padre del supp(lican)te, fueron puestos presos el año de '565 en Castilnovo por orden del duque de Alcalá y por servicio de V(uestra) M(agesta)d, con darles como forasteros y no tener quien hiziesse por ellos el victo; y aviendose después mandando soltar y venir toda su familia y cassa, se les fue acrescentando el victo; y como personas de mucha quenta y nobles en sus naturales y muy pláticas en las cosas de Levante les occuparon en ellas en diferentes t(iem)pos y ocasiones, señalándoseles 25 ducados de entretenimi(en)to en Nápoles para ellos y sus hijos, de los quales gozaron hasta la muerte de los d(ic)hos Estamati y Juan Correnzi y sus hijos; y pues la m(e)r(ce)d fue por alimentos; y en consideración de lo que padescieron y perdieron sirviendo a V(uestra) M(agesta)d tan honrradam(en)te en las d(ic)has cosas de Levante, como paresce por los papeles que presenta, supp(lic)a muy humilm(en)te a V(uestra) M(agesta)d se sirva de mandar que se continúe al d(ic)ho entretenimi(en)to a él y a su herm(an)a, pues esto será desgargar las ánimas y conçiencias de los d(ic)hos difuntos, aviendo dexado la cassa y patria natural con tanta hazienda por venir llamados a servir a V(uestra) M(agesta)d.

Paresçe que, para que el Consejo pueda consultar a V(uestra) M(agesta)d lo que será justo hazer con el supp(licante, V(uestra) M(agesta)d ordene al virrey de Nápoles que informe con su paresçer acerca de lo que este reffiere y que se la haga de cien ducados para el camino, sirviéndose dello V(uestra) M(agesta)d.

En Valladolid, a 23 de Deziembre de 1603.

Simancas, Sección de Estado, legajo 1960 (έκδ. στο Χασιώτης, 2000, σελ. 770-771)

24 Δεκεμβρίου

γύρω από τη διένεξη της cappella Greco στην Carmine Maggiore

Strazzullo, 1985, σελ. 143

30 Δεκεμβρίου

ο Βελισσάριος Κορένσιος πληρώνει τον λομβαρδό γυψοτεχνίτη Berardino Vassalli για έργα του στην εκκλησία τής Santa Maria a Parete στη Νόλα

Bellisario Corenzi paga ducati 15 a compimento di ducati 60 a Berardino Vassalli stuccatore et in conto de l'opera di stucco che fa ne la Cappella di Santa Maria a Pareti di Nola

ASBN, Banco AGP (έκδ. στο D'Addosio, 1913, σελ. 50)

31 Δεκεμβρίου

Ο Κορένσιος πληρώνει τον mastro Santo Cimino manese για εργασίες για μια εικόνα, προφανώς ελαιογραφία

paga a mastro santo cimino manese per manefattura et legname e ogni altra cosa necessaria d'una cona de palmi 24 conforme il disegno, per tutto il mese di gennaio, 1604

(έκδ. στο D'Addosio, 1913, σελ. 51)

1604

7 Ιανουαρίου

προσλαμβάνει στο εργαστήριο τον Antonio Carrnoppo για 4 έτη

Locatio persone pro Bellisario Correnzi

Die septimo mensis Januarij 2e indictionis neapoli 1604. constitutis in nostri presentia Antonius Carrnoppo de neapoli etatis annorum viginti in circa agens, et inter.us ad mayorem cautelam cum expresso consensum Ioannes Dominici Carrnoppo eius patris presentis, et eius consensum prestatis sicut ad g.nem devenit cum Bellisario Correnzi de neapoli presentis sponte locavit opera, et servitia sue persone eidem Bellisario presentem durante tempore annorum quator à presenti die in avanti numerandi sub pactis infrascrittis videlicet: q. Dictus Antonius teneat e debeat pro ut sic sponte coram nobis p.it durante dicto tempore bene, et diligent ac fileliter et lelaliter servire et obedire eidem Bellisario, et eius familia in omnibus servitijs lecitis et honestis sibi iningendis die noctuque horis solitis, et consuetis, et in dicta arte pictoris: et à servitijs p.tis durante dicto tempore non | discedere aliqua ratione occasione nel causa et ipsius uxorem duxerit nel allegaret volle facere artem predictam in non habere bovam curam de bonis, et velus ipsius Belisarij, et in eis non comictere furtum frandem sive rapinam nec commictendi assistere nel consentire aliqua ratione: et discesserti teneat, et debeat dictus Joannes Domenicus eius ut promisit dictum Antonius eius filius que querem et jn ventum reducere ad servitia predicta ac jntegre reficere eidem Bellisario tande omni furto, per cum forte comictendo jn bonis p.te omnibus damni expressis et inter ac : et versa vice p.tus Bellisarius promisit durante dictum Antonium tenere jn eius domo, et servitijs jpsiusque dare nictum, ed lectum ad dormiendum jpsiusque bene tenere, et pertractare secundum eius conditionem et darli scarpe, et calzette eum, et jnfine dicti temporis darli ducati diece pro uno vestito : et esso Giovanni Domenico à sue spese durante detto tempore vestire detto Giovanni Domenico honestamente a fine vadi ben trattato, declarando de più detto Antonio essere stato sodisfatto dal detto Bellisario de dutti li servitij per esso prestiti jnsino ad hoggi quia sic : Pro quibus omnibus [...] Presentibus Indice: Domenico Cafiero, Ioannes Angelo de Andriotto, et Thoma Caprecchiano de Neapoli.

ASN, N 5, S. 369 (Cesare Rosanova), protocollo 26, ff. 18r-19r

3 Απριλίου

πληρωμή για τη ζωγραφική στο Monte di Pietà

La pittura che resta da farsi alla Cappella e Sacristia si facci fare da Belisario Corentio havendo promesso di usare diligentia e cortesia

ASBN, Libro delle Conclusioni (έκδ. στο Morelli / Conforti, 1899, σελ. 26)

3 Μαΐου

νέο συμφωνητικό με τον Giovanni Matteo Greco για έργα στο παρεκκλήσιό του στην Carmine Maggiore

Strazzullo, 1985, σελ. 140

5 Μαΐου

εκλέγεται κυβερνήτης της αδελφότητας των Ελλήνων της Νάπολης, μαζί με τον Ιερώνυμο Κόμπη και τον Αντόνιο Μουζάκη

ASN, N 5, S. 369 (Cesare Rosanova), protocollo 26, ff. 243r-244v

31 Μαΐου

εξόφληση προς τον γυψοτεχνίτη Pietro Bigonio για τα έργα στην cappella Greco στην εκκλησία της Santa Maria del Carmine Maggiore. Ως μάρτυρας υπογράφει και ο μαθητής του Βελισσάριου, Ferdinando Maccario

Quietatio pro Bellisario Correnzi

Die ultimo mensis Maij 2e Jnditionis neapoli 1604 constitutus in nostri presentia Petrus Bigonio counvensis stuccatore agens pro se sponte coram nobis presentialiter, et manualiter recepit et habuit à Bellisario Correnzi ducatos decem de carlinis coram nobis numerandos ad complimentum ducatorum viginti ex quo reliquos ducatos decem confexus est recepisse de contantis disebus que preteritis ex.ni et sunt pro totidem solutis per ipsium Bellisarium nomine Joannes Matthei Greci ex causa opere picture facte in cappella dicti Joannes Matthei inter ecclesia Sancte Mariae del Carmino huius civitatis Neapoli de quibus ducatis viginti ut super receptis et habitis predictus Petrus nocans se ipsum bene contentum à dicto Bellisario sponte p.to die coram nobis non vi dolo et omni meliori vai dictum Bellisarium presentis quiasic facere de eis de finale quietationem per aq.luca stip.nem precedente ecc. Pro quibus omnibus [...] presentibus indice Fer.do Macario et Petro de Lieto

ASN, N 5, S. 369 (Cesare Rosanova), protocollo 26, ff. 297r

4 Ιουνίου

πληρωμή υπολοίπου 20 δουκάτων για τη ζωγραφική στο παρεκκλήσιο του Monte di Pietà («ducati 20 a Bellisario Corenzi a conto del residuo de la pittura de la cappella»)

ASBN, Archivio del Monte di Pietà, Libro Maggiore del patrimonio, matr. 186, f. 377 (έκδ. στο Nappi, 1987, σελ. 150)

9 Ιουνίου

Ο Κορένσιος, ως κυβερνήτης της ελληνικής αδελφότητας, αποδέχεται δωρεά του Σεβαστιανού του Νικολάου. Ως μάρτυρας υπογράφει ο μαθητής του ζωγράφου «Antonio Carnorpro greco»

ASN, N 5, S. 369 (Cesare Rosanova), protocollo 26, ff. 303v-305r

10 και 18 Ιουλίου

υπογράφει ως κυβερνήτης της ελληνικής αδελφότητας σε ένα πιστοποιητικό εκχριστιανισμού του Manoli de Stanco alias Lodovico Grasso, γιου ενός Τούρκου και μιας Χριστιανής

ASN, N 5, S. 568 (Francesco Antonio Tizzano), protocollo 3, ff. 98v-99r, και N 5, S. 212 (Aniello Rosanova), protocollo 16, ff. , ένθετα φύλλα, δίχως αρίθμηση

4 Σεπτεμβρίου

Ως κυβερνήτης της αδελφότητας συνάπτει μια “cartio possessionis” για ένα σπίτι στην ιδιοκτησία της

ASN, N 5, S. 369 (Cesare Rosanova), protocollo 26, ff. 435v-436r και ένθετα φύλλα χωρίς αρίθμηση

20 Σεπτεμβρίου

εξόφληση για τη ζωγραφική στο παρεκκλήσιο του Monte di Pietà

(εκδ. στο Leone de Castris, 1991, σελ. 325)

1 Οκτωβρίου

πληρώνεται από τους εκτελεστές της διαθήκης του επίσκοπου τού Ariano, don Alonso d'Herrera, για τα έργα που εκτελεί στο παρεκκλήσιό του στη S. Maria di Piedigrotta

Giovanni de Fariva et compagni pagano ducati 10 a Belisario Correnza dite sono denari di D. Alonso d'Herrera, olim Vescovo di Ariano, in conto della fattura della cappella che si fa dentro l'ecclesia di S.ta Maria di Piedigrotta di detto q.m Monsignore per pittura, stucco, fabrica et altro necessario, declarando che sono a com.to di Ducati 200 et promette non levar mano sino a che sarà finita detta Cappella

ASBN, Banco Spirito Santo, giornale 35, f. 1628 (έκδ. στο D'Addosio, 1919, σελ. 386)

13 Οκτωβρίου

το κρατικό συμβούλιο της Ισπανίας αποφασίζει να χορηγείται στον Βελισσάριο το μηνιαίο επίδομα των 10 σκούδων καθώς και 100 δουκάτα για το ταξίδι του στη Βασιλική Αυλή

Simancas, Sección de Estado, legajo 1601 (μνεία στο Χασιώτης, 2000, σελ. 769-770)

1605

26 Ιανουαρίου

προκαταβολή για ζωγραφική στο θριαμβικό τόξο και πάνω από την κεντρική είσοδο τής εκκλησίας S. Maria La Nova

A Thomase Aniello de Lione Ducati 10. et per lui a Belisario Corentio pittore, dite se li pagano delli denari pervenuteci dalla heredità di Carlo d'Austria Infante di Tunisi, et sono in conto della pittura haverà da fare nell'arco dell'Ecclesia di S. M. della Nova, ed anco nello muro dalla parte sinistra del tecchio che sta sopra la porta di detta Ecclesia conforme sono stati d'accordo con il guardiano et padre di detto convento

ASBN, Banco Spirito Santo, giornale 1605, matricola 37 (έκδ. στο D'Addosio, 1919, σελ. 386 και στο Novelli Radice, 1982-1983, σελ. 170)

31 Ιανουαρίου

πληρωμή από τον ιησουίτη Stefano de Majo για τις τοιχογραφίες στο παρεκκλήσιο των Αγγέλων στον Gesù Nuovo

A Stefano de Maio D. 10. E per lui a Bellisario Correnti, pittore, a compimento di D. 25 a conto delle pitture a fresco nella cappella degli Angeli nella chiesa della casa Professa des Gesù

ASBN, Banco Popolo, matricola 47, 1605 (έκδ. στο Nappi, 1984, σελ. 335, έγγρ. 36)

10 Φεβρουαρίου

πληρωμή από τον Thomase Aniello de Lione, με εντολή του fra Bernardino Pollistina, 10 δουκάτων για τη ζωγραφική που εκτελεί στο εσωτερικό της εισόδου στην εκκλησία της Santa Maria La Nova

A Thomase Aniello de Lione ducati 10. Et per lui a Belisario Correntio pittore, dite sono in conto della pittura che fa alla facciata dell'ecclesia di Santa Maria la nova alla parte di dentro quali ce li paga per ordine del padre fra Bernardino Polistina, guardiano di detta ecclesia

ASBN, Banco Spirito Santo, giornale 1605, matricola 37 (έκδ. στο Novelli Radice, 1982-1983, σελ. 170-171, έγγρ. 8)

21 Φεβρουαρίου

πληρωμή 10 δουκάτων από τον Thomase Aniello de Lione, με εντολή του fra Bernardino Pollistina, για τη ζωγραφική που εκτελεί στην εκκλησία της Santa Maria La Nova

A Thomase Aniello de Lione ducati 10. E per lui a Belisario Correntio pittore, dite in conto della pittura che fa nella facciata dell'Ecclesia di Santa Maria della Nova, quali li paga di ordine del guardiano di detta Ecclesia
ASBN, Banco Spirito Santo, giornale 1605, matricola 37 (έκδ. στο Novelli Radice, 1982-1983, σελ. 171, έγγρ. 9)

8 Μαρτίου

πληρωμή από τον Thomase Aniello de Lione 10 δουκάτων για τη ζωγραφική που εκτελεί στην εκκλησία της Santa Maria La Nova

A Thomase Aniello de Lione ducati 10. E per lui a Belisario Corentio pittore, detti se li pagano in conto della pittura che fa al presente in Santa Maria de la Nova conforme l'ordine che lui tiene dal guardiano et patti al detto Monasterio quali 10 paga di detto guardiano della Moneta del quondam don Carlo d'Austria a Lui
ASBN, Banco Spirito Santo, giornale 1605, matricola 37 (έκδ. στο Novelli Radice, 1982-1983, σελ. 171, έγγρ. 10)

5 Απριλίου

πληρωμή 10 δουκάτων στον Βελισσάριο για ζωγραφική στα τόξα της εκκλησίας της Santa Maria La Nova. Ο Κορένσιος αποδίδει το ποσό στον μαθητή του Antonio Carnoppo

A Thomase Aniello de Lione ducati 10. E per lui a Belisario Corentio, detti se li pagano di ordine del guardiano di S. M. della Nova per le pitture fatte alli archi di detta Ecclesia e per lui ad Antonicco Carnopo
ASBN, Banco Spirito Santo, giornale 1605, matricola 37 (έκδ. στο Novelli Radice, 1982-1983, σελ. 171, έγγρ. 12)

13 Απριλίου

Ο Βελισσάριος Κορένσιος εμφανίζεται ως κυβερνήτης της Αδελφότητας των Ελλήνων μαζί με τον Αντόνιο Μουζάκη, σε υπόθεση μεταξύ της Αδελφότητας και του συμβολαιογράφου Giovanni Antonio Matina

ASN, N 5, S. 369 (Cesare Rosanova), protocollo 27, ff. 209v-211r

14 Μαΐου

προκαταβολή 100 δουκάτων από τη διοίκηση του μοναστηριού της SS. Annunziata για ζωγραφική που δεσμεύεται να εκτελέσει, μέχρι τον Σεπτέμβριο του 1605, στο σκευοφυλάκιο της εκκλησίας

Il Governo de l'Annunziata paga ducati 100, a Belisario Corenzi in conto di ducati 200, per lo intiero prezzo de la pittura che da fare nella Sacrestia de la nostra Chiesa, conforme al disegno che si conserva per il Sacrista, obbligandosi a pintarla tutta di sua mano et ritoccarla di colori fini con l'istorie che sono notate in detto disegno; declarando detta pittura darla finita per tutto settembre prossimo venturo del presente 1605, et sibene detta pittura ascenderà a maggior prezzo detto Belisario resta contento per li soli ducati 200, che così siamo convenuti, donando il rimanente che detta opera valesse di più

ASBN, Banco AGP, giornale 43, f. 197v (έκδ. στο D'Addosio, 1913, σελ. 51)

25 Μαΐου

πληρωμή 20 δουκάτων από τον ιησούιτη Stefano De Maio για τη ζωγραφική στο παρακείμενο τού παρεκκλησίου της Γέννησης τρούλο, στην εκκλησία του Gesù Nuovo

A Stefano De Maio D. 20. E per lui στον Belisario Corentipittore, a conto di D. 150 per la pittura a fresco di sedici quadri d'histoire, quali ha da fare nella cupolletta vicino alla cappella della Natività della chiesa della Casa Professa e due altri quadri di figure nelle due quarte della stessa cupoletta, oltre altri di già fatti. E promette dello Belisario che ha da fare tutti di sua mano oltre a quelle historie che li saranno da lui date, e dopo l'haverà da ritoccare di colori fini tutte a sua soddisfazione e h'have promesso a sue spese di fare la tonaca et ogn'altra cosa che bisognasse per dette pitture, dandoli lui solamente calce, pizzolama, rapillo e comodità d'anniti. E li promette di più di cominciare subito fra due giorni e non levarci mano insino a tempo sarà il tutto finito e ci l'haverà al più tardi dare per tutto li 14 agosto 1605. e lui all'incontro li promette pararli D. 80, oltre detti D. 20 pingendo, pagando e dopo haverà finita tutta detta pittura farli l'altro pagamento dell'altri D. 50.

ASBN, Banco Popolo, giornale 47 (έκδ. στο Nappi, 1984, σελ. 336)

13 Ιουνίου

Στις εκλογές της Ελληνικής Αδελφότητας εκλέγεται κυβερνήτης, μαζί με τούς Ιερώνυμο Κόμπη, Μιχάλη Μπούα και Ιωάννη Πουλιάτση «cum expressa declaratione, et pot.e che in absentia ipsorum cap.ei Hieronimi, et Ioannes Pugliuzzi dicti cap.eus Michael, et Bellisarius libere possint, et valeant se ipsos exercere et administrare dictam mastriam ac si omnes dicti quator magistri uniti essent, et exercere posset et valerent»

ASN, N 5, S. 369 (Cesare Rosanova), protocollo 27, ff. 334v-335v

15 Ιουνίου

πληρωμή 10 δουκάτων στο μοναστήρι της SS. Annunziata, ετήσιος δασμός για το σπίτι του Βελισσάριου Κορένσιου στην περιοχή τού Monte Calvario

paga alla Casa dell'Annunziata 10 ducati per l'annata di canone sopra la sua casa sita a Montecalvario comprata de li eredi di Bartolomeno Moscardino

ASBN, Banco AGP (έκδ. στο D'Addosio, 1913, σελ. 51)

17 Σεπτεμβρίου

Στη διαθήκη του έλληνα Simone Mascoleo, κάτοικου Νάπολης, ο Βελισσάριος φέρεται να κατέχει ως ενέχυρο ένα χρυσό δαχτυλίδι του πρώτου («[...]item declara avere jnpignato a Bellisario Corenzi uno aniello d'oro con pietra bianca per carlini vinti quattro[...]»)

ASN, N 5, S. (Pietro Antonio Rosanova), protocollo 5, ff. 111v

15 Οκτωβρίου

προκαταβολή 50 δουκάτων από τον υπεύθυνο του σκευοφυλακίου της SS. Annunziata για ζωγραφική σε φρέσκο που υπόσχεται να ζωγραφίσει ο Βελισσάριος στο χοροστάσιο της ίδιας εκκλησίας

don Giovanni Andrea Fontana, sacrista dell'Annunziata paga 50 ducati per la pittura che ha da fare nella tribuna del coro di questa Santa Casa, secondo il disegno, di sua mano, et colori fini simili a quelli della sacrestia

ASBN, Banco AGP, giornale 42, f. 398v (έκδ. στο D'Addosio, 1913, σελ. 51)

12 Νοεμβρίου

Ο Κύπριος Πέτρος Λουζινιάνος, κάτοικος Ρώμης, ορίζει τον ζωγράφο αντιπρόσωπό του στη Νάπολη

Procuratio pro Don Pietro Lusignano

Die xij mensis novembris 4e indictionis neapoli 1605. constitutus in nostri presentia Don Petrus Lusignano grecus cipriotus asser.it coram nobis ad infrascripta vacare, et p.r int.ec. non posse alijs suis magis arduis negotijs accupatus, et prepeditus ut dixit confisus definde prudentia Bellisarij Correnzi similiter greci neapoli commorantis ispum quidem Bellisarium ibidem presentem sponte o.ni m.ri via constituo | et faciendo meum verus, carus, legitimus, et indubitatus procuratorem ad procurio nomine et pro parte ipsius const.ntis et p.eo petendum, percipiendum, recolligenidim exigendum et habendum seu recepisse, et habuisse confitendum et per medium banci o.nes et quascunque pecuniarum, re.p. et bonorum sum.us et q.tes eindem const.nti debitas et debendas in futurum ab omnibus et quibus eius hominibus, et personis debitoribus suis vigore quorum umque instrumentorum, obbligation.ri cautelarum, et scripturarum aliarum quae cumque publicarum, nel privatarum, et tam cum scripturis q.sive quomcumque, et qualiter cumque: et sig.r exigendum V. à Ria Curia eiusque g.le th.erio pagatoribus, et offitialibus quibuscumque ad id tenentibus o.nem pecunis q.tem eidem const.nti scutorum viginti pro quolibet mense quod habet in Ria the.ria nel alibi q.alias quonis modo, et p. quanis alia causa ser.ta for.a eius scriptarum et depercipiendis solientes, et assig.tes quos cumque dictam R.iam curiam ac alios aius monime solinties q.etandum jura, et actiones jpius const.ntis al.ri cedendum et R.dum in.stra blisg.tes cautelas et scripturas alias dep.tis | quolibet apparentia, et apparentes acc.dum, et cassandum ac apocas et cautelas alias de recepto faciendum renitentes nerò si qui fuerint nel siquis fuerit jpsor et eroum quemlibet nocari litari cogi et compelli faciendum in o.ni curia loco, et foro : et q.u opus fuerit p.r eodem const.nte tam pro p.tis quo pro omnibus et quibus nis alijs litibus questionibus, et causis suis activis, et possinis notis, et movendis cinilibus criminalibus et mixtis in iuditio quocumque comparendum agendum defendendum S testes scripturas in.stra, et quecumque alia p.rbationorum genera producendum et p.ntandum, et ad penas junendum contentas quosnis obligatos acc.dum et contra eos et eorum quelibet via juris et fa.li revedij sopor.nis excquendum ac carcerari, et excarcerari faciendum bona quemcumque excnta nelexequenda nendi petendum et de p.tio sibi satisfendi faciendum : ac o.nes et sin.glos alios actons juridicos iuditarios necessarios, et oport.nos de stilo practica, et obser.tia quar.... neis curiarum faciendum utque ad finem litis, et sentie exc.nem jnclusive : et o.nia alia faciendum que jpse net const.us facere posset, et naleret si p.ns et q.r jn es.t obligandum namque sub penis derato : et cum.pote subst.di n.m nel, | plures pro.cures : et pro jude s....it mihi incius rei test.u : Presentibus indice: Francesco Antonio de Caeta dp ad g.ttus, Joannes Panico, Josepho Verdeoliva, et Carolo Claromonte

ASN, N 5, S. 369 (Cesare Rosanova), protocollo 27, ff. 555r-556v (μνεΐα στο Ioannou, 2001, σελ. 44)

1606

17 Φεβρουαρίου

Ο Κορένσιος, ως κυβερνήτης της ελληνικής αδελφότητας, ορίζει, μαζί με τον καπετάν-Μιχάλη Μπούα, αντιπρόσωπους της αδελφότητας προκειμένου να εισπράξουν από το βασίλειο της Σικελίας 500 σκούδα που με διαταγή του Βασιλέα δωρίζονται στην Αδελφότητα

ASN, N 5, S. 369 (Cesare Rosanova), protocollo 28, ff. 94v-95r

3 Απριλίου

ορίζει ως πληρεξούσιό του για υποθέσεις της Αδελφότητας τον καπετάν-Μιχάλη Μπούα

ASN, N 5, S. 369 (Cesare Rosanova), protocollo 28, ff. 181r-182r

16 Ιουνίου

πληρωμή 300 δουκάτων στον Κορένσιο από το βασιλικό ταμείο για λογαριασμό της ζωγραφικής στη Κρύπτη του Καθεδρικού του Σαλέρνο, με την υποχρέωση να μην μετακινηθεί από την πόλη αν πρώτα δεν ολοκληρώσει την εν λόγω διακόσμηση

Il Tesoriere Generale de Relevii paghi ducati 300 a Camillo Moyella per pagarsi a Belisario Corenzi in conto de la pittura fatta et da farsi in la lamia del Subcorpo del Beato Apostolo S. Matteo de Salerno, con patto che non habbia da partire da Salerno dove al presente si trova in detto servitio se prima non haverà del tutto finita la detta pittura, quale finita che sarà se habbia da apprezzare da persone esperte in simile servitio

ASBN, Banco AGP (έκδ. στο D'Addosio, 1909, σελ. 28, 40)

27 Σεπτεμβρίου

Ο βασιλικός αρχιτέκτονας Fontana παρουσιάζει στην Αυλή της Νάπολης, εκ μέρους του Κορένσιου, υπόμνημα σύμφωνα με το οποίο πιστοποιείται ότι ολοκληρώθηκε η ζωγραφική στην Κρύπτη του Σαλέρνο.

Per parte di Bellisario Corenzi ci è stata presentata l'infrascritta relatione del Cavaliere Fontana, videlicet: Al Marchese di Cervinara Reggente di Cancelleria. – Bellisario Corense pittore ha depinto tutta la lamia et facciate dove sono li sordelli de detta lammia nella Cappella Reale dove sono le reliquie del Apostolo S. Matteo nel Arcivescovato de Salerno, in conto de la quale opera se li pagano ducati 100, et sono a compimento di ducati 1100 – Napoli 27 settembre 1606 – il Cavaliere Fontana. – Per tanto vi dicimo et ordinamo che da li proventi de Significatorie de Relevi ne debbiate pagare ducati 100 a C. Moyella per pagarsi al detto Bellisario Corenzi in conto de la pittura fatta et da farsi nel Subcorpo del Beato Apostolo S. Matteo in Salerno

D'Addosio, 1909, σελ. 40-41

15 Οκτωβρίου

εκλέγεται κυβερνήτης της αδελφότητας των Ελλήνων, μαζί με τον Ιερώνυμο Κόμπη και τον Ιωάννη Πουλιάτση. Αναλαμβάνουν να προωθήσουν την υπόθεση κατασκευής ενός γυναικείου μοναστηριού ή άλλου ευαγούς ιδρύματος για τους Έλληνες της Νάπολης

ASN, N 5, S. 369 (Cesare Rosanova), protocollo 28, ff. 436r-438r

1607

6 Μαρτίου

Πληρωμή 20 δουκάτων από τους κυβερνήτες του Μοναστηριού της SS. Annunziata για ζωγραφική στον χώρο του σκευοφυλακίου της εκκλησίας

KEIMENO;;

ASBN, Banco AGP, giornale 43, f. 197v (έκδ. στο D'Addosio, 1913, σελ. 51)

13 Μαρτίου

Απόδοση από τον Βελισσάριο Κορένσιο στον μοναχό Νικηφόρο, του Μοναστηριού τής Φιλευσπλαχνίας στην περιοχή της Ναυπάκτου, χιλίων δουκάτων, ποσό προερχόμενο από το Βασιλικό Ταμείο. Ως μάρτυρες υπογράφουν, μεταξύ άλλων, δύο μαθητές του Βελισσάριου, οι «Joannes Domenicus della Lama και Antonico Carrorro»

Declaratio et quietatio pro Reverendo Patre Niceforo et Bellisario Correnzi

*Die xiiij mensis Martij quinte jndictionis Neapoli 1607. constitutus in nostri presentia Reverendus Pater Niceforus monachus grecus ordinis sancti Basilij procuratorem ut dixit venerabilis monasterij Caritatis eiusdem ordinis provinciae Lepanti partium Levantis consensens prius in nos agens pro se sponte asserit coram nobis: et Bellisario Correnzi de neapoli nationis grece presente se ipsum constituisse procuratorem ipsum Bellisarium ad exigendus dare glure ducatos mille | dicto monastero concessos à Lia et catholica Maestate **exgra f...** una vice tantum per auto de costa virtute scripturatum de super apparentium quibus relatio habeat virtute procuratorem manu publici notaij pro et pro ea p.tus Reverendus Pater Niceforus coram nobis contentus extitit et contentat pro ex nunc pro facta exactione dictorum ducatorum mille nel quitt.ij exig.de ipse Bellisarius teneat pro ut sic sponte coram nobis p.mit nomine dicti monasterij solvere, et consignare Scarlato Mazza greco presenti statis facta exactione p.ta jn pace, et non obstante quacumque ex.ne et ex nunc pro nuc facta consignatione p.ta p.tus R.dus Pater Niceforus quietavit dictum Bellisarium presentem de dictis pecunijs ut supra exigendis, et consignans quasic: Pro quibus omnibus [...] | Presentibus indice: notaio Cesare Rosanova de Neapoli, Joannes Domenicus della Lama de Neapoli, Hectore Gattola de Neapoli, Antonico Carroppo de Neapoli, Raynaldo Perrotta de Neapoli.*

ASN, N 6, S. (Pietro Paolo Fiscale), protocollo 1, ff. 56r-57r

24 Απριλίου

Δάνειο 50 δουκάτων προς τον Donato Bonaventura

Mutuum pro Bellisario Correnzi

Eodem die [xxiiij Aprile quinte jndictionis neapoli 1607] constitutus in nostri presentia Donatus Bonaventura de Neapoli agens pro se sponte coram nobis p.ntial.r, et manualiter recepit et habuit mutuo à Bellisario Correnzi de Neapoli sibi dante de sua propria pecunia ut dixit ducatos quinquaginta de carlinis coram nobis m.ratos, et consistentes in moneta argenti presentis regni pro illis expensis per ipsum Donatum jncuendo R.ie Curie pro ipsum Donatum jnconuitiva die Antonij de nc dotai cap.ei campane presentis regni seu in alia comitiva quem equum p.tus Donatum tamque emptum de propria pecunia dicti Bellisarij spetanl.r, et exp.ste oblissit et suspotecavit eidem Bellisario itaque dicta cap.lis obligatio infrascriptem g.li vonderoget nec ei contra ex.ni ques ducatos quinquag.ta p.tus Donatus promisit jntegros dare, solvere, restituire idem Bellisario nel eius heredibus et successores aut legitimo p.ntem jnfra annos duo à presenti die inavanti numerandos jn pace et non obstante quunq ex.nel li quadam preventionem quibus expressa coram nobis predictus Donatus vi, et promisit non ut

| itaque solutio nisi per cassationem presentis instrumenti scriptura publicam seu partita bancorum: et jncascritat.is p.tus Donatu elegit et assig.it curiam nei p.ti notaij sitam in platea toleti et si alma di suderam jn qua possit vitavi, et pro sitatus habrat quasi: Pro quibus omnibus [...] Presentibus Indice p.to Thoma Scarano, Nardo Strina, Loysio de Giovanni, Jacobo dp soprestate delle mattonate et Basile de Jordano

ASN, N 5, S. 369 (Cesare Rosanova), protocollo 29, ff. 93v-94r

17 Ιουλίου

Ο Βενετός πρεσβευτής, σε επιστολή του προς τη Σύγκλητο της Γαληνότητας, πληροφορεί για συνεννοήσεις Ισπανών και Ελλήνων, στις οποίες συμμετέχει και ο Βελισσάριος Κορένσιος

[...] mi scrive l'ecc.mo s.re ambasciatore di V.ra S.ria stà in Roma, che per la relatione di certo callogero haveva l'ecc.za sua saputo, che in questa città ven'erano stati dui dal Zante di quei, che habitano per ordinario à Strivali, li quali havevano ottenuto helemosina da sua M.à catt.a certa summa di danaro per fortificar la torre di quel loro monasterio, et che tuttavia qui se ne trattenevano dui altri per passar per prima occasione in Spagna à ricercar nuovo aiuto dalla medesima Maestà. [...] io con questo lume havuto da sua ecc.ia ho inteso, che il Padre Nectario Spathi dal Zante, callogero habitante in strivali nella chiesa et monasterio di Santa Maria degli Angeli,

della qual' è procuratore, alcuni mesi sono, venuto di Spagna, dove con un compagno s'era trattenuto qualche tempo alla corte, aveva ricevuto in dono da sua maestà, et in helemosina per il suo monasterio la summa di mille duicento ducati, che da questa thesoreria dovevano esser' in virtù di certa polizza Regia pagati ai legittimi intervenienti di quel luogo, per un'altra trecento, et per la terza drizzata in Palermo cinquecento, et che non havendo voluto sua ecc.ia contar al sopradetto Nectario il predetto danaro, come quello, che non aveva la commissione dai suoi superiori era stato necessario far quì venire il padre Meletio Calunico nato in tal luogo della Morea, et il padre Antonio Scutari dal Zante, li quali vennero con commissione à loro fatta dalli procuratori laici di quel monasterio che sono Nicolo Balsamo, Nicolo Capsà, et altri che habitano nel Zante, rogata nei atti del nodaro Jumio Giblet egli ancora dal Zante, et con questa | commissione havevano li dui sopra detti calogeri ricevuto, buoni giorni sono, parte del sopradetto danaro, et inestitolo in candelabri, et altri lavori di argento per ornamento della loro chiesa, et imbarcarsi sopra una filucca erano passati à Palermo per riscuotere gli altri cinquecento ducati, lasciando in questa città il sopradetto Pader Nectario Spathi, accioche qui riscuotesse il rimanente, e trattasse con sua ecc.ia perche li trecento ducati della seconda polizza restassero annualmente concessi al loro monasterio, ma che questo negozio, come quello, che apporta seco gran lungezza, et che non si può concludere senza l'assenso Regio restava in espedito et che per il predetto padre Nectario stanco di più lungamente di morar in queste parti, et esser infruttosamente trattenuto si era col compagno partito per conferirsi à Strivali, havendo lasciato procurator suo per la espeditione della domanda sopradetta un Belisario da Calamata qui habitante, et che vive amogliato in donna napolitana con pensiero di fermarsi, et non ritornar più in Grecia

decifrato: costui mi disse già due giorni che qui stavasi di giorno in giorno aspettando altri calogeri del medesimo luogo, da lui chiamati per ordine del S.r Marchese Santa Croce, et che in havevano anco da venire per altri affari del predetto loro monasterio. Et mentre sto scrivendo le presenti mi ha fatto sapere, che hieri sera era venuto uno dei detti calogeri da Strivali, ma non di quei che egli aspettava. Io feci immediatamente sapere à certo Greco amico mio, suddito della s.v., che procurasse d'intendere il nome di questo calogero, et la causa del suo esser qui venuto. Costui per il desiderio, che ha di servire l'ecc.e vostre ha non solamente inteso, ma parlato anco con il medesimo calogero, che è il P. Damiano et fu compagno in Spagna del sopradetto Padre Nectario, quando come procuratore del monasterio hebbe dal Re le narate helemosine, et qui è arrivato [...] Appresso mi viene soggiunto che siano da sua ecc.ia con molte carezze trattenuti alcuni, che si fanno chiamare Ambasciatori dei popoli della grecia, li quali dopo un gran pezzo che qui si trovano, et dopo lunghissime, et secretissime trattationi passate | con sua ecc.ia et col General Santa Croce, pare che da do mesi in qua più di una volta habbiano procurato di haver licentia per ritornar alle case loro, et che sua eccl.ia per officij efficacissimi, che habbiano costoro fatto non si sia contentata di conciedergliela, li nomi loro sono Costantino Appostolico di Janina, Emanuel Igumeno dall'Arta, Scarlato Mazza col suo fratello da Tricala, Stauro Psarà di Janina, et Juanne Peculi dall'Arta, coi quali da pochi giorni in qua sua ecc.za et il segretario Torres ben spesso si tratengono, et li hà donato il s.r Vicerè li cinque, et seicento ducati per volta d'aiuto di costa perche possano con essi mantenessi, et la licentia è da loro al presente ricercata, perche come intendo conoscono se bene da sua Ecclza vien ciò poco stimato, che sia fuori della credenza adesso che l'Armata di V.ra Serenità è in Corfù pensar a cose nuove in quelle parti, che se mossa questa causa, pareva che le cose fossero in stato di buona resolutione, cosi per la corrispondenza, che passa alla Janina con il mezzo dei trattati di Jann Bruston [...]

ASV, Dispacci da Napoli, filza 24, 17 Ιουλίου 1607, μερικώς κρυπτογραφημένο

9 Σεπτεμβρίου

ο Κορένσιος εκλέγεται εκ νέου μεταξύ των κυβερνητών της ελληνικής αδελφότητας, μαζί με τούς Μιχάλη Μπούα, Ιερώνυμο Κόμπη και Ιωάννη Πουλιάτση, λόγω της «άριστης διαχείρισής» του; της

προηγούμενης χρονιάς **ΚΑΙ ΕΔΩ; Δες και πριν**. Οι εκλεγόμενοι αναλαμβάνουν επίσης την υποχρέωση να προωθήσουν την υπόθεση της ανέγερσης ενός μοναστηριού ή άλλου ευαγούς ιδρύματος για τις ελληνίδες της Νάπολης

Electio Magistrorum pro Confraternitate grecorum

Die nono mensis settembris sexte indictionis Neapoli 1607 Ad preces nobis factas pro parte infrascripti confraternitatis ecclesie Sanctorum Petri et Pauli [...] R.di donni Nicefori Mellessini, Constantini Apostolici, capetanei Hieronimi Combi, Capitanei Petri Lanza, Alexandri Moscolei, Stauri Abserà, Joannes Musachi, Domitri Cefalò, Emanuelis de Giovanni, Nicolai Grenigli, Domitrij Paleologo, Michaelis Schillice, Benedicti Abbatis, Loysij de Jacobo Scarlatio, Joannes Policrogni, Domitrij Rastopolo, et Nicolai Mazza: grecorum residentium in haec civitate Neapoli [...] fuisse electos, et confirmatos pro magistris et gubernatoribus predictae confraternitatis vidilicet: predicti Capitaneus Hieronimo Combi, Capitaneus Michael Bua, Bellisarium Correnzi, et Joannem Pugliuzzi similmente confratres dicte confraternitatis vigore publici actorum rogati manu mei predicti notaij sub die xv mensis octobris 1606: et state nova electione et optima ad administratione facta dicti capitaneus Michael Bua, et Bellisarius Correnzi, fuerunt electi, et confirmati, pro ut, et de novo illos nominaverunt, et confirmaverunt pro novi magistris et gubernatoribus predictae confraternitate pro presenti anno in cepto à festivitate ipsorum Sanctorum Petri et Pauli preteriti 1607 in avanti [...] et farse in altra parte ò vero havendose da fabricare et fare il monasterio seu conservatorio ò altra sorte d'hedifitio per le monache et donne greche ò alcuna sorte di pagamento ò farli alcuna sorte d'innovatione per causa di detta nazione: non si possa ne debbia procedere à cosa alcuna di pagamento ne di altrosenza la presentia, et voluntà di tutti detti magistri uniti insieme ita che mancando l'uno non si possi exequire cosa alcuna et nol aliter [...]

ASN, N 5, S. 369 (Cesare Rosanova), protocollo 29, ff. 237v-239r

8 Νοεμβρίου

επιστολή του αντιβασιλέα της Νάπολης conte de Benavente υπέρ των αιτημάτων της Παγόνας Κορέντσι, με πληροφορίες γύρω από τη δράση της οικογένειάς της

S(ua) R(eale) C(attolica) M(aes)tà

Por parte di Pagona Correnzi, mi sono p(rese)ntate l'infra(scri)tte reali l(ette)re di V(ostra) M(aes)tà del tenor sequente:

El Rey.

Ill(ustrissim)e Conde de Benavente, Primo mi Visorey, Lugarteniente y Capitán General en el mi Reyno de Nápoles. De parte de Pagona Correnzi me ha sido hecha relación, de que hize merced a Stamati, Juan y Nicolás Correnzi, su aguelo, padre y zio, griegos de nación, de veinte y cinco escudos de entretenimiento al mes en esse mi Reyno, en consideración de averme servido en cossas secretas de Levante, y por averles tomado el Turco quanta hazienda tenían, de los quales gozaron hasta que murieron. Quedanno ella sola y hun hermano suyo, llamado Velisario, a quen dize se le hahecho merced de diez escudos de entretenimiento de los d(ic)hos veinticinco para sí solo, suplicandome que, attento lo referido y que se halla casada y con hijos y con extrema necesidad, fuese servido hazerle m(e)r(ce)d de los otros quinze escudos de entretenimiento para ayuda de rremediarse, y porqu[e] es justo tener quenta con hija de padre, aguelo y zio que tanto me sirvieron, os encargo y mando que os ynformeys de lo que en esto ay muy particularmente y me aviseys, juntamente con vostro parescer con mucha brevedad, para que visto mande tomar en ello la resolución que más convenga a mi servicio.

De Ventosilla, a 28 de Oct(ubr)e de mil seyscientos y seys años.

Yo el Rey.

Don Pedro Franquez(a).

Le quali preinserte reali lettere furono per me rimesse al Reg(en)te Fulvio de Costanzo, marchese di Corleto, del Consiglio Coll(ater)al di Vostra Maestà, che del contento in essa se fusse informato et me ne avesse fatta relatione; avante il quale per parte di detta Pagona sono state produtte et p(rese)ntate le sequenti scritture et fede autentiche:

Fede fatta l'anno 1572 per Anibal Prototico, allora agente per la Maestà di Re Philippo 2°, di gloria mem(ori)a, padre di Vostra Maestà, per la quale dice che, ritrovandosi a Corfù per serv(iti)o de la p(assa)ta Maestà l'anno de la giornata di Malta, llà capitarono più volte Stamati Correnzi et Gioanne, suo figlio, con dispacci secreti, mandati dalli vicerè di Napoli a quelli che residevano in Corfù per ser(vizi)o de la Maestà Sua, et essi medesimo haverno ritornate le risposte a detti, olim vicerè, et questo dice sapendo detti Aniballe, per haverlo visto quando li sono state consignati detti dispacci, et esso haverli trovata la barca.

Altra fede l'anno p(rede)tto '72 per Gio(an) Maria Rienzo, per la quale dice haver conosciuto d(et)ti Stamati et Gioanne, suo figlio, dal'anno p(ar)a l'impresa di Malta, che ven{d}ero da Constantinopoli, mandati con l(ette)re d'avisi a D. Perafân de Ribera, allora vicere di questo regno, et poi ritornati a Constantinopoli un'altra volta similm(en)te con l(ette)re d'avisi per serv(iti)o de la M(aes)tà Sua, serviendone incìò con molta affettione et vigilanza.

Ha prodotto anco altra fede fatta l'anno p(rede)tto '72 in Corfù per il sop(rade)tto Anibal Prototico, per la quale dice come detto Stamati, Gioanne et Nicolò, suoi figli, hanno servito la p(resen)ta M(aes)tà in negotij d'avisi, cossi per l'armata de Constantinopoli come di Malta, et altre havendo notitia segnalatam(en)te, et che nel tempo del duca d'Alcalà, allora vicerè di questo regno, sono capitati li p(rede)tti in Corfù d'esso Aniballe con dispacci secreti, importantino molto al serv(ici)o de la M(aes)tà Sua, et quelli ritornati similm(en)te con l(ette)re d'avisi dirette al sudetto duca et per Mardones, et hanno servito fidelissimam(en)te con molta diligentia; et anco dice che detto Nicolò portò al cardenal Granvela, allora vicerè di questo p(rede)tto regno, similm(en)te secreti, et datoli recapito esso Anibale.

Altra fede fatta per Mustafà Genovese l'anno p(rede)tto '72, per la quale dice che, ritrovandosi in Constantinopoli per servitio de la p(rede)tta M(aes)tà, llà conobbe li p(rede)tti Stamati et Gioanne, suo figlio, li quali servivano la M(aes)tà Sua in cose secrete che se l'imponevano dall'vicere di questo regno, alli quali esso Mustafà li soleva consignare diversi dispacci di molta importanza in diverse volte.

Altra fede fatta l'anno 1573 per lo sop(rade)tto Anibal Prototico, per la quale dice che ha consiuto il sop(rade)tto Nicolò Correnzi, il quale ha servito la p(rede)tta M(aes)tà molto fedelm(en)te in cose secrete et particolarmente in Constantinopoli per intendere che si faceva dell'Armata.

Altra fede fatta l'anno 1574 per Batt(ist)a Ferraro et compagni, allora residentino in Constantinopoli per il negotio de Levante, per la quale dicono che detti Stamati et Gioanne, suo figlio, hanno servito la M(aes)tà Sua in negotij secreti et più volte sono stati mandati per essi in Napoli con l(ette)re secrete per serv(ici)o della M(aes)tà Sua, et dopoi furono accusati al duca d'Alcalà, allora vicerè di questo regno, per alcuni errori in preiuditio de la M(aes)tà Sua, per il che furono li p(rede)tti carcerati, et per spatio d'otto anni stiedero car(cera)ti nell'Castelnovo; et essendosi vista poi la lor'innocenza, furono liberati con haberno poi fatti venire quà tutte le lor'famiglie et abandonate lor'robbe nela Grecia.

Un'altra fede fatta l'anno 1574 in Corfù per detto Anibal Prototico, per la quale dice che ha conosciuto detto Gioanne Correnzi, figlio del p(rede)tto Stamati, il quale Gio(ann)e ha servito Sua M(aes)tà in cose secrete et particolarmente in Constantinopoli con dispacci di molta importanza al serv(iti)o de la M(aes)tà Sua et con gran periculo di sua vita.

E di più ha prodotto un'altra fede, fatta l'anno 1600 per molti della natione greca, al hora residentino in questa città, per la quale dicono haverno conosciuto li p(rede)tti Stamati, Gioanne et Nicolò Correnzi, p(ad)re et figli, li quali hanno servito la M(aes)tà Sua molti anni insino alla lor'morte, et che erano venuti le llor' moglie et figli da Levante, delli quali n'erano vivi doi figlie femine di detto Stamati, maritate con peso de figli, et di detto Gioanne

doi altri, uno nom(in)e Bellisario et l'altra Pagona, maritata con figli, che è quella che ha supplicata V(ostra) M(aes)tà per alc(un)a mercede.

Et anco un'altra fede fatta l'anno 1602 per il cap(it)an Pietro Lanza, entrettenito per la M(aes)tà Vostra in questo regno, per la quale dice haver'conosciuto detti Stamati, Gioanne et Nicolò, p(ad)re et figli, li quali dice haverno servito la M(aes)tà Sua fidelissimam(en)te in negotij secreti de Levante dal anno 1572 fin al '77, che il detto Gioanne morì in Constantinopoli in servitio della p(rede)tta M(aes)tà, alhora mandato dal mar(que)se de Mondesciar, olim vicerè in questo regno, et questo dice saperlo perchè alhora esso Cap(it)an Pietro teneva il carricho delle cose secrete de Levante.

Ha prodotto anco un mandato, fatto l'anno 1573 per ordine del sig(or) Don Gioan d'Austria de felice mem(ori)a, diretto alli officiali dell'Armata, per lo qual se ordinava che pagassero a detto Nicolò duc(a)ti trenta per una volta t(antu)m acciò con quelli se potesse trattinare fin ad altro suo ordine, percchioche era venuto da Levante, ove era stato inviato per ordine del detto sig(no)r Don Gioanne per pigliar lingua della armata turchesca.

Altro mandato, fatto per ordine dell'istesso sig(no)r D. Gioanne l'istesso anno 1573, diretto alli officiali delle galere de Spagna, che assentassero et pagassero dui duc(a)ti d'avantagia il mese al detto Nicolò nella galera reale, più della sua paga ordinaria, asserendo che per essere detto Nicolò homo pratico delle cose del mare et di molto servitio per la p(redet)ta M(aes)tà conveneva che si trattenesse.

Ha prodotto anco diverse patente spedite per l'olim govern(ato)r delle provi(inc)e di Terra d'Otranto et Bari in persona di detti Nicolò et Gioanne in diversi tempi, per le quael s'ordinava che fussero provisti di calvacature per andar in Nap(oli) et altre cose necessarie, atteso venevano da Levante con lettere secrete per ser(viti)o de la p(redet)ta M(aes)tà.

Et anco ha prodotto una lic(enci)a concessa al d(ett)o Gioanne l'anno 1575 per il quamdam marches de Mondesciar, alhora vicerè di questo regno, che potesse andare nella giornata di quel anno, et che durante d(ett)a giornata li corresse il suo entrettenim(en)to.

Questo è quanto per parte di detta Pagona si è prodotto per verificat(ion)e delli servitij delli detti Stamate, Gioanne et Nicolò, suoi padre, avo et zio, per c(irc)a delli quali ha supp(lica)to V(ostra) M(aes)tà per alcuna mercè.

Le quali preinserte scritture et fedi essendono state viste et ben'riconosciute per d(ett)o R(egen)te Fulvio di Costanzo, et di quelle fattane relatione nell'Regio Coll(atera)l Cons(igli)o mia p(rese)ntia, dove trattato et discusso maturam(en)te il negotio, son'di parere che, stante li detti servitij fatti in serv(iti)o del la p(redet)ta M(aes)tà per il prenominati Stamati, Gioanne et Nicolò, li quali tutti sono morti in ser(viti)o, di q(ue)lla, può la M(aes)tà V(ost)ra restar' servita ordinare se diano a detta Pagona duc(a)ti trecento per una volta t(antu)m acciò se possa con quelli sustentare per ritrovarsi con peso di figli et povera, essendo cossi di Suo real serv(iti)o, la Cui S(acra) R(eal) C(attolica) persona N(uestro) S(ignor) guardi et essalti con dominio di più regni, stati et signorie, come da Suoi fideliss(i)imi vassali et creati si deseaa.

Da Napoli, li 8 di Novembre 1607.

D(i) V(ostra) S(acra) R(eal) C(attolica) M(aes)tà,
creato et vassalo, che sue real mani bassia.

Simancas, Sección de Estado, legajo 1614 (έκδ. στο Χασιώτης, 2000, σελ. 771-775)

22 Νοεμβρίου

Οι σύζυγοι Antonio Barbanegra και Paula ή Pagona Correnzi, αδελφή του ζωγράφου, ορίζουν γενικό πληρεξούσιό τους τον Βελισσάριο Κορένσιο. Ως μάρτυρες υπογράφουν οι μαθητές και συνεργάτες του Βελισσάριου Antonio Carnoppo και Giovanni Battista Pino

ΚΕΙΜΕΝΟ,,,,,

ASN, N 5, S. 55 (Pietro Paolo Fiscale), protocollo 1, ff. 224r-226r

15 Δεκεμβρίου

Πληρωμή 20 δουκάτων από τον Annibale Cesario για ζωγραφική που εκτελεί ο Βελισσάριος Κορένσιος στο Sacro Consiglio στο Castel Capuano

Annibale Cesario paga ducati 20, se li pagano da li denari di pene esatte dal Sacro Regio Consiglio in virtù di ordine del circumspetto D. Gioan Sances de Luna pro presidente et a complemento di Ducati 232: 112, e in conto delle pitture fatte in le Rote di detto Sacro Consiglio

ASBN, Banco AGP (έκδ. στο D'Addosio, 1913, σελ. 51-52)

23 Δεκεμβρίου

Συμφωνητικό αγοράς σπιτιού μεταξύ του Βελισσάριου Κορένσιου και του Antonio Monfalcone

Emptio domus pro Bellisario Correnzi

Die xxij mensis decembris 6e jndictionis Neapoli 1607, constitutus in nostri presentia Antonius Monfalcone de Neapoli sartor agens pro se eiusque heredibus et successoribus sponte asser.it coram nobis et Bellisario Correnzi de Neapoli presente se ipsum havere juste tamque verum domum titolo emptionis per sum facte à Joannem Bernardo de Luca mediante publico jnstrumento stupulato sub die xxyiiij mensis maij 1601 manu quondam notaij Francesci Antonij Tizzan de Neapoli quamdam domum consistentem in uno bascio cum mezzanino, cum camera cisterna, et astraco ad sole, iuxa alia bona dicti Antonij, iu.x bona her.e quondam Joannes Nicolai de Cioffo ju.x bona Petri Pauli Moscardini i.n niasa publicam et alios | confinos jn quo instrumento dictus Joannes Bernardus declaravit habere per quondam Silvestrum Cardone manu quondam Anelli Rosanova de Neapoli francam et nomini venditam ex.tto et reser.to ab anuno [...]

ASN, N 5, S. 369 (Cesare Rosanova), protocollo 29, ff. 325v-329r και ένθετα φύλλα δίχως αρίθμηση

1608

15 Ιανουαρίου

εξόφληση για τη ζωγραφική στην Αίθουσα του Κανόνα του μοναστηριού των SS. Severino e Sossio

A 15 gennaio 1608. P. D. Francesco di Lauro procuratore della fabrica del loro Monistero di S. Severino paga ducati 40 a Belisario Correntio a comp.to di ducati 250 per final pagamento et integra soddisfazione della pittura che esso Bellisario ha fatta al loro capitulo

ASBN (έκδ. στο D'Addosio, 1919, σελ. 386)

31 Μαρτίου

Ο Βελισσάριος Κορένσιος εξουσιοδοτεί τον καπετάν-Μιχάλη Μπούα να εισπράξει την επιμισθία του από τα Βασιλικά Ταμεία

ΚΕΙΜΕΝΟ;;;;

ASN, N 6, S. (Pietro Paolo Fiscale), protocollo 1, δεύτερη αρίθμηση φύλλων, ff. 71v

8 Απριλίου

Επιστολή του πρεσβευτή της Βενετίας στη Νάπολη, Agostino Dolce, προς τη Σύγκλητο, σχετικά με τις συνεννοήσεις Ισπανών και Ελλήνων για την προώθηση των σχεδίων των πρώτων στην ανατολική Μεσόγειο. Στις ενέργειες συμμετέχει και ο Βελισσάριος Κορένσιος

[...] *Le importanti negotiationi delli 3 cipriotti narate col le altre mie recerentissime vengono ampliate da certo prete chiamato Giulio Cesare di casa Santa Maura di natione cipriotto, huomo di belle lettere assai destro negotiatore, et allevato nelli Colleggi di Roma, nella qual città lungamente hà servito, et particolarmente in corte del già Signore Cardinale Santa Severina, il qual prete qui con i tre sopradetti è venuto, mandato dal Pontefice dal quale anco riceve annua provisione assignatali già dalla santa memoria di Gregorio xiii, et è stato fin hora interprete delle sopradette trattationi; costui la settimana passata s' è posto in viaggio lasciando voce tra i suoi confidenti di volersi conferir à Roma per dar conto à Sua Santità del negotiato con Sua Eccellenza, et in sua compagnia sono anco partiti un tal Belisario pitore che è nato in Cipro qui molto famoso nell'essercitio suo anco in Roma essercitato nel dipingere certa cappella che così dai suoi viene riferito, et dicono che questa sia la causa della sua assenza, et insieme con essi un Pietro pur cipriotto ultimamente da Baffo venuto con un altro suo compagno che è passato alla corte di Spagna. Costoro 3 dopo che saranno stati a Roma si conferiranno à Fiorenza per levare un altro simile à loro che stà dal Signore Gran Duca sotto buona custodia detenuto, ma però molto acarezato, è tutti quattro quando da quell'Altezza non li sia proveduto opportuno passaggio per levante passeranno in Venecia. Dove attenderanno commodità di continuare il loro viaggio verso Cipro per dar conto à quelle genti di quanto s' è qui fin hora operato; havendo esso prete, et compagni ricevuto in dono per le spese del viaggio ducati quattrocento restando qui li tre che stanno trattenuti nel castello Sant'Ermo per esser à debito tempo imbarcati sopra l'armata, ò per altra occorenza che non ho potuto ancora intieramente scoprire: Tanto ho ben saputo esser vero che spagnoli vivono appoggiati sopra grandissime speranze del buon esito di questa impresa, la quale con molta caldezza viene da Sua Eccellenza, et dal Signore Marchese Santa Croce abbracciata, et per questo sono stati li 3 sopradetti ben veduti et lasciato il prete con li altri volentieri partire per negoziare in Cipro la intiera conclusione del negotio [...]*

ASV, Dispacci da Napoli, filza 25, μερικώς κρυπτογραφημένο (έκδ. στο Ioannou, 2001, σελ. 42)

29 Απριλίου

επιστολή του Agostino Dolce προς τη Βενετική Σύγκλητο γύρω από τις συνεννοήσεις και τις κινήσεις Ισπανών και Ελλήνων

[...] *Continua la sua eccellenza con i medesimi regali à trattenere li Cipriotti, che sono nel castello di Sant'Elmo, li quali sono stati da huomini in quel Regno nati, et dal Catholico quì con regie provisioni trattenuti per tali riconosciuti et anco per verissime da chi ne può haver cognitione comprobare le loro scritte: già questo negotio stà non solo nella lingua di tutti li greci, che qui si trovano, che infiniti sono, ma nel discorso universale di ogni homo, et anco de prencipissimi soggetti che ne mè hanno parlato, come di cosa assai nota, et che tocca all'interesse di Vostra Serenità: nè si fa dubbio alcuno, che questi non siano cipriotti per la significata causa in questo Regno capitati, et che spagnoli per certa loro natural inclinatione più degli altri desiderosi di dominare, stando sempre con la intentione à nuove cose rivolti, non habbiano inalzato li loro pensieri à quella sorpresa, et che io havendo costoro nelli occhi, non mi sia di essi, et del loro negotiato voluto con appositi mezzi molto bene assicurate prima, che lo rappresenti all'Eccellenze Vostre, ma però anco è vero, che adesso non vi è per molti rispetti occasione da dubitare particolarmente per non v'esser fin'hora, che si sappia, sopra questa, ne altra maritima resolutione alcun ordine di Spagna, oltra che sono ritornati da Roma quel Giulio Cesare di casa Santa Maura, et quel Belisario pittore ambidui di Cipro, et Belisario particolarmente qui non solo già molti anni habitante et per Cipriotto conosciuto, ma anco come tale dal Cattolico per li affari del Levante provisionato con dieci scudi al mese, et come hò potuto penetrare questi non hanno trovato in Roma quella pronta dispositione, che à un tanto negotio si conveniva: mà quello, che mi è stato significato esser propriamente vero, stanno irresoluti questi maneggi di surprise per il gran pensiero, in che sono posti spagnoli che da Constantinopoli sia il presente anno per uscire potente armata, come lo scrive il dottor Cabiglia medico hebreo, che l'anno passato, dopo haversi liberato col mezzo di Michiel Rais dalla prigione di Sicilia fù qui da Sua Eccellenza molto ben veduto, et ispedito*

per serviere à Constantinopoli con regio trattenimento trattanto cadauno dei sopradetti Cipriotti, fuori che Belisario vengono mantenuti alle spese della Regia Thesoreria, et hanno giornalmente libero l'ingresso nella camera di Sua Eccellenza et anco nel scrittorio del Segretario Torres, che per ascoltare questi licenciano ben spesso qualsivoglia conditione di persona, ancorché sia soggetto titolato, il che riesce con meraviglia e stupore di cadauno, onde anco per questo sono costoro grandemente osservati [...]

ASV, Dispacci da Napoli, filza 25, μερικώς κρυπτογραφημένο (έκδ. στο Ioannou, 2001, σελ. 43)

21 Μαΐου

Συμφωνητικό του Βελισσάριου Κορένσιου με τον Clemens Mazzotto de Castro Urzani di Umbria, Marco Antonio de Benedetto, herede di Giovanni Bernardi de Luca de Benedetto

Die xxj mensis Maij b.e indictionis Neapoli 1608 contituti jn nostri presentia Clemens Maczotto de Castro Urzani pertinetiarum Spoletiprovintie Umbrie ecclesiae Ferrarius Neapoli commorans cessionarius Marci Antonij de Benedetto heredis n.lis ex testamento quondam Joannes Bernarni de Luca de Benedetto in ben.o legis et inventarij mediante pra bulo facto jn mag.a curia viacarie jn banca de n.de Leone pro Coppola diedus jn nentibus preteritis, et mediante cessione stinta sub die xxvj mensis aprile preteriti 1608 manu nataij Hieronimi Guarranini de Neapoli à Santa Maria la Nova agens, et inter.us pro se cuiusque heredibus et successoribus pro et proprio monime, et insolidum sponte coram nobis confessus fuit se ipsum recepisse, et habuisse à Bellisario Correnzi de Neapoli sibi dante de sua propria pecunia ut dixit ducatos ottuaguinta de carlinis per medium banci Sancti Jacobi ut Victoriam et sunt pro jntegra m.te ducatorum centisexaguinta per ipsum Bellisarium solvere pro su jpsorum dicto quondam Joannes Bernardino jnfra pretium uiusdam domus consistentis jn uno bascio ci mezzanino, | camera cisterna, et astraco ad sole suos bona Antonij de Nonfalcone, in bova heredibus Nicolai de Cioffo jn bona Joannes Pauli Mescardini et in presenti ar.q ipsius Bellisarij in via publicam, et alios confines site, et posite in hac civitate Neapoli jn platea et apud ecclesiam Monte Calvarij jpsi dicte solut.is virtute publici jnstrumenti stip.ti manu p.ti noatai sub die xxiiij ex quo restantes ducati ottuaguinta per dictum quondam Joannes Bernardini fuerunt legati ecc.ie et fratribus Sancti Joachim detto l'Hospitaletto huius civitatis Neapoli seg.ta for.qa eius testamenti manu dicti notaj, et serp.ta for.qa jpsius et cum al.r ex.ni. Pro quibus ducati ottuaguinta [...] | [...] et omnia alia faciendum quo ut jpsum Clemens ante factam presentem cessione dictus quondam Joannes Bernardinus tempore quo vivebat dictus que Marcus Antonius eius heres ante dictam cessionem facere poterant, et volebant ac possent et valerent si jpsum non fecisset: et firmarenante cessione p.ta dictus Clemens dicto et suo proprio privato ac p.li nomine et jnsolidum quietavit dictum Bellisarium presentem de dictis ducatis ottuaguinta ut super. Receptis et habitis, et jpsorum jntereusurio nuc usque devisso facient deci de finalem quietationem per la quilianam stip.ne predente cessans dictum jnstrumentum quo adsolitione p.tam [...]

ASN, N 5, S. 369 (Cesare Rosanova), protocollo 30, ff. 149r-150v

24 Ιουνίου

Ο Βελισσάριος Κορένσιος εκλέγεται κυβερνήτης της Αδελφότητας των Ελλήνων της Νάπολης για συνεχόμενη χρονιά, λόγω της «άριστης διαχείρισης» του της προηγούμενης χρονιάς ΕΠΑΝΑΛΗΨΗ;.

Ως μάρτυρας στις εκλογές υπογράφει και ο Ιούλιος-Καίσαρας Σανκταμαύρας

Electio magistrorum pro Confraternitate ecclesiae graecorum

Die xxiiij mensis Junij 6e indictionis Neapoli 1608. Ad preces nobis factaw pro parte jnfrascriptorum confraterni confraternitatis ecclesiae Sanctorum Petri et Paulli nationis grece jn hac civitate Neapoli videlicet: R.di donni Nicefori Mellessini cappellani et rectoris dicte ecclesie, capitanei Hieronimi Combi, Capitanei Petri Lanza, Joannes Musachi, Alexandri Moscolei, Emanuelis de Giovanni, Astauri Absarà, Nicolai de Elia, Scarlati Mazza, Antonij Parondi, et Constantini Tradiaci grecorum residentis in hac civitate Neapoli tam pro se jpsis quantum

nomine et pro parte dicte confraternitatis et succ. in ea sponte asser. in coram nobis qualiter grna omnis p. tetis dei, et intercessionem dictorum Apostolorum Petri et Pauli stante electione olim facta pro regimine, et governo dicte confraternitatis, et eius bonorum: in troitum et actionum pro presenti anno complendo in festivitate ipsorum Sanctorum Petri et Pauli 1608 fuisse electos et confirmatos pro magistris et gubernatoribus ipsius confraternitatis Capitanei Michaelis Bua, et Bellisarium Correnzi vigore publici actus manu mei predicti notarij ubi die nono mensis septembris 1607 similiter confratres dicte confraternitatis: et estante nova electione, et optima administratione facta dictus Bellisarius similiter fuit electus, et firmatus pro ut in iste. in de novo ipsi nominaverunt elegerunt et confirmaverunt unum in timium cui Joanne Policrogni similiter confratres pro novis magistris et gubernatoribus predictae confraternitatis videlicet: ab hoc die ad dictam festivitatis, et de inde in avanti per alio anno | uno complendo in festivitate senida ventura ipsorum Sanctorum Petri, et Pauli 1609 cum expressa declaratione et facultate dicto Bellisario solo et in solidum, ipsiusque Joannes una in simul conliuctum et non dimisim cum ipso Bellisario, petendi, per ei piendi, consequendi, et exigendi et per medium banci ubique residentis omnes pecuniarum, verum, bonorum, in troitum et juriam, quorum cumque dicte confraternitati et ecclesiae debitas et debendas in futurum à quibus nominibus, et personis debitoribus et rendentibus dicte confraternitatis vigore: in strumentorum obligationum cautelarum, et scripturarum quorum cumque et tam cum scripturiis quam sine quoscumque et qualiter cumque et de receptis quietadi instrumenta obligationis cul. us et scripturas alias cassandi acc. di et liquandi et in in ditis compocendi, et omnia alia facienda circa administratione dicte mastrie que in p. tis necessaria fuerint, cum omnibus jur. us, honoribus, authoritatibus pre heminentijs, p. otibus, et facultatibus ad dictam mastriam tam de jure, quo de consuetudine spontantibus et pertinentibus quo nic modo, et pro ut alij quam decessores magistri et gubernatores electis, et confirmati pro preterito confirmati exermerunt: quiquedem novi magistri ut super | stante electione p. ta coram nobis realiter et corporaliter ceperunt, et adepti fuerunt veram realem et corporalem ac pacificam et expeditam pox. nem et tenutam dicte mastrie in trando et execundo per dictam ecclesiam et in ea stando morando sedendo in banca dicte ecclesie et alia faciundo que actum vere realis et corporalis possessionis predictae denetant et in ducunt pacifice et quiete, et nomine contra dicente: et pro ut ad in gnam ad in a plere et obser. ne omnia capitolia dicte confraternitatis pro ut pro alios predecesseres magistro fuerunt ad in pleta et obser. ta et cum al. r. De quibus omnibus [...]. Presentibus indice Julio Cesare Santa Maura V. L. D., Andrea Nicolitio et Domitrio de Milo.

ASN, N 5, S. 369 (Cesare Rosanova), protocollo 30, ff. 185v-187r

20 Ιουλίου

ο Βελισσάριος Κορένσιος εμφανίζεται ως κυβερνήτης της ελληνικής αδελφότητας, μαζί με τον Ιωάννη Πολυχρόνη

stante in p. edimento ipsius Bellisarij nominaverunt elegerunt et addiderunt pro tertio magistro dicte confraternitatis una in sinul cum dicto Bellisario capetaneum Michaelis Bua grecum qui una in sid, et in solidum ipso Bellisario possit et valeat exerere et administrare dictam mastriam eo modo et for. a ac si et pro ut fuit electus et confirmatu dictus Bellisarius servitia forma dicte eius electionis cum dicto Joannem Policrogni, et non aliter nec alio modo, qui si. Pro quibus omnibus [...]

ASN, N 5, S. 369 (Cesare Rosanova), protocollo 30, ff. 231v-232v

1 Σεπτεμβρίου

πληρωμή για έργα ζωγραφικής στο Castel Capuano

A 1 Settembre 1608, Annibale Cesareo paga D. ti 46. 2. 10 a Belisario Correntio a saldo et integro pagamento di tutte le pitture delli frsi nelle quattro Rote del Sagro Regio Consiglio, et anche altre cose necessarie in d. te pitture,

quali sono ascési alla somma di D.ti 380 non obstante che per relatione di esperti fosse stato apprezzato detto magisterio di D.ti 439 atteso esso Belisario è rimasto contento di D.ti 380 per far servitio alla Regia Corte

..... (έκδ. στο D'Addosio, 1919, σελ. 386-387 και στο Di Lernia / Barrella, 1993, σελ. 127, σημ. 51)

15 Σεπτεμβρίου

υπόμνημα του αρχιτέκτονα Giulio Cesare Fontana, σύμφωνα με το οποίο ο Βελισσάριος εισπράττει 100 δουκάτα (σε σύνολο 1300), για την εργασία του στην Κρύπτη του Καθεδρικού του Σαλέρνο. Παράλληλα, υποχρεώνεται να περατώσει τη ζωγραφική διακόσμηση της Κρύπτης

Al Marchese di Cusano etc: Bellisario Corenzi ha fatto tant'opera in dipingere la lamia mura et cappelle del subcorpo del Arcivescovato di S. Matteo del Salerno che in conto se li possono dare D. ti 100, che sono a compimento di D.ti 1300, dichiarando che quelle se li pagano acciò possa andare a finire tutto quello resta a fare in detta opera – Napoli, 15 settembre 1608 – G. C. Fontana – Per tanto ordiniamo da Significatorie de Relevii debbiare pagare detti D.ti 100 ecc.

..... (έκδ. στο D'Addosio, 1909, σελ. 41)

8 Οκτωβρίου

πληρεξούσιο της Βιολέτας Κορέντσι προς τον αδελφό της, Βελισσάριο, για να υποστηρίξει στο δικαστήριο την υπόθεση της δολοφονίας του γιου της. Ως μάρτυρες υπογράφουν οι Ιούλιος-Καίσαρας Σανκταμαύρας και ο Giovanni Battista Pino

procuratio pro Violetta Correnzi

Die ottavo mensis octobris 7e indictionis Neapoli 1608 constitutus in nostri presentia Violetta Correnzi greca vidua mact et heres ut dixit quondam Joannes Fiorentini alias de Francesco eius filij sponte constituit procuratorem suum, Bellisarium Correnzi presentem ad comparandum jn magna curia vicarie, et pro se quendum queleam per ipsam constinentem ex positam sende nono ex ponendam contra Berlingerium Moranum, et alios complices, et fantores de homicidio connesso impersona dicti quondam Joannes eius filij, informationem captam jn pinguandum, et de rovocapi petendum et faciendum it a que plene sufficiat, et contra dictum Berlingerium, et alios jnquisitos et jnquirendos ac carceratos, et carcerandos | via juris, et facti remedij sopor.nis pro cedi potendum et faciendum : ipsosque puniri, et castigari potendum, et faciendum pro ut merita delicti requirunt, et leges vandant : et ei dicto eius procuratorem videbunt et placebit dictis jnquolitis, et jnquendis remictendum, peperendum, et jndingendum ad amplam remissionem et ex culpationem faciendum, ac omnes et singl.os alias actus juri dicos jnditarios necessarios et opor.nes de stilo practica et observantia quarum nis curiarum faciendum ut que ad finem litis et setis excq.nem jnclusionem et omnia alia faciendi que ipse net const.ne facere posset et valeret si p.nis et p.r ut el.t et cum pot.e subst.ndi et p.r jnde jur.it mihi jncius rei test.ni. Presentibus indice Francesco Ferraro de Neapoli, Julio Cesare Santa Maura V. L. D., Stefano Pollio de Neapoli scrittore alla marina del vino, Nicolao Rondasio greco et Joanne Baptista Pino.

ASN, N 5, S. 369 (Cesare Rosanova), protocollo 30, ff. 293r-v

12 Οκτωβρίου

Ο Κορένσιος. ως κυβερνήτης της Αδελφότητας των Ελλήνων, μαζί με τον Ιωάννη Πολυχρόνη, συνάπτει συμφωνητικό με τον έλληνα ιερέα Νικόλαο Φερίγο, προκειμένου ο τελευταίος να υπηρετήσει στην εκκλησία των Αγίων Πέτρου και Παύλου για ένα έτος

Conventio pro Bellisario Correnzi et Joannes Policrogni

Die xij mensis octobris 1608 in nostri presentia Reverendu donnus Nicolaus Ferigo grecus consensiens prius junos agens pro se sicut ad conventionem devenit cum Bellisario Correnzi, et Joannem Policrogni grecis magistris, et gubernatoribus [...] presentibus ac inter.tibus et stipulantibus mugat.ico nomine ut super ac pro dicta confraternitate et successors in ea sponte promette per uno anno continuo d'hoggi avante numerando assistere de sua propria persona jn tutte l'hore neccessarie solite, et consuete jn detta ecclesia con ogni debita diligentia, cura, et sollecitudine, et jn quella celebrare la messa solita et altri divini offitij, et administrare li santissimi sacramenti sine ac et solito et consueto della legge greca, et non mancare per qualsivoglia ragione o occasione ò verò causa: et questo per ducati sissanta correnti per dett'anno: li quali ducati sissanta detti Bellisario et Joanne magratic.o nomine ecc., promettero concessetto pararli al detto Reverendo donno Nicolo videlicet: ogni mese jnfine d'hoggi la rata d'essi jn pace et nonostante qualsivoglia ex.ne obque da preventionem con consideratione, et patto che | tutte l'elemosine serrannò date et lassate jn particolare ad esso donno Nicolo da qualsivoglia persona tanto per elemonina particolare quanto compeso de celebrare alcune messe sono tutte franchie et libere d'esso don Nicolò oltre detti ducati sissanta: Verus tutte le messe pp.mre et elemosine ò altro beneficio jn dinari ò jn robbe ò jntrate che serrannò lassate alla detta ecclesia seu confraternità restanto tutti à feneficio di detta ecclesia seu confraternità, et esso donno Nicolò non vi have da partecipare vi havere cosa alcuna: con declaratione anchora che quando ad essi mastri, et governatori presenti et futuri jnfra detto anno non volessero tenere più detto donno Nicolò jn detta ecclesia, et in exercitio di detti santissimi sacramenti ecc. declarati, per uno mese primo l'habbia dare quedere inscripti: lo quale mese lasso dall'hors àvante ad esso donno Nicolò non corra detta promissione n'utile ne beneficio alcuno, et ex nic se jntando, et resti licentiato, la detta ecclesia com pagarseli tutto quello se gli deve jnsino al detto di: et cossì anchora è stato convenuto che non piacendo ad esso donno Nicolò d'assistere | et continuare la presente promissione similmente uno mese primo habbia da requelere jnscriptis li detti mastri et governatori lo quale mese a lasso dall'hora avante detto donno Nicolò resti escluso et libero dalla presente promessa et obligatione. Declarando anchora che si da poi lasso detti anni, et ae esse parte piacesse continuare la presente conventionem, et partito puro se henda et resti con l'jstessi patti, et declarationi quasic: Pro quibus omnibus [...] Presentibus indice Capitaneo Michaelae Bua, Thoma Scarano, Ottavio de Jordano, Joannes Antonio de Filippo et Camillo Moyello.

ASN, N 5, S. 369 (Cesare Rosanova), protocollo 30, ff. 302r-303r

15 Νοεμβρίου

Δάνειο του Βελισσάριου Κορένσιου προς τον ζωγράφο Giovanni Domenico Lama, μέλος τού εργαστηρίου

Εξάγεται από σχετική διευθέτηση στη διαθήκη του Κορένσιου, το 1609, βλ. παρακάτω **ΠΟΥ;**

1609

Η πρώτη γνωστή διαθήκη του ζωγράφου

Testamentum pro Bellisarij Correntij

Eodem die ad precus nobis factas pro parte Bellisarij correntij de neapoli nationis graece interteniti per Suam Maestam in presenti regno per accessinus ad quandam domum sitam in hac civitate neapoli in frontispitio ecclesie monti calvaris iux [...] et tenendo per fermo, et stabile, tutto quello, et quanto, crede et tene per fermo essa santa madre ecclesia cattolica al che lo detto testator, non intende ren.re et si congiun.to ni renutiasse poiche congiunto giura, et promettè, et s' obliga non cotravenire: et per investigatione ò false persuasioni di essi inimici dell' humana natura con parole ò, con fatti, eta cum ins.to in alcuna cosa quodabsit contravenesse: declara et se protesta ex nic che non ni è, la suo animo vi instione poiche vita ... tutti li boni, et fideli cristiani et esso | corpo sia sepellito nell' ecclesia de santo Pietro et Paulo della detta natione greca in questa città de neapoli. Item lassa tutrice, et pro

tempore curatrice, et legitima administratrice della proprie et beni li detti suo figli, et heredi la detta violante de morra loro matre, et moglie di esso testatore utila agere, et inutilia pretemittere. Item lassa la detta violante de morra sua legitima moglie donna signora patrona, eta reuffuttaria de tutti li suo beni mentre sira vidua, eta guarderà il suo letto, viduale, et viverà castametei verus volendo se maritare gli lassa ducati duicento contanti et li stessi ducati duicento che tene jncompera compatto de retrovendendo, et debiti per bernardino de adamo, et per li quali ne possede due camere uno itersolo, et uno bascio, nel quartiere della calze iuniventù de publice capitule rogate per mano de notaio marco antonio de vivo vicino l'eclesia de santo domenico et lassa dopici à detta violante sua moglie tutto lo mobile della sua casa: re.to et costruito però tutto l'oro, eta argento lavorato et non lavorato, d' ogni sorte lo quale meta à ben.o di detta sua heredità: la qualità del quale di sotto se de eta maritandose lass' et vole gli siano | doti detti ducati duicento et beni mobili ut sopra delli quali essa Violante possa testare et disporre liberamente ad pias causas à chi essa volerà ò verò à detti suo figli: et maritandose in tal caso lo peto di detta sua, et administratione di quella lo lascia à giovanni francesco barrese, et à giovanni pogliazzo et pompeo morra soi carissimi compari insolidum utili agere et inutili a pretemittere. Item declara lo detto oro, et argento che se ritrova in sua casa et potere et reser.pto è lo segnate uz: una catena d' oro di peso, et prezzo de ducati cento, due sotto tascici d' argento, dui candeleri d'argento, con la forfice d' argento, uno baciletto con la brocca, uno canistro lavorato, tre giarette da bere acqua una d' esse inorata, et una altra di tre pezzi d' argento: lo qual'argento, in tutto pesa libre decenove et mezza: lo qual'argento, et oro dn declarato lass' et vol' esso testatore che statim se qutala sua morte sia venduto con ogni diligentia: et del prezzo lo quello pervenuto statim ne siano pagati ducati duicento à laura de quarato per tuti d' essi | d' essa receputi per in presto d' esso testatore mediante publica cautela stipulata per mano de notario Pietro Antonio Rosanova, alla quale se refere, fan dove fare amela quietanza à ben. o di detta sua heredità et cassare detta cautela : et tutto l' altro de piti che resterà di detto prezzo di detto oro, et argento statim si debbria ponere in sicuro banco in questa città de neapoli per quello pagare à Victoria moscardina inesto delli ducati quattrocento gli deveso prela una casa sita vicino l' eclesia de montecalvario in ... de sue cautele alle quale si habbrà relatione: et tutto quello mansasse insino alla summa de ducati quattrocenti si delbnà pigliari dalli dinari de nono in sua casa de contanti ò verà dall' exigenti che se gli deve tanto dalla regia corte p can del uno int.to quanto dall' opera de pitturà fà alla reale cappella nella città di salerno quanto d' ogni altro lavore, et opere fatte, et che restano: tutto l' altro de pizi che vi resterà statim si debbia | ponere in ompera sicura, et bona à ben.o di detta sua heredità: li quali pagamenti et compere faciende lass' et vol' esso testatore si facciano per detta violante de morra sua moglie con int.to di detto giovanni francisco barrese et giovanni pagliuzzo et pompeo morra soi carissimi compari et tutori de detti soi figli e heredi. Item jure legati lass' alla detta violante de morra sua legitima moglie tutto l' altro oro, et argento che se ritroverà in casa da poi la sua morte, come sono cochiarelli unocche, forsine et cochiaroni, una catenetta d' oro seu trezzeto per boni amore gli porta: resepte et exextracto però l' altro sup.to oro, et argento, ut sopra declarato et che s' have da vendere per l' affetto p.to. Item lass' et vol' esso testatore che statim se qntala sua morte si faccia inventario particolare de tutti li libri, et de qualsivoglia altra cosa della sua professione, et quelli si debbano conservare con ogni diligentia jucini à tanto che detti soi figli, et heredi serra. pervenuti all' età de possernori servare di quelli p esserno cossi boni, et approbati come si vede ò quelli si debbiano | non dare, et lo prezzo se ponga in compera per ben.o di detti heredi ad arbitrio di detti tutori. Item lass' à bernardina creata de casa tutto quello se gli deve per causa del usur.io fatto. et altri ducati diece de piri oltre detto servizio per lo suo bono servire. Item declara dovere conseqre dall regia corte ducati duicento vintiquattro et mezzo per causa del detto suo intertenito vole se recuperò. Item declara dovere conseqre da giovanni andrea ceranno per causa della cappella per esso testatore pittato dento l' eclesia de Santo Loyse vicino lo regio palazzo per resto et per terp.to de boni amicitia gli deve ducati cento et dudice et non consta dei quelli pagare se contenta esso testatore che s' apprezzi, et del q apprezzo faciando per ditta boni amicitia gli lassa ducati vinti: Avertendo che in detta cappella esso testatore à sue spese have fatto tutto l' oro che stà posto nel stucco aniti. et intonatura et tutta la pittura à

fresco che in quella se ritrova lavorade stà nel altare di detta cappella ligumi | oro, et pittura, et posura tutto à spese di esso testatore: inesto della qual' opera declara esso testatore havere receputo trà dinari, et diverse robbe in più volte ducati cento novanta quattro sive ac. casta in uno libretto che se ritrova in potere d' esso testatore nel quale particolarmente sono scritte tutte le partite. Item declara dovere consequere dall' excquotori su testamentary del Reverendo quondam pr. vescovo d' Ariano ducati sissanta cap.ti per causa della cappella pittata dentro l' ecclesia de Santa Maria de pedigrotta nel burgo de chiaya sine ac. neve declarato in una polisa nel banco de Santo Jacobo et Vittoria nel anno 1608 inesto delli quali ducati sissanta declara esso testatore haverne receputo da giovanni tanica V.L.D. uno de detti exequotori ducati sideci vole se recuperare lo restante. Item declara dovere consequere dal' oratorio delli Santissimo Crocefisso dentro la casa de Santo Paulo di questa città de neapoli ducati settanta car.ti per resto dell' opera fatta di pittura in detto oratorio vole se recuperare. Item declara dovere consequere da Donna Violante moscosa ducati sei per tanti prestati li decitanti vole se recupero. | Item declara dovere consequere da giovanni domenico Lama pittore in virtù de polisa fatta al banco del Spirito Santo a di 15 de novembre 1608 ducati trenta correnti per tanti prestatili delli quali esso testatore nel fà boni ducati sette per le sue giornate del' have agutato à pittare: et in alia mano gli deve glideve il detto giovanni domenico altri ducati vinti per tanti prestatili quando li fe lò colletto. et di quelli cini excompta altri ducati nove per le sue giornate che l' have aguatato à pittare. Item declara dovere consequere da donato bonaventura ducati cinquanta cap.ti per tanti prestatili in virtù del publico instrumento rogato per mano di esso notario volese recuperero. Item declara dovere consequere da Marco Antonio Stinca et da giovanni angelo de grisi ducati sidieci per resto de ducati quarantasei gli devero in virtù di oblig.a per mano de notario fabritio coppola, et altri ducati quattro per le spese fatte nella corte dela baglina volese recupero. Item declara dovere consequere di uno soldato de la compagnia del capetaneo Alonso Modarra ducati vinti correnti in virtù d' oblig.a fatta | per mano del detto notario fabritio coppola volese recuperarlo. Item lass' et vol' esso testatore che si faccia conto con li mastri et governatori della confraternità, et ecclesia de Santo Pietro et Paulo della natione greca in questa città de neapoli dal primo anno ch' entro per maestro, et governatore di quella insino al presente anno dell' introyto, eta exito fatto della sua administratione et del tutto quello sarà creditore di detta confraternità ne redassa à detta confraternità ducati vinti elemosinaliter et l' altro de più vole se recupere: et essendo creditore meno di detti ducati vinti, tutto quello rimancasse insino à detta summa de ducati vinti vole se paghi et pigli dell' altre robbe, et effetti di detta sua heredità. Item declara dovere consequere d' Antonio medico gernagico nepote del Reverendo donno giovanni jacobo noniello de p.to Paulo casale de nola ducati vinti cinque cap.ti per resto del prezzo d' uno quatro fatto per esso testatore à sua instantia qualle disse dett' Antonio essere della Reverenda donna Prudentia mastrillo monaca nel colleggio delle vergini della detta città de nola vole se recuperero. | Item declara dovere consequere da giulio cesare fontana ducati trenta cinque contanti per tanti spesi per esso testatore nella mascarata che fà detto giulio cesare fontana nel carle. passato 1609 vole se recuperero. Item declara dovere consequere dalla Regia corte altri ducati cinquantacinque delli quatri de pittura fatti alla facciata della poppa della galera prona. de neapoli per ordine del Illustrissimo p. Don Pietro penetel simeone appare per l' apprezzo delli colri della pittura consignato per ordine di detto Don Diego all' offitali del regio arsenale. Item declara dovere consequere da Don Emanuele..... greco intertenito per sua maestà carlini dice per tanti prestatili de contanti vole se recupero. Item pre.. Antonino carrocco delli carlini diece prestatili atteso quelli chi restassa. Item declara esso testatore havere receputo dalla Regia Corte ducati mille et tricento contanti inesto dell' opera de pittura fatta per esso testatore nella real cappella dentro l' ecclesia de Santo Mattheo, della città di Salerno: la quale opera si have d' apprezzare, et s' have da recuperare l' esso pra più che in quell' esso testatore have servito, quanto primo da poi suqesta la sua morte. | Item declara havere receputo et hyto esso testatore dà certa quantità de dinari per causa del' opera de pittura dento la cappella de San Francisco de paula costrutta dentor l' ecclesia de Santo Loyse de neapoli ducati quaranta receputi in tutto: la qual' opera s' have d' apprezzare insieme con la congiuntura del stucco anniti, calce, et intoneratura, vole se recupere quello se gli deve per tal causa. Item declara havere

recepto da giovanni antonio scoles ducati trenta per mano de Reverendo fra ... suo fratello monaco in Santo Loyse una robba de prezzo de ducati quindice cento friso cap.no de circa palmi diece, et altri palmi vinti de friso negro vole s' apprezzzi l' opera de pittura fatta, eta se gli faccino boni detti ducati trenta nobla et friso. Item declara dovere consequere dalli econami et maestri dell' ecclesia della Santissima Annuntiata del' Ayrola beneventana ducati vinti correnti per resto del' opera de pittura fatta in detta ecclesia in virtù de polis afatta per mano del quondam Antonio niccolo ecomono di detta ecclesia vole se recupereno. Item declara quali.te Scipione deconza piperniero have venduto e permesso consignare ad esso testatore una porta de piperno lavorata per pone el' alla porta della casa d' esso | testatore sita nel largo de monte calvario, et inesto del prezzo declara havergli pagati ducati quindici uz: ducati dieci per lo banco de Santo Jacobo et Vittoria et altri ducati cinque de contanti: et li ben detto Scipione dicesse havere porta et consignata detta porta de piperno tutta volta quella non essendo del modo promesso mianisto debito fatta ub esso testatore de detto Scipione venti ... dicti dinari per esso receputi, et se pigli detta porta de piperni. Item predictus testator legavit precicte ecclesie monte calvary huius civitate neapoli ducato cinque de car.tis per una mectum per quilibus legavit et voluit q frates dicte ecclesie teneanti celebrare bot misse per anima ipsius testatoris, et in remissione eius peccatorum statim sequa eius morte. Item legavit sippo mayoris ecclesie neapolitane ducatus unus per un nictum per vali aldati eo, et devi predictus testator ordinavit et fecit excquatores dixtributores et penitus satisfactores presentis sui testamenti et ultime voluntatis: dictos Violante de morra eius legitimam uxorem ac aca ioannem francisci barrese, ioannem pogliazzo et Pompeo morram quelibet ipsorum insolidu ... : quibus quiedem excquatoribus et milibet ipsorum ... predictus | testator dedit, tribuit, et consussi at liberam, et omninobam presentes repleni passe presentis testamenti et coststa hoc excq.ndi ac cap.ndi et appedindi eidem et delo et ipsius testatoris illoque eta aliendandi aca insolitum, et pro solito assendi et legatary, ipsius testamento [...] Presentibus indice petro paulo fiscale regio ad , capetaneo Michaele Bua, Antonio Musachi, Emanuele de Giovanni, Nicolao grenigli, Ioannes Policrognio, Michaele de Constantino greci, Ioannes Parico de neapoli, et Loysio de Gratia de meragliano av: ne: doc:

ASN, N 5, S. 369 (Cesare Rosanova), protocollo 31, ff. 329v-337r

3 Απριλίου

συμφωνητικό μεταξύ των Βενεδικτίνων μοναχών και του Βελισσάριου Κορένσιου για τη διακόσμηση στον ναό των SS. Severino e Sossio

Eodem die tertio mensis Aprilis 7.e Indictionis 1609 Neapoli et proprie in venerabili Monasterio sanctorum Severini et Sossij constitutis in nostri presentia infrascrittis Adm. R.dis patribus Abbate Priore et Procuratore generali fabricae ejusem Monasterij videlicet Domino Alfonso Villaut de Neapoli Abbate, et ad praesens Praesidente totius Congregationis Casinensis, Domino Felice de Neapoli Priore, et Domino Hypolito de Manfredonia procuratore fabricae Agentibus ad infrascripta omnia monime et pro parte praedicti Monasterij, et Patrum ipsius, et pro eodem Monasterio et patribus illius, ac successoribus quibuscumque in perpetuum in eo et quot R.di Patres eiusdem Monasterij capitulum congregati more solito ratificent ut supra ex una parte; et Bellisario corensi pictore Agente similiter et Interveniente ad infrascripta omnia per se suisque haeredibus, et successoribus ex parte altera coram nobis devenisse ad Infrascriptam Conventionem In vulgari sermone pro faciliiori Intelligentia videlicet.

Che esso Bellisario habbia a fare tutta la pittura di tutta la lamia del corpo della Chiesa di detto Monastero di Santo Severino, cio e' dall'Arco sotto Il quale sta il Crocifisso insino alla porta de la detta Chiesa, nella quale veneranno da vint'un quatri tra' grandi, e piccoli, a soddisfattione pero' delli detti Abbate, Priore, procuratore, et Cellerarij che pro tempore saranno in detto Monastero. De piu' debbia detto Bellisario (come promette) pintare tutte due le lamie, che sono da lato della Crocera et anco nella faccia delle mure non e' pittura, tantode dette due lamie, quanto della lamia della Chiesa grande della maniera stessa, et historie, che piaceranno et comandaranno

detti Padri ad loro elezione, ed soddisfazione come sopra, et anco debbia pintare tutti li altri vacanti, tanto quelli che saranno capaci per figure, seu figuroni, quanto de serafini o altro ornamento di pittura, cosi' delle storie come d'altre soprannominate cose debba essere de colori fini vivaci di tutta bonta' e perfectione, et a soddisfazione di detti Padri, come si e' detto di sopra, et specialmente li Azzuri et verdi.

Item se convene per speciale patto fra dette parti, che tutta detta pittura di qualsivoglia modo, o istorie, o figure in dette tre lamie, et mura se habbia a finire a gusto et soddisfazione di detti R.i Padri ut supra, et farse per esso Bellisario di propria mano, et non farsi agiutare da altri, perche' detti Padri intendono, et voleno, et cosi' sono convenuti con detto Bellisario, che detta pittura sia tutta di sua propia mano assolutamente ; accio' se dica sempre che detta pittura e' fatta assolutamente per mani di esso Bellisario, solo possa esso Bellisario fare fare da altri li frisi, campi, et prospettiva atteso altrimenti essi R.i Padri in nome di detto Monastero non haveriano contrattato con detto Bellisario.

De piu' e' convenuto per speciale patto, che detto Bellisario avanti che facci la pittura in dette lamie per ogni Historia habbia a fare disegni a tale se possa vedere, et agiustare bene dette Historie circa della maniera, et modo delle figure, et siano a sodisfazione di detti Padri.

Item e' convenuto, et accordato per speciale patto, che si a caso alcune di dette Historie, o figure non riuscissero di soddisfazione a detti padri per qualche incidente, che non piaccia a Dio. In tale caso detto Bellisario sia obbligato sfabricarlo et farlo di nuovo senza replica, perche' cosi' per special patto e' convenuto, accio' la pittura sia di tutta soddisfazione come di sopra.

De piu' e' convenuto che debbia esso Bellisario a sue spese fare tutto lo stucco, che venera', et sara' necessario in detta lamia grande, cioe' farsi tabelle, partimenti, teste di Cherubini, rosoni, o altre cose conformi al disegno signato et stabilito, et firmato anco da me predetto Notare, et tutto lo stuccho debbia essere a soddisfazione et gusto di detti Padri ; et occorendo alterare detto disegno, sia obbligato ponere tanto oro, quanto si vede in detto disegno in tanta quantita'.

Item detto Bellisario promette a sue spese fare l'incavo nella lamia delli quadri, et nella grossezza della lamia incavata habbia da fare le cornice di stuccho, et altri ornamenti conforme al disegno, e ponere a sue spese, ferri, et chiodi, che saranno necessarij in quelle, et in ogni altra parte, et s'habbia a fare da persone note et Maestri boni, e perfetti a tal che il stuccho venga di tutta bonta' e perfettione, perche' tale e' l'intentione di detti Padri et esso Bellisario promette et assicura detto stuccho per dieci anni, onde si fra dieci anni cascasse tutto, o parte d'esso stuccho d.o Bellisario promette rifarlo a sue spese, et l'assicura per dieci altri come sopra, et questa tante volte quanto volte cio' accascasse.

De piu' e' convenuto, che a spese d'esso Bellisario debbia indorare, o fare indoraro da Maestri noti, e perfetti nell'arte di ponere oro tuttu piani, seu vani di detti partimenti ; e tutto detto stuccho tutti li limiti, rilevi di tutte le cornice, tabelle, frisi, rosoni, Cherubini, et ogni altro lavoro, che venera' in detta lamina d'oro partito, e detto oro habbia a pigliare tutti li paiani, et lumi integri, senza lasciarci niente di detti piani o lumi ma solamente l'incani di dentro, et scuri, che veneranno in detto stuccho, e cornice, lo quale oro s'habbia a dare a mordente ben fatto, et bene assicurato a soddisfazione di d. R.i Padri e come meglio ad essi piacera' ne ch'altrimenti non se sariano convenuti, et accordati conforme al disegno segnato, o vero da ponere in opera come di sopra e' detto.

Item e' convenuto, che detto Bellisario a sue spese debbia fare tutti li Anniti, che bisognavano per finire tutta detta opera tanto per la pittura, quanto per lo stuccho, et indoratura e ponerci tutti legnami, ienelle, travi, chiodi, fune et manifatture di mandesi, et fabbricatori, et ogni altra cosa necessaria per fare detti Anniti potere lavorare come di sopra et il tutto a spese di esso Bellisario di modo che detto Monastero et soi Padri non s'habbino ad impacciare, ne darli cosa alcuna, che altrimenti non saria fatta detta conventione, et fenita tutta detta opera, debba esso Bellisario, come promette a sue spese fare levare detti Anniti, e pigliarsi ogni cosa, et lasciare ogni cosa terminata, e detto Annito sia solamente serrato, che nella chiesa si possa praticare, e celebrare come al presente.

De piu' è convenuto, che detto Bellisario a sue spese debbia da fare sfabricare l'Incavi, arricciare, seu intonacare, e ponervi quanto vi è necessario, e che tutta detta opera tanto di pittura quanto d'oro, et stuccho sia fatta con ogni diligenza e bontà et satisfattione, et gusto di detti R.di Padri.

Item è convenuto, che detto Bellisario se faccia detta opera stuccho, pittura, et oro habbia a fare nell'istesse lamie il disegno di detti partimenti, et quatri, e quello fatto lo debbia fare scoprire a talche detti Padri, et altri esperti ad loro elettione possano vedere da basso, come pare il detto partimento o disegno, et sia a gusto di detti Padri ordinare, che si faccia, et si non sarà di sodisfattione l'habbia accomodare, et fare d'altro modo, che sia di sodisfattione, perchè tale è loro volontà nè altrimenti si sariano convenuti.

De più promette detto Bellisario fare finita detta opera tanto di pittura quanto di stuccho, et indoratura scoprire detta opera, et levare tutti l'anniti et legnami di tutte tre le lamie fra dui anni da hoggi avanti numerandi et non dandola perfetta fra detto tempo sia lecito al detto Monasterio ritenersi, e pagare meno ducati ducento dell'infrascritto prezzo d'opera di Docati doi milia e cinquecento.

Item s'è convenuto che le due lamie della Crocera una con li dui fronti sia obbligato detto Bellisario, come si è detto, pinterle l'histoire, et altri ripartimenti ad elettione di detti Padri su quelli lochi dove hoggi non ci è pittura, e detti ripartimenti farli di stucchi finti. Però volendolo li detti R.i Padri mutare pensiero, et farli di stucchi naturali e toccarli d'oro, in tal caso esso Bellisario sia obbligato, come promette prestare l'annito solo, et il rimanente si facci a spese del Monasterio per quanto spetta allo stuccho et oro.

*Per prezzo così tra esse parti nelli nomi predetti in presenza nostra convenuto di docati dui milia e cinquecento de carlini, de quali detto Bellisario dichiara haver riciputi anticipatamente dal detto Monasterio docati settecento cioè docati cento cinquanta per mezzo del banci di **** et altri D. cinquecento cinquanta di contanti rinunziando all'exceptione non numerate pecuniae: Altri D. settecento detti R.mi Padri Abbate, Priore e Procuratore promettono soddisfarli, e pagarli a detto Bellisario ogni mese infine docati trenta d'essi, con declaratione che facendosi per esso Bellisario l'opera predetta prima delli dui anni in tal caso detto Monasterio, et suoi Padri siano obbligati soddisfare, e pagare a detto Bellisario detto prezzo d'opera a più ragione di detti docati trenta il mese, conforme parerà alli sodetti Padri, che s'accelererà detta opera.*

Et li Remanenti docti mille a complimento di detto prezzo d'opera promettono detti padri pagarli cqui in Napoli al detto Bellisario subito finita tutta detta opera: verum se convene, che non havendo a quel tempo detto Monasterio comodità di sodisfare detti ducati mille a detto Bellisario, li sia licito a detto Monasterio et sui Padri essi ducati mille soddisfarli, e pagarli a detto Bellisario quandocunque alli Padri di detto Monasterio piacerà e parerà nulla data temporis prescriptione et interitu, havendo detti R. Padri Abbate, Priore, et Procuratore riguardo, che si al tempo, che detto Bellisario haveva finita tutta detta opera se li pagassero detti ducati mille, quelli detto Bellisario li potria implicare in compre di tante annue intrate, saltem alla ragione di sette et mezzo per cento, et anco per raggion di lucro cessante e danno emergente, et finalmente per conventione così havuta fra esse parti promettono detti Padri dal di che sarà finita tutta detta opera corrispondere et pagare cqui in Napoli a detto Bellisario, suoi heredi, et successori per l'interessurio d'essi ducati mille annui ducati settantacinque alla detta ragione di ducati sette, et mezzo per cento ogni anno infine, infin' al di coll'effettivo pagamento et restitutione facienda per detto Monasterio et suoi padri a detto Bellisario di ducati mille in pace, et senza replica, et cessione alcuna, ita che sia lecito a detto Bellisario suoi heredi et successori esigernosi li predetti annui ducati sittantacinque da detto Monasterio et sopra suoi beni qualsivogliano presenti, e futuri ad electione di detto Bellisario con potestà di variare.

Et de più si è convenuto che mancandosi per detto monastero et suoi Padri dal pagamento di detto interessurio d'annui ducati settantacinque per un anno, et un mese continuo in tal caso detto Monasterio et suoi Padri siano obbligati com d. R. Padri Abbate, Priore e Procuratore in detto nome promettono restituire e pagare al detto Bellisario cqui in Napoli lo predetto capitale de docati mille con l'interessurio d'essi debito e debendo insino al di dell'effettivo pagamento d'essi docati mille all'istessa raggione di sette e mezzo per cento, nel qual caso a noi essi

R. Padri Abbate, Priore e Procuratore costituiscono lo detto Monasterio vero et liquido debitore in essi docati mille et loro interessurij in pace et senza replica et exceptione alcuna.

Item detti R. Padri Abbate, Priore e Procuratore in detto nome promettono a maggior cautela di detto Bellisario sopra detta promessa di docati mille et loro interessurij ottenere assenso del Capitolo generale di detta Congregazione Cassinese et de più il presente contratto farlo ratificare da li Padri di detto Monasterio Capitulariter mole solito per istromento pubblico notando nella imargine del presente contratto in pace etc.

ASN, Monasteri Soppressi (έκδ. στο Faraglia, 1878, σελ. 243-248)

29 Απριλίου

Ο Κορένσιος εμφανίζεται ως κυβερνήτης της Αδελφότητας των Ελλήνων, μαζί με τον καπετάν-Μιχάλη Μπούα, σε δωρεά του αλβανού Πέτρου Γκολέμη προς την Αδελφότητα. Ως μάρτυρας μεταξύ άλλων υπογράφει και ο μαθητής του Βελισσάριου, Giovanni Domenico de la Lama

ASN, N 5, S. 369 (Cesare Rosanova), protocollo 31, ff. 170r-171v

11 Σεπτεμβρίου

εξόφληση για έργα στο Oratorio del SS. Crocifisso στην εκκλησία του S. Paolo Maggiore

A 11 settembre 1609 – Francisco de Rinaldo paga ducati 50 , a complemento di ducati 180, a Belisario Correnzio de ordine del R.do Padre D. Giustino Barnaba dei Chierici Regolari et sono per final pagamento della pittura fatta nel nuovo Oratorio del SS. Crocifisso dentro S. Paolo et resta quieto per detto prezzo così d'accordo

ASBN, Banco AGP (έκδ. στο D'Addosio, 1913, σελ. 52)

15 Οκτωβρίου

Συμφωνητικό μεταξύ του Βελισσάριου Κορένσιου και των γυψοτεχνιτών Francesco Napolella και Mercurio Orefice de Neapoli για εργασίες των τελευταίων στην οροφή της εκκλησίας των SS. Severino e Sossio

Conventio pro Bellisario Correnzi

Die xv mensis octobris 8e jndictionis neapoli 1609 constitutus in nostri presentia Francescus Napolella, et Mercurius Orefice de Neapoli stoccatore l. et sive patrem ut dixunt agentes pro se ipsis insolidum: sicut ad q.nem deneverunt cum Bellisario Correnzi de Neapoli pictore presente | sponte detti Francesco et Mercurio insolidum promettendo ad esso Bellisario cqua presente de loro proprie persone et mano complire tutta la lammia de stucco per quanto tempore s'have de fenire nel ecclesia de Santo Severino di questa città di Napoli tutte à spese di essi maestri videlicet: calce maestria, chiodi, puzzolana, acque polvere de marmoro et ogni altra cosa necessaria et se possano sevir del'anito sgramenti et jrigli di esso Bellisario che hoggi scrittonano in detta opera: et quella tavola Bona ben facta de loro magesterio à laude et giuditio di experti et secondo l'aloro tenuto di detta lammia fatto per essi maestri: et non mancare per qualsivoglia causa: et questo jnfra et per tutto il mese de decembre prossimo venturo 1609: per prezzo ducati cento cinquanta cog.ta li quali detto Bellisario promette pagarli ad essi maestri insolidum sevendono pagando in pace: et mancando detti maestri de farno detta opera bona et benefatta ut sopra per detto tempo ut sopra declarato se intendano nelapsari sù come ex.ne relapsano ad esso Bellisario cqua presente detti vinti di detto et sia | lecito ad esso Bellisario quella farla fare d'altri maestri per altro mag. prezzo à tutti danni spese et inter.ce di essi maestri li quei insolidum permettendo re farlo quasic: pro quibus omnibus [...] presentibus indice: p.to Thoma Scarano de Neapoli, Antonio Mandoli de Neapoli et Baldassare Falvio Positano de Neapoli.

ASN, N 6, S. 55 (Pietro Paulo Fiscale), protocollo 1, ff. 235v-236v

19 Δεκεμβρίου

σύναψη συμφωνητικού για τη διακόσμηση του τρούλου της εκκλησίας Santa Maria del Popolo
ASN, N 5, S. (Francesco de Rinaldo), (πηγή κατεστραμμένη, μνεία στο Ravicini, 1899, σελ. 322-323)

1610

30 Ιουνίου

πληρωμή 20 δουκάτων από τους διαχειριστές του μοναστηριού των Incurabili για ζωγραφική που εκτελεί

il Governo d'Incurabili paga ducati 20 a Bellisario Corrente pittore a compimento di ducati 50 per conto dell'opera della pittura che fa di novo per servitio della chiesa di detta Casa Santa Incurabili

ASBN, Banco Spirito Santo, giornale 56, f. 995 (έκδ. στο D'Addosio, 1919, σελ. 387)

18 Ιουλίου

ο Κορένσιος συμμετέχει στις εκλογές της αδελφότητας των Ελλήνων

ASN, N 5, S. 369 (Cesare Rosanova), protocollo 31, ff. 201r-202v

22 Οκτωβρίου

πληρωμή 50 δουκάτων για ζωγραφική στο “novo Comunicatorio” της εκκλησίας του S. Ligorio Maggiore (S. Gregorio Armeno)

A 22 ottobre 1610 – Donna Costanza Spinella paga ducati 50, a Bellisario Corensi in conto et in parte del prezzo della pittura che fa nel novo Comunicatorio del nostro Monistero di S. Ligorio Maggiore

ASBN, Banco AGP (έκδ. στο D'Addosio, 1913, σελ. 52)

13 Δεκεμβρίου

Ο Βελισσάριος Κορένσιος προικοδοτεί την Bernarda de lo Angelo de Luca, που βρίσκεται στην υπηρεσία της γυναικάς του, Violante Marra

Capitula Matrimonialia pro Bernarda de lo Angelo de Luca

Die xiiij mensis Decembris q.e Indictionis Neapoli 1610 cap.li patti et q.ni al nome d'Iddio habiti jnls.ti et firmati trà Bellisario Correnzi de neapoli agente et int.te alle cose infrascripte per nome, et parte de Bernardina de Donato Angelo de Luca figlia de Maria de Martino Cerrano della città de Viano provintia de Principato Citra creata di Violante Marra per la qual'ogni futuro tempo promette de rato: et per essi loro heredi et successori de l'una parte et Marco Antonio Stinco de Neapoli soldato à cavallo della compagnia del capitaneo Alonso Modarra agente et inter.te similmente alle cose infrascripte per se soi heredei et successori dal'altra parte sopra il soll.e et legitimo matrimonio che con la divina gratia s'havera da q.here trà la detta Bernardina ex una et lo detto Marco Antonio ex altra sono videlicet: | in primis lo detto Bellisario promette curare et fare real.r modie omnibus et con effetto ex eq.ne reali che la detta Bernardina prenderà et accetterà lo detto Marco Antonio in suo vero, caro, legitimo sposo et marito, et con no.q.erà il sol.le et legitimo matrimonio per verba de p.nt me et solo secondo [...] lo detto Bellisario promette dare et assignare jndotem nomine et per le dote dela detta Bernardina al detto Marco Antonio suo futuro marito ducati cinquanta contanti hoc modo videlicet: ducati cinquanta di essi per saldo et final pagamento de tutti li servitij per essa prestiti à detta Violante sua casa, et famiglia in virtù de ca.la stripta per mano di me predetto notaio a di 16 del mese de gennaro 1599: et al tempo del detto pagamento detta Bernardina habbia con lo consenso di detto Marco Antonio suo futuro marito qual' ex nicprotie celo presta.... da

fare ampla quietanza di detto e.io à detta Violante di detti servitij prestiti, et l'altri ducati diece à complimento detto Bellisario promette di soi proprij beni dinari suberantia et facultà pagarli et exborzarli statim g.tto sarà detto matrimonio: i quali ducati diece detto Bellisario li dona injmiros alla dett Bernardina | delli quali detta Bernardina possa testare et disporre à suo arbitrio et volontà ca.c à là donata et à chi gli parerà et piacerà à Declarando anchora che tutto quello, et quanto à detta Bernardina pervenirà tanto per robbe paterne ca.c materne, et d'ogni altra sia modo et maniera detto Marco Antonio l'habbia da ricevere jn agumento delle dote di detta Bernardina et per quella più che riceverà debbia tirare la rata del antefato ut infrascripta [...] presentibus indice Petro Paulo Fiscale regius ad contrattus, cap.eo Michaele Bua, Antonio Musachi, Emanuele de Giovanni, Nicolao Grenigli, Joannes Policrognio, Michaele de Costantino greci, Joannes Parico, et Loysio de Gratia de Merugliano av: ne: doc:

ASN, N 5, S. 369 (Cesare Rosanova), protocollo 31, ff. 341v-343v

1611

12 Ιανουαρίου

πληρωμή 5 δουκάτων για ζωγραφική στο “*novo Comunicatorio*” της εκκλησίας του S. Ligorio Maggiore (S. Gregorio Armeno)

Donna Costanza Spinella paga ducati 5, a Bellisario Corensi a final pagamento della pictura fatta da esso et soi creati tanto dentro quanto fuora del novo Comunicatorio che ho fatto fare nel nostro Monisterio di S. Ligorio Maggiore

ASBN, Banco AGP, matricola 280 (έκδ. στο D'Addosio, 1913, σελ. 52)

13 Ιανουαρίου

υπογράφει ως μάρτυρας («Bellisario Correnzi pictore») σε συμβολαιογραφική πράξη μεταξύ των Francesco Antonio Randonia και Anello de Aponte de neapoli

ASN, N 5, S. 369 (Cesare Rosanova), protocollo 32, ff. 27r-30r

9 Νοεμβρίου

Πληρωμή για ζωγραφική στο Βασιλικό Παλάτι

A Gio Paleo de Vivero d. 50 e per lui a Belisario Corenzio a conto della pittura

(έκδ. στο Iadicicco, 1992, σελ. 3)

18 Δεκεμβρίου

εκλέγεται κυβερνήτης της αδελφότητας των Ελλήνων, μαζί με τον καπετάν-Μιχάλη Μπούα και τον Σκαρλάτο Μάτσα

ASN, N 5, S. 369 (Cesare Rosanova), protocollo 32, ff. 400v-401v

1612

3 Ιανουαρίου 1612

πληρωμή της επιμισθίας του Κορένσιου από το Βασιλικό ταμείο

Alli infrascritti interteniti [...] per loro intertenimento dei mesi sei finiti all'ultimo dicembre 1611 a Bellisario Correnzi ut supra duc. 66

ASN, Tesoreria antica, n. 442, f. 710 t, (πηγή κατεστραμμένη, έκδ. στο Faraglia, 1898, σελ. 86)

30 Ιανουαρίου

εκλέγεται κυβερνήτης της Αδελφότητας των Ελλήνων, μαζί με τον καπετάν-Μιχάλη Μπούα και τον Σκαρλάτο Μάτσα

ASN, N 5, S. 558 (Pietro Antonio Rosanova), protocollo 8, ff. 197v-198v

13 Μαρτίου

πληρωμή 20 δουκάτων από τους κυβερνήτες τής S. Casa dell'Annunziata για ζωγραφική στη «nona lamia dell'ospedale», τα οποία ο Βελισσάριος αποδίδει στον Giovanni Battista de Pino

ASBN, Banco AGP, giornale 58, f. 84v (έκδ. στο D'Addosio, 1913, σελ. 52)

3 Απριλίου

πληρωμή 14 δουκάτων από τους κυβερνήτες τής S. Casa dell'Annunziata για ζωγραφική «fatta sotto l'arcata avante la porta dell'ospedale»

(έκδ. στο D'Addosio, 1913, σελ. 52)

6 Απριλίου

κατά τη διάρκεια επισκοπικής επίσκεψης του Καρδινάλιου Aquaviva στην ελληνική εκκλησία, ο Βελισσάριος Κορένσιος εμφανίζεται ως κυβερνήτης της Αδελφότητας των Αγίων Πέτρου και Παύλου
ASDN, Visite pastorali, vol. I, f. 464v

23 Ιουνίου

πληρωμή από τους κυβερνήτες τής S. Casa dell'Annunziata «per la pittura che ha fatto e fa sotto la gradiata dell'audientia della casa avante la porta dell'ospedale»

ASBN, Banco AGP, giornale 57, f. 168v, (έκδ. στο D'Addosio, 1913, σελ. 52)

1613

2 Μαρτίου

πληρωμή για ζωγραφική στο παρεκκλήσιο Ravaschieri στη S. Teresa degli Scalzi

fra gennaio di s. giovanni battista paga ducati 20 per la pittura che fa nella cappella di pier francesco ravaschiero

ASBN, Banco Spirito Santo, giornale 80, f. 293 (έκδ. στο D'Addosio, 1919, σελ. 387)

3 Μαρτίου

Ο Κορένσιος συμμετέχει, ως πρώην κυβερνήτης της Αδελφότητας των Ελλήνων, σε νέες εκλογές

ASN, N 5, S. 369 (Cesare Rosanova), protocollo 33, ff. 83v-85v

29 Μαρτίου

πληρωμή 15 δουκάτων για λογαριασμό των τοιχογραφιών στην cappella Ravaschieri στην εκκλησία τής S. Teresa degli Scalzi

A fra Gennaro di San Gio Battista, carmelitano scalzo, D. 15. E per esso a Bellisario Correnzi in conto della pittura fa nella cappella di Ravaschiero. E per lui ad Ottavi di Fiore per altritanti

ASBN, Banco San Giacomo, giornale 21 (έκδ. στο Nappi, 1988, σελ. 133)

6 Σεπτεμβρίου

πληρώνεται για τη ζωγραφική που εκτελεί στο παρεκκλήσιο Muscettola στον Gesù Nuovo

A Stefano di Majo della Compagnia di Giesù D. dicessette è per lui a Belisario Correnzi disse a complimento di D. cento vinti atteso li altri D. 103 li ha ricevuti parte jn contanti, è parte per polise de banchi, et sono per la Pittura a fresco che fa nella Cappella di Sergio Muscettola nella loro Chiesa

ASBN, Banco Spirito Santo, giornale, matricola 85, f. 89 (έκδ. στο Delfino, 1986, σελ. 112, έγγρ. 11)

8 Οκτωβρίου

προκαταβολή 10 δουκάτων από τον Don Placido di Prado Pimentel για τη ζωγραφική στην εκκλησία της Santa Maria di Monserrato στη Νάπολη

A D. Placido di Prado Pimentel D. diece et per lui à Bellisario Corrente disse jn conto di d. trentacinque per l'jntegro prezzo dell'opera di Pittura, che ha da fare à fresco jn l'Ecclesia di Santa Maria di Monserrato di questa città di Napoli, et proprio dalla affacciata del muro dell'altare maggiore di detta Ecclesia jnsino al tetto supra alla quale ce have da pittare di sua propria mano tutta l'Jstoria et montagna che è di Monserrato con tutte le figure rimitagie et quanto jn detta Jstoria è solito farsi, et jn particolare alcune figure dell'ordine Benedettino con patto, che habbia dopo fatta à fresco della pittura ritoccarla à secco di colore fino per maggior perfettione di detta opera acciò sia d'ogni estrema bontà, et finirla di tutto per il 20 presente, et per esso à Domenico novellone per altri tanti
ASBN, Banco Spirito Santo, giornale, matricola 84, f. 193 (έκδ. στο D'Addosio, 1919, σελ. 387 και στο Delfino, 1986, σελ. 112)

27 Οκτωβρίου

υπογράφει, μαζί με τα άλλα μέλη της Αδελφότητας των Ελλήνων, μια «Declaratio pro Fidelissima Civitate de Neapoli», σχετικά με τα έσοδα και τα ευεργετήματα της αδελφότητας

ASN, N 5, S. 369 (Cesare Rosanova), protocollo 33, ff. 375r-376r

13 Νοεμβρίου

πληρωμή από τον Francesco de Lauro για ζωγραφική στην εκκλησία των SS. Severino e Sossio

A Francesco de Lauro D. 10 e per esso a Belisario Corenzio [...] in conto delle figure della Chiesa di S. Severino e per girata del suddetto Belisario Corenzio [...] alli signori Governatori della Casa Santa della Annunziata di Napoli [...] per il censo da esso Belisario se li paga di annui D. 10 sopra la casa grande di esso girante all'iconto Montecalvario

(έκδ. στο [Nicolini], σελ. 82)

1614

17 Ιανουαρίου

Ο Βελισσάριος Κορένσιος εκλέγεται για πρώτη φορά «prior» της Αδελφότητας των Ελλήνων

Elettio pro Confraternitate Grecorum

[...] in ecclesia Sanctorum Petri et Pauli [...] Gabriel Caleppio et Staurus Apsarà magistri et gubernatores pro presenti anno ecc [...] declarunt come acc. del presente hanno affissa una cartella in la posta del and.a havisando tutti li confrati che per hogi 17 del presente se trovassero in d.a and.a per uno negotio di detta Confraternità et

per ciò si sono congregati li infrascritti videlicet: Cap. Geronimo Combi, Scarlato Mazza, fra Iona de Felippo, Nicolo de Helia, Pietro Paulo Pinacchio, Pietro de Domenico, Giorgio d'Effeso, Domenico de Lazaro, Andrea Nicolizi, Nicolò Mancino, Francesco de Giorgio, Giorgio Golemj, Thomase Golemj, Domenico de Rachiobosi, Nicolò de Zaccaria, et Horatio Bua, li quali viva voce et neminj discreparte eligeno et deputano per loro Priore et Cosciere Bellisario Corenzi il quale Bellisario in virtù della presente elettione per uno anno dal primo del presente mese avante numerando, habia possibilità? d'esigere et recuperare dalli confrati di detta nazione tutto quello che hanno offerto pagare et che si sono sottj? In uno albasano quale se conserva per li mastri di detta Confraternità, et contra di quelli che non pagano agere, et eseguire quanto in detto | albarano se contiene, et del albarano predetto et elemosine eseigende eseguire quel tanto che in detto albarano se contiene, quasi del che detti confrati nominatj et congregati ut super ne requdeno che se ne facci p.co atto [...] Presentibus Indice: Loysio Signorini de neapoli ad gttus, Ioannes Domenico de Adinolfo V.L.D., Manoli Gaglia et nicolas Bensas [...]
ASN, N 5, S. 558 (Pietro Antonio Rosanova), protocollo 9, ff. 215v-216r

29 Ιουνίου

ορίζεται μαζί με τον Ιερώνυμο Κόμπη και τον Κωνσταντίνο Σοφία κυβερνήτης της Αδελφότητας, με την υποχρέωση να φροντίσει για την ανέγερση μοναστηριού

Nominatio Gubernatoribus SS.Petri et Pauli

Die xxvuij mensis Iunij xij indictionis, 1614 Neapoli. Ad preces nobis factas pro parte Gabrielis Golebij et Stauri Apsara Gubernatoribus ecclesiae Sanctorum Petri et Pauli Nationis Grecorum ut pro alios Confratres [...] | oportet fieri elettione aliorum Gubernatores per presenti anno 1614 [...] per totum Junij 1615 Gabrielis Galabus ex novis gubernatoribus per nomina busella nominaverunt fecerunt, et eleg.ma Andreas Calergi Comi.et Petrus Dragoleus nationis prodette cum omnibus illis honoribus ad dittam ecclesiam spettantibus et pertinentibus [...] dicti novi gobernatores eletti, et confrates et pro deputatis in regim..ne.. pro dicte nominaverunt et fecerunt capitaneum Hieronimum Comi, Belisarium Correntio etr V.L.D. Constantunum Zofia et voluerunt que dictus Belisarius teneant cre.... off.no tesaurerij introytum pro dictum et cancellarij servata forma capitum dicte ecc.ie, et | pro dicti deputati teneant habere curam monasterium erigendi in eccl.ia producta; quum nominant conf.s et elegunt factas dictis gubernatoris et deputatis in loco Ioannes Baptista Velasquez de Valenzuela protettor ecc.ie [...] presentibus indice Francesco Bua, Aloysio de Jacovo, Ioannes Calioro, Andrea Nicolitio, Scarlato Mazza, et Manuele de Giovanni greco

ASN, N 5, S. 506 (Giovanni Antonio Jovene), protocollo 16, ff. 267v-268v

30 Ιουνίου

πληρωμή από τους κυβερνήτες του Pio Monte della Misericordia, για ζωγραφική στην οροφή της Αίθουσας της Αδελφότητας

Alli Governatori del Monte della Misericordia D.20 e per essi a D. Lelio Galluccio Governatore dell'Opera dei morti per spenderli per servizio della fabbrica della casa del detto Monte [...] e per lui a Belisario Corenzio a compimento di D. 30 in conto della tempertura che fa nella sala del detto Monte [...]

(έκδ. στο [Nicolini], 1940, σελ. 82-83)

18 Ιουλίου

πληρωμή από τους κυβερνήτες του Pio Monte della Msericordia, για ζωγραφική στην οροφή της Αίθουσας της Αδελφότητας

Alli Governatori del Monte della Misericordia D.20 e per essi a D. Lelio Galluccio Governatore dell'Opera dei morti per spenderli per la fabbrica del detto Monte... e per lui a Belisario Corenzio [...] a compimento di D. 50 per la pittura fatta alla tempertura alla sala di detto Monte [...]
(έκδ. στο [Nicolini], 1940, σελ. 83)

20 Αυγούστου

υπογράφει ως μάρτυρας (“Bellisario Correnzi pictore à Monte Calvario”) σε συμβολαιογραφική πράξη μεταξύ του Francesco Scialla και της Antonia de Criscento
ASN, N 5, S. 369 (Cesare Rosanova), protocollo 34, ff. 179r-180v

1615

17 Φεβρουαρίου

πληρωμή για ζωγραφική στην εκκλησία του San Paolo Maggiore
padre andrea piscara castaldi paga ducati 20 per le pitture che fa in san paolo maggiore
ASBN, Banco Pietà, Elenco Bancali, sec. XVII, pittori, polizza n. 11 (έκδ. στο Nappi, 1988, σελ. 152)

24 Μαΐου

πληρωμή 40 δουκάτων από τους διαχειριστές της εκκλησίας της s. Maria di Costantinopoli για ζωγραφική στον τρούλο της εκκλησίας
A 24 maggio 1615 - il governo di Santa Maria di constantinopoli paga ducati 40, a Belisario Corenzi in conto della pittura fatta et da fare nella cupola di nostra chiesa et che sia finita l'opra per tutto questo mese di maggio, et non altrimenti
ASBN, Banco AGP (έκδ. στο D'Addosio, 1913, σελ. 52)

19 Αυγούστου

ο Κορένσιος πληρώνεται για λογαριασμό εργασίας των μαθητών του στην κατοικία του Fabrizio Romano
Fabrizio Romano D. 15 a compimento di D. 40 per le fatiche fatte da un giovane suo nella pittura di due balconi alla casa sua, atteso li altri li ha ricevuti contanti et per lo favore ha fatto di sua mano. E per lui a Gio Domenico Lama per quello ha pintato de sua mano in casa di detto Fabritio
(έκδ. στο Nappi, 1992, σελ. 41)

14 Οκτωβρίου

Ο Βελισσάριος Κορένσιος προσλαμβάνει στο εργαστήριό του για επτά χρόνια τον Thomas alias Masillo de Innocentio de Neapoli. Μεταξύ των μαρτύρων υπογράφει ο ζωγράφος Cesare Castellano

Locatio persone pro Bellisario Correnzi

Die xiiij mensis octobris xiiije indictionis neapoli 1615. constitutus in nostri presentia Thomas alias Masillo de Innocentio de Neapoli etatis annorum quatuordecim in circa ut dixit int.ns ad mayoreme cautelam cum expresso consensu Sebastiani de Innocentio eius patris ibidem presentis et eius consensum prestatu sicut ad con.nem devenit cum Bellisario Correnzi de Neapoli pictore presente sponte locavit oper et servitia p.ne eidem Bellisario presenti durante tempore annorum septe continuorum a presenti die in avanti numerandum sub rati in videlicet: que dictus Thomas alias Masillus teneat ei debeat pro sponte coram nobis p.nt durante dicto tempore bene, et diligente a fidele et ligaliter servire et obedire eidem Bellisario et eius familie jn omnibus servitijs licitis et honestis

sibi jn giornis | die noctuque horis solitis et consuetis et sig.r in dicta arte pictoris et à servitijs predictis durante dicto tempore undi.... dere aliqua naone occ.nus nel causa et si uxore duxerint ul allegaret volle facere artem predictam jn habere bonam curiam de bonis et robus ipsius Bellisarij et jn eis non commicter fructum frandem sine rapinam nec comicenti assistere ut consentire al.qu nao.ne occ.ne nel causa et nl.u disuscevit teneat ut debeat dicta Sebastianus eius pater pro ut sicepte coram nobis p.it dictum Thomam alias Masillum eius filius perquenere, et jn notus ad servitia p.ta ac reficere eidem Bellisario tam de omni furto que de omnibus damis et ad rationem carlenorum quinque pro quolibet die ex nichiquedatorum versa vice p.tus Bellisarius promisit durante dicte tempore dictum Thomam alias Masilli thenere jn eius domo et servitijs jpsius dare nictum necc.ta et caliauta ac lettum al dormiendit jpsiusque bene tenere et protusutare secundum eius conditionem ac jpsum docere arte predictam pictoris juxta sui jngenij capacitate et jn fine dicti temporis dare eidem Thoma alias Masillo omnia restr.ta que | hic reperiet pro susu sue persone jn pace quo sic: Pro quibus omnibus *[omissis]* Presentibus indice Cesare Castellano, Marco Antonio Stinca de Neapoli et Francesco Mazza de Neapoli
ASN, N 5, S. 369 (Cesare Rosanova), protocollo 35, ff. 282r-283r

22 Δεκεμβρίου

υπογράφει ως μάρτυρας συμβολαιογραφική πράξη μεταξύ των Ισπανών Luca Francisca και Melchior Gottieres

ASN, N 5, S. 369 (Cesare Rosanova), protocollo 35, ff. 358r-359r

23 Δεκεμβρίου

Cessio et quietatio pro Bellisario Correnzi

Eodem die [xxiij mensis decembris 1615] constitutus in nostri presentia R.dus Pater fra Mattheus della Padula guardianus ecclesie Sancti Joachim detto L'Hospitaletto huius civitate neapoli ordinis Sancti Francisci de | ober.tia procu.r substitutus à Michaele Tizzano de Neapoli procuratore generale dicte ecclesie ac conventus et fr.uum: pro ne de dicta eius procura.te , et p.ote nobis constare fuit per quamdam fidem dicte procurationis substitute et substitutionis manu notaj Joannes Hieronimi Testa de Neapoli sub die primo mensis settembris 1606 Agens et int.us nomine pro parte dictorum conventus et fratrum ex pro siedent et successores jn eo sponte corma nobis confessus fuit se ipsum nomine quo recepisse et habuisse à Bellisario Correnzi de Neapoli ducatos ducentum de carlinis per medium banci Sacri Montis Pietatis huius civitate Neapoli et sunt pre totidem per ipsum Bellisarium debiti q.o Joannes Bernardino de Luca ex resta p.tij cuius dam domum sibi ipsi Bellisario n.e dictem et aliestrate per quondam Antonium Monfalcone site in platea Montis Calvarij nictute publici instrumenti rogati manu mei preducti notaj sub diexxiij mensis decembris 1607 cui eclatio habeat: et per ipsi quondam Joannem Bernardinis legatos dicte ecclesie et fratribus in eius ult.o testamento stipulato manu notai Ioannem Her.mi Guarracini de Neapoli pro celebratione quar.dam missarum servitia for.a legati de superfacti jndicto testamento jpsius R.di guardiano et fratribus quibus ut super: nominibus liberatos ordine sacri regij consilij in banca de yzzo pro longo: jn quo | banco ducati ottuaginta fuerunt relapsati pro illi connentulus su emptionem tot annuorum jntroytuum pro celebratione missarum celebrari legatorum perdictum quondam Ioannem Bernardi ser.ta for.a legati in dicto testamento, et ad jmplitis omnibus conditionibus jn codem legato et testamento contetis stando fidei dicti notaj Joannes Hieronimi Guarracini: et state deposito p.to facto et liberatione ipsorum ducatorum ottuaginta p.tus R.dus guardianus nomine quo ut super libere cessit, et R.it eidem Bellisario absentis et nihi presentis omnia jura, et antiones ac priores et anteriorew obligatio nes ypotecas translatione et non extinctive dicto conventus, et fratribus componentia et competetos super Hieronimi et super dicta domo ipsi Bellisario venduta et alienta ut super servitia for.a dictam cautelam, et scripturarum quom eiusque et qualiter eiusque ponens dictum Bellisarium jn locum ipsorum conventum quem et fratrum et const.is cum procuratorem in ... cum poteem exigendi quietata di

excq.li in iudicio comparendi et consta ... et factis revedis | pront ipset guardiam ut fratres quibus ut super nominibus ante factam presentem cessionem facere poterant et valebant ac posset et valerent si ipsam non fecisset quiasic: et fiuma?? remaneste cessione p.ta p.tus guardianus nomine quo ut super quietavit dictum Bellisarium absentem et non presentem de dictis ducatis ottuaginta ut super liberatis et depositatis, et de omnibus inter eis ipsorum de usis ad rationem ducatorum quinque et amp.tius pro quilibet anno [...] | presentibus indice: Leonardo Marra ad q.ttus, Francesco de Ingenito, Nicolao Rassone Bergamense segettarij, et Hieronimo Poncile de Neapoli

ASN, N 5, S. 369 (Cesare Rosanova), protocollo 35, ff. 361v-363v

5 Ιουλίου

υπογράφει ως μάρτυρας στη συμβολαιογραφική πράξη ορισμού νέων κυβερνητών τής ελληνικής αδελφότητας

ASN, N 5, S. 506 (Giovanni Antonio Jovene), protocollo 17, f. 308v

1616

10 Ιουνίου

Εξόφληση, από τον Juliano Belenda, του ποσού που αντιστοιχεί στον πίνακα που ο Βελισσάριος φιλοτέχνησε για το παρεκκλήσιο του πρώτου, στην Pietà dei Turchini

Quietatio pro Capitaneo Juliano Belenda

Eodem die [decimo mensis Junij 14.e Jndictionis 1616 neapoli] jn nostri presentia constitutus Belisarius Correnzi de Neapoli pictor sponte presentialiter et manualiter coram nobis recepit et habuit a Capitaneo Juliano Belenda sibi dante de contantis per manus mei predicti notarij ducatos decem de carlinis ad complementum D. centum Octuaginta nam reliquos D. Centum septuaginta predictus Belisarius declaravit recepisse et habuisse a dicto Capitaneo Juliano jn pluribus vicibus et partitis per medium bancorum et de contantis excettionis. Et predictos D. centum octuaginta predictus Capitaneus solvit nomine et pro parte Benedecte Garibalda eius uxoris de propria pecunia ipsius Capitanei Juliani, Per una cona della Santissima Annuntiata fatta per detto Belisario con cornice, et sgabello jndorati conforme al presente se ritrova posta nella Cappella costrutta dentro la Venerabile Ecclesia della Pietà delli figlioli torchini di Napoli. De quibus D. Centum Octuaginta ut supra receptis a dito Capitaneo Juliano nomine et pro parte predictae Benedecte, predictus Belisarius quietavit predictum Capitaneum Julianum absentem et me predictum notarium presentem faciens de eis finalem quietationem per aquilianam stipulationem. Et pro inde predictus Belisarius sponte obligavit se eiusque heredes successores et bona omnia dicto Capitaneo Juliano et mihi predicto Notario Presenti)

ASN, N 6, S. 84 (Giovanni Leonardo de Diviziis di Napoli), protocollo 5, ff. 174r-174v (έκδ. στο Delfino, 1993, σελ. 26)

10 Ιουλίου

ορίζεται μαζί με τους Σταύρο Αψαρά και Ιερώνυμο Κόμπη κυβερνήτης της Αδελφότητας από τους ήδη κυβερνήτες Γαβριήλ Καλέπιο, δον Πέτρο Αβεντάνιο και Σκαρλάτο Μάτσα

ASN, N 5, S. 506 (Giovanni Antonio Jovene), protocollo 18, f. 187v-188v

1 Αυγούστου

Ο Βελισσάριος Κορένσιος, ως ένας από τους κυβερνήτες της ελληνικής αδελφότητας, ορίζει ως εφημέριο της εκκλησίας των Αγίων Πέτρου και Παύλου τον «Neophito Riazzi hieromonaco greco» Electio cappellani pro Confraternitate Grecorum

[...] in presentia nostra Belisarius Correntio grecus unus ex governorum [...] volens providere cappellanum jn dicta confraternitate per celebrandis divinis officij secundu statuta dicte confraternitatis deliberasse et disposuisse jnatie Mentis sue elizere, et agregare dictus R.d don Neophitum Sacerdotem grecum in ministerio dictis offittiis celebrandum jn dicta confraternitate [...] pro quilibet mense quos ducatos quinque [...] dictus don Neophitum admovere, et levare à pro dicto servata forma brevi Apostolici Santissimi d. nostri Pape Paulis tertij et aliorum pontificium, et decretuus jn depositorum in Curia cappellani mayoris [...]

ASN, N 5, S. 506 (G. A. Jovene), protocollo 18, f. 205v-206r

1617

5 Ιανουαρίου

σε δωρεά της Vittoria Marchetta de Neapoli προς την ελληνική αδελφότητα, ο Βελισσάριος Κορένσιος εμφανίζεται ως κυβερνήτης της αδελφότητας

ASN, N 5, S. 506 (G. A. Jovene), protocollo 19, f. 18r-19r

28 Φεβρουαρίου

δάνειο 56 δουκάτων του Βελισσάριου Κορένσιο προς τον «Joannes Baptista Moscorio grecus miles gravis armature»

ASN, N 5, S. 506 (Giovanni Antonio Jovene), protocollo 19, f. 128v-129v

17 Ιουλίου

Ο Βελισσάριος Κορένσιος, μαζί με τον Σταύρο Αψαρά, σε «Nominatio pro Gubernatores Confraternitatis SS. Petri et Pauli», ορίζουν ως κυβερνήτες της Αδελφότητας τους Γαβριήλ Καλέππι και τον Γεώργιο από την Έφεσο

ASN, N 5, S. 506 (Giovanni Antonio Jovene), protocollo 19, f. 347v-348r

19 Δεκεμβρίου

Ο Βελισσάριος Κορένσιος και ο Γαβριήλ Καλέππιος συνάπτουν συμφωνητικό με τον ιερέα Νικόλαο Φερίγο προκειμένου ο τελευταίος να εκτελεί καθήκοντα εφημέριου στην ελληνική εκκλησία της Νάπολης Conventio pro Gubernatores et D. Nicolaus Ferrico grecus

D. Nicolaus Ferrico grecus consensiens prius jn nos agens pro se sicut ad conventionem devenit cum Belisario Correntio et Gabriele Galebbio gubernatores [...] promette servire jn divines jn dicta ecclesia de Santo Pietro, et Paulo pro spatio de mesi Quattro dalli sedici del presente mese de decembre avante videlicet: servendo solo dicti governatori siano tenuti come promettono pagare | al detto d. Nicolo alla raggione de ducati nove lo mese, et servendo solo debbiano pagare al detto d. Nicolo alla raggione de ducati sei lo mese servendo jn pace, et non mancare per qualsivoglia causa et jn suo pro lo detto d. Nicolo declara havere ricevuto dal detto Belisario nomine qud supra ducati trenta cinque tari dui, et grano diece per saldo et final pagamento del salario ut supra pro tutto di 16 del presente mese tanto del servitio solo quanto del servitio accompagnato per tutto detto del presente mese tando di quello final quietanza [...]

1618

18 Ιανουαρίου

Συμφωνητικό αγοράς μεταξύ του Βελισσάριου Κορένσιου και του Januarius Magliolo

Cessio pro Bellisario Correnzi

Eodem die [xviiij januarij 1618] constitutus in nostri presentia Januarius Magliolus de Neapoli V.L.D. agens pro se sponte coram nobis de ducati tricentum septuaginta sex perventis Joannem Paulo et Francesco Magliolis a Bellisario Correnzi per medium banci Sancti Eligij mayoris pro pretio a.o ducatorum triginta septem et g.r decem a septem venditor per dittos de Magliolo super partibus et portionibus eius perventis ex he.te q.o Joannes Andrea Maglioli cum patto de ret.do virtute cauterarum magnifici quondam notaij Cesaris Rosanova de Neapoli sub die 14 mensis maij 1616 confessges.t recepisse ducatos tricentem ispi Januario liberatos per magnificum Aloysium Xarana | regium consiliarium et cage com.rum jn banca de Scacciavento jn parte leg.nie jpsi januario competetis super he.te bonis ditti quondam Joannis Andrea eisu p.ns segunta forma eius testamenti. Pro quibus ducatis tricentum verum liberatij p.tus Januarius libere translative et non estintive cessit et R.it ditto Bellisario absenti et nihi presenti omnia eius jura et actione ac priores et anteriores obligationes et hypotecas jpsi Januario compententia et competeres super eibus bonis he.tij p.te et sig.r supra quadam max.a sita ad Antignano inter suos fines virtute ditti testamenti et aliarum cautelarum et scripturarum ponens dittus Bellisarius pro detta summa jn locum suum et constisens pro jn reu propria de quibus ins.et ut cessis liceat ditto Bellisario ut jn jns.o et ex.a et omnia facere si et pro ut ipse Januarius ante presente cess.e facere potevat et prenia cess.e p.ta et enseparatamente p.tus Januarius quietavit dittus Joannem Paulum et Francescum absentes et non presentes de dittis ducatis tricentum ut liberatis – faciens de dittis ducatis tricentum finalem quietationeme pro aquilianam stipulatione precedentem, et sunt ditti ducati tricentum ad complimentum ducatorum tricentum septuaginta sex ex quo reliqui fuent sibi liberati pro eumdem de Jacum con.n et cause com.tius et de eius fecisse aliam quietationem magnifici notaij Leonardi Marra die quinto maij 1617 jn curia ditto quondam notaij Cesaris ex.ni quasic. Pro quibus omnibus [...] Presentibus indice Donato Bonaventura, Francesco de Roberto, de Hieronimo Terra del Lavore, et Francesco Scafaniello de Neapoli.

ASN, N 5, S. 558 (Pietro Antonio Rosanova), protocollo 11, ff. 293v-294v

7 Φεβρουαρίου

προκαταβολή 20 δουκάτων από τον Pomponio Salvo για ζωγραφική που πρόκειται να εκτελέσει ο Βελισσάριος στο παρεκκλησίό του, στην εκκλησίας τής S. Maria di Montervergine

ASBN, Banco Pietà, giornale 89, f. 89 (έκδ. στο [Nicolini], 1940, σελ. 83)

2 Απριλίου

Συμφωνητικό μεταξύ του Βελισσάριου και των Ioanna, Constantia Cioffa και Ysabella Andrione

Captio pos.tas pro Bellisario Corenzi

Eodem die [2 aprilis 1618] Ad preces nobis fatta pro parte Bellisarij Corenzi de Neapoli personaliter accessimus ad quandam domum sitam prope ecclesiam Montis Calvarij iux bona ipsius Bellisarij iux bona Ariento Lenzalotta iux duas vias publicas et alios confines constintem in doi basi et uno jntrato scoperto con la m.a et cocinetta sep.e cum cist.ola eta astraco ad cielo et cum ce.nus ibidem dittus Bellisarius asser.t coram nobis hodie presenti die dittam domum ut consistente fuisse | sibi concessam a Joannam Cioffa interte eius sororis cum interventum et presentia Ysabella Andrione usufrutt.ris domus p.te jn annuis ducatis viginti mediante instrumentum manu mei p.ti notaij: jn quo jnstrumentum constituisse se pro Constintem pro panione tenre donec et quorsqe corporale

possessione recepit propria dittus Bellisarius revocando dittus prepanius et ad se avocando cepit et corporaliter adeptus [...] presentibus indice p.to Joannes Vincenzo Spinato, Joannes Suisieno de Olisio et Ottavio sollogo.

ASN, N 5, S. (Pietro Antonio Rosanova), protocollo 11, ff. 361r-v

3 Απριλίου

πληρωμή 42 δουκάτων, σε σύνολο 1200, για ζωγραφική στον ανατολικό βραχίονα του κεντρικού κλίτους στον Gesù Nuovo

Al padre Stefano di Maio d. 42. e per lui a Bellisario Correnti a compimento di D. 1200 e sono in conto della pittura a fresco che fa nella lamia dell'altare maggiore della chiesa della loro Casa Professa, cappella della principessa di Bisignano

ASBN, Banco Popolo, matricola 132 (έκδ. στο Nappi, 1984, σελ. 333)

16 Μαΐου

πληρωμή από τον Pomponio Salvo για ζωγραφική για ζωγραφική σε φρέσκο στο παρεκκλήσιό του στην εκκλησία της S. Maria di Montervergine

(έκδ. στο [Nicolini], 1940, σελ. 83)

5 Ιουλίου

συμφωνητικό μεταξύ των κυβερνητών της ελληνικής αδελφότητας, Βελισσάριου Κορένσιου και Γεώργιου από την Έφεσο με τον έλληνα ιερέα Γαβριήλ Νομικό, προκειμένου ο τελευταίος να λειτουργήσει στην εκκλησία των Αγίων Πέτρου και Παύλου για έξι μήνες. Την ίδια μέρα, σε αγορά για λογαριασμό των κυβερνητών της ελληνικής αδελφότητας, ο Βελισσάριος συμβάλλεται μαζί με τους Γαβριήλ Καλέπιο και Γεώργιο από την Έφεσο, με τον Vincentio Salzano de Neapoli. Ως μάρτυρες υπογράφουν και οι ζωγράφοι Carolo Martoscella de Neapoli και Pompeo de Neapoli

ASN, N 5, S. 506 (Giovanni Antonio Jovine), protocollo 20, ff. 223r-224r και 227r-232r

31 Οκτωβρίου

Ο Βελισσάριος Κορένσιος εξουσιοδοτεί τον επίσκοπο Νικηφόρο Μελισσηνό προκειμένου ο τελευταίος να εμφανιστεί στον Βασιλέα Φίλιππο Γ΄ εκ μέρους του: σκοπός του, να ανανεώσει την επιμισθία για τις υπηρεσίες του ίδιου και των προγόνων του

Procuratio pro Bellisario Corenzi

Eodem die [31 octobris 1618] constitutus in nostri presentia Bellisarius Corenzi sponte ass.t coram nobis ad infrascriptam vacare et per int.cem non posse tum pp.rr loci distantiam tum alijs eius negotijs occupatus et prepeditus confisus | de fide prudentia ad md illmo donni don Nicefori Melliseno archiepiscopi arcipelagi jpsum q.ndem d. Niceforum licet ab n.tem tam presentem sponte o via fecit codit sum verum legitimum et indubitatum procuratorem ad procuratio monime et pro parte ipsius cons.tis et pro eo comprandi coram Regia et Catholicam Maestate domini nostri Regis Filippi tertii eius generali consiglio coram quibus caparere op.ostusit et yete gli quam mercedos seu renunea jurem compensam non mullo ser.m tantum per ipsum cum per quondam Joannem Corenzi eius patrem et alios eius prodecessores in diversis locis temporibus et occorrentii ut exfidibus dittorum servitiorum liquet, et pro jnde quas cumque comp.nes fides et presentandi et recepit et habeat quascumque cedulas in favore ipsius constij ex prendidas et cedulas predictas sive cesse fuerit quietan omunque et alia circa p.ta faciendi fratta seu supplicam et dando et concedendo dicto eius proc.ri vices et

voces suas circa p.ta ac libram pote.m et plenum posse loco sui sub.tus Stefanum Ricio [...] Presentibus Indice: Leonardo Massa ad g.ttus, cap.o Joannes Saranio, et Ottavio Russo pittore
ASN, N. 5, S. 558 (Pietro Antonio Rosanova), protocollo 11, ff. 475r-v

31 Οκτωβρίου

πληρωμή από τον Pomponio Salvo για ζωγραφική σε φρέσκο στο παρεκκλήσιό του στην εκκλησία της S. Maria di Montervergine

A Pomponio Salvo D. 10. Et per lui a Bellisario Correntio in conto della pittura che fa nella sua cappella nell'ecclesia di Monteverginella

(έκδ. στο Nappi, 1988, σελ. 144 και στο Leone de Castris, 1991, σελ. 326)

7 και 13 Νοεμβρίου

πληρωμή για ζωγραφική σε φρέσκο στη μικρή εκκλησία της S. Patrizia

(έκδ. στο [Nicolini], 1940, σελ. 83)

15 Νοεμβρίου

πληρωμή από τους κυβερνήτες του Monte di Pietà για διακοσμητική ζωγραφική που εκτέλεσε για λογαριασμό τους

ducati 12 per la pittura fatta e fatta fare delli due padiglioni et una fenta de epitaffio che sta dentro la cappella del monte di Pietà

ASBN, Banco Pietà, giornale 93, f. 202 (έκδ. στο [Nicolini], 1940, σελ. 83) και ASBN, Libro Maggiore di Terze, matricola 78, f. 697 (έκδ. στο Nappi, 1987, σελ. 150)

26 Νοεμβρίου

πληρωμή για ζωγραφική σε φρέσκο στη μικρή εκκλησία της S. Patrizia

(μνεία στο Leone de Castris, 1991, σελ. 326)

5 Δεκεμβρίου

πληρωμή για ζωγραφική σε φρέσκο στη μικρή εκκλησία της S. Patrizia

il monasterio di S.Patrizia paga ducati 10 al Marcello de Vivo mettitore di oro per la cornice gurnita di oro fatta per servitio delli muri di pittura di Bellisario Correnzi nella loro chiesa

(έκδ. στο [Nicolini], 1940, σελ. 83)

15 Δεκεμβρίου

πληρωμή για ζωγραφική σε φρέσκο στη μικρή εκκλησία της S. Patrizia

(μνεία στο Leone de Castris, 1991, σελ. 326)

17 Δεκεμβρίου

πληρωμή από τον Pomponio Salvo για ζωγραφική για ζωγραφική σε φρέσκο στο παρεκκλήσιό του, στην εκκλησία της S. Maria di Montervergine

(έκδ. στο [Nicolini], 1940, σελ. 83)

24 Δεκεμβρίου

πληρωμή από τους Επίτροπους της «Εορτής του Αγίου Ιανουαρίου» για τη ζωγραφική που εκτελεί στο κατάστημά τους

ASBN, Banco Pietà (έκδ. στο [Nicolini], 1940, σελ. 83)

26 Δεκεμβρίου

πληρωμή για ζωγραφική σε φρέσκο στη μικρή εκκλησία της S. Patrizia

έκδ. στο [Nicolini], 1940, σελ. 83

1619

28 Φεβρουαρίου

πληρωμή 20 δουκάτων από τον Pomponio Salvo για ζωγραφική στο παρεκκλήσιό του στην εκκλησία της Montevergine

KEIMENO

(έκδ. στο [Nicolini], 1940, σελ. 83)

15 Μαΐου

σε διασαφήνιση του καταστατικού της Αδελφότητας, ο Βελισσάριος Κορένσχιος υπογράφει μαζί με άλλους Ρωμιούς

Ratificatio pro Confraternitate

Pro parte di Petri de Avendagna Georgius Debasi, Scarlati Mazza et Emanuelis de Giovanne, magistris anno 1619 [...] avessimus jn Audentia ditte Confraternitatis et cum essemus scribes | suddetti Governatores cum insuenta presentia et volutante jnfrascrittis confraternitatis predicte Nationis videlicet: cap. Geronimo Combi, Alexander Moscoleo, Gabriele Galebbij, Bellisarij Correntij, d. Stauri Apsara, sarg.es Gregorij Cricciotti, Andrea Nicolizzi, cap. Andrea Calergi Combi, d. Agostini Persiani, cap. Constantino de Pera, Dimetrij Paleologo, d. Francesci Bua, Ragli Moronzino, Thoma Golemi, d. Manuelis Duche, Petri Basile, Panayoti Yeremia, Marci Combi, fr.di Moscolei, Franc.ci Giorgio, Andrea Cuiencco Effeso, Manolli, Payorano, Joannis Mangrali, Ioannis Dallari, Domenici de Yracli, Domenici renesi, Constantini Marmara, Michaelis Anastasi, Nicolai Mancoro, Giorgi Golemi, Petri Pechori, An... de Pato, Stamati Pantoleo, Giorgii de Constantino, Giorgii de Miduledefno, Constantini Stefani, Petri Pauli Pennachi, Aloysi de Giacomo, Constantini Russi, Oratii Bua, Francesci Pogniro, Constantini Brana, Giorgii de Muolo, Laurentii Peroscini | oss.ne core jn detta Confraternitate Sancti Petri et Pauli ad esse capitula antiquitates fatta que Capitula suddetti Governatores et Confrates [...]

ASN, N 5, S. 506 (Giovanni Antonio Jovene), protocollo 21, ff. 176v-177v

21 Ιουλίου

Ο Βελισσάριος Κορένσιος συνάπτει συμφωνητικό δανεισμού με τον Joanne Baptista Mascorius σύζυγο τής Marte Sante Sante Maure

ASN, N 5, S. 506 (Giovanni Antonio Jovene), protocollo 21, ff. 273v

19 Αυγούστου

πληρωμή από τους επιτρόπους του Seggio di Nido για ζωγραφική που εκτελεί στο κατάστημά τους

ASBN, Banco Pietà, giornale 101, f. 5v (έκδ. στο [Nicolini], σελ. 83)

6 Οκτωβρίου

Απόδοση στον Βελισσάριο από τους κυβερνήτες της Αδελφότητας αντικειμένων που κατείχε κατά τη διάρκεια της δικής του διαχείρισης

quietatio pro Bellisario Corentio

[...] *cap. eo Hieronimus Combi, Emanuele de Giovanne, et Nicolaus Maginus greci magistri [...] manu receperunt et habernunt à Bellisario Correntio olim magistro et governatore dicte confraternitatis infra scripturas jn eo jprse remansus in tempore sue administationis videlicet:*

item una liberanza, et catifractoria sopra le cedole de ducati cinquecento, item un cartifrantoria diretta ab thesoriere generale de ducati | ut dui, et quattro, in condorglietta de sua eccellenza desse haveva da pagare à detta confraternita per l'elemosine de trateniti, item doi albarani fatti per la confraterra per detta trattenuto lo monasteo che se haveva da fare nella quale rriolo permesso fatta dal Sr. Tappia et detti confrati, item una carta de pagamento de scuti de oro de Italia ducento quaranta prestati per il quondam Nicolo grenegli a Battista Ferrario et compagni in Constantinopoli nell'anno 1576, item uno libretto piccolo nel quale sono notati slcune summe de denari del detto quondam Nicolo videlicet: nel banco de S. ja ducati cinquecento cinquanta quattro , et dui in altra partita ducati quattrocento sedici et uno ut sei nell'anno 1606 per martucelo nell'anno 1609 in ducati cinquanta et à 17 de giugno dell'anno 1617 ducati 47, item un' altro libretto de allog.o de fogli 24, item un altro libretto de alloggiam.o à diversi con lo alfabeto de fogli 76, item quattro fascetti de scritte diverse de uqu scriptuum gubernatores dicti Bellisarii | presentibus indice Gabriele Galebio et Scarlato Mazza.

ASN, N 5, S. 506 (Giovanni Antonio Jovene), protocollo 21, ff. 359v-360v

19 Δεκεμβρίου

πληρωμή από τον Βελισσάριο Κορένσιο και τον Εμμανουήλ Ιωάννου 40 δουκάτων στον επίσκοπο Νικηφόρο Μελισσηνό

Bellisarius Correntius et Emanuele de Giovanne governatore et thesauriero [...] dictus Bellisarius dovere consequi recolligere et habere à Rxo D. Nicofor Melesino Archiepiscopo Arcipelagi ducato quatraginta quinque [...] partite banci sancti eliggi e sancti jacobi

ASN, N 5, S. 506 (Giovanni Antonio Jovene), protocollo 21, ff. 444r-v

5 Δεκεμβρίου

πληρωμή 50 δουκάτων από τους κληρονόμους του Scipione Vespolo για ζωγραφική στο παρεκκλήσιο του Santissimo Crocefisso στην εκκλησία τής Santa Maria la Nova

Ad heredi di Scipione Vespolo ducati 50 et per loro a Vespolo per altri tanti et per detti a Belisario Corenzi disse se li pagano in conto della pittura a fresco che fa nella loro cappella del Santissimo Crocefisso a Santa Maria della Nova per il prezzo et conditioni apposte nel albarano firmato da esso Belisario et da essi quale se conserva fra Giosepe Lambertini della compagnia del Giesù al quale se n' habbia come fusse pubblico instrumento in omni solennita roborato

ASBN, Banco Popolo, giornale 1619, matricola 144 (έκδ. στο Novelli Radice, 1982-3, σελ. 173, έγγρ. 26)

17 Δεκεμβρίου

πληρωμή από τον Baldassare Noiro 20 δουκάτων για ζωγραφική στο παρεκκλήσιό του

ASBN, Banco Pietà, giornale 102, f. 223v (έκδ. στο [Nicolini], 1940, σελ. 83)

1620

20 Ιουλίου

πληρωμή από τους επιτρόπους του seggio di Nido για ζωγραφική που εκτελεί στο κατάστημά τους (έκδ. στο [Nicolini], 1940, σελ. 83)

7 Αυγούστου

πληρωμή από τους επιτρόπους του seggio di Nido για ζωγραφική που πρόκειται να εκτελέσει στο κατάστημά τους «conforme al disegno fatto» (έκδ. στο [Nicolini], 1940, σελ. 83)

24 Νοεμβρίου

συμφωνητικό μεταξύ Joannes Andrea de Giorgio και Belisarius Corrensi

captio poss. is pro Bellisario Coorentio

Die xxvij mensis Novembris 1620 Neapoli ad preces nobis fattas pro parte Bellisarij Currentij de Neapoli & accessimus ad quamdam domus sitam in platea Montis Calvary que fuit quondam Gasparij de Matteo florentini consistentem in uno bascio dalla parte della prodetta strada de monte calvario con una cammaretta sopra, et sopra detta cammeretta una camera sopra nula portella contigua a' detto dascio, et astraco a' cielo dalla parte della strada della Santissima Conceptione uno bosero | con una camera sopra dove il prsente habia santello ? boffante et Muntia Santoro avasto detto bascio uno intrato coverto piccolo et scoperto con cantiero de lavare cisterna et cantinuta gradiata rovert.. de sagle nelle camere uz dalla parte della strada della santissima conceptione una camera, et retro dove habita circa mirta al in conto detta camera una camera corrispondente alla parte della strada del Monte Calvario dove habita hoge perosca et sopra detta camera lo astraco al cielo iusta bona eod.. santissime conceptionis iusta bona persij de Crisentio duas pocos σελ. das et alios confines, et eos essus ibidem prodittus Belisarius ass coram nobis domus prodittus ipsi remanere tampe ultimo li citatori et perle offerenti candela avensa et extinta remasse pro ducati seucentus sexaginta un in banca torini in sacro Regio Consilio, et decretum di Sacri Regii Consilii | reforente Ioannis consiliario Joanne Andrea de Giorgio [...] presentibus indice Hieronimo Morlando scriba ordinario ditti sacrii reggii consilii [...] banci spiriti sancti, laurentio coppula de neapoli ad cesus, Aloysio crivello, Claudi Visconte et Ioannis Baptista Catanio

ASN, N 5, S. 506 (Giovanni Antonio Jovene), protocollo 22, ff. 542v-543v και ένθετα φύλλα

20 Ιουνίου

προκαταβολή 50 δουκάτων, σε σύνολο 310, για ζωγραφική στα εσωτερικά των τόξων κάτω από τα όργανα και στην οροφή του κεντρικού αλταριού στην εκκλησία του Gesù Nuovo

A Giuseppe Lamberti della compagnia del Gesù D. 50. E per lui a Bellisario Correnzi, dite in conte dei d. 310 per prezzo della pittura a fresco che ha da fare nella loro chiesa della Casa Professa, cioè tutti li compartimenti delle due lamie sotto li coretti dove hanno da essere diversi Angeli con istrumenti musici, delli quali farà prima li cartoni a loro soddisfazione e stabiliti che saranno farà della pittura di sua propria mano senza agiuto di altro pittore ben pinta et impostata a fresco per essere vicino a l'ochio di colori vaglia ben colorita come si conviene. Quelle pitture incomincerà al presente e finite per la festa prossima del Beatgo Ignatio che sarà alla fine di luglio 1620, di più deve fare per il suddetto prezzo delli d. 310, otto triangoli sotto alla cornice grande dell'altare maggiore nelle quali per chiascheduno ha da dipingere a fresco nel modo detto di sopra un Angelo conforme li sarà ordinato, obligandosi de finirla per tutto il mese di Ottobre 1620 di sua mano finita con ogni diligenza con fare i cartoni a soddisfazione sua e del padre Stefano Citarella o chi a loro parerà. Et il pagamento sarà conforme va lavorando et al fine poi darli il resto del compimento delli detti d. 310, con patto che non habbia da passare il termine del tempo che promette e mancando li sia lecito a farla rifare a tutte sue spese da chi a loro parerà e non facendola per detto tempo di ottobre se li darà d. 100 meno di paga come per ordine e soprintendente della fabrica della chiesa e casa».

ASBN, Banco Spirito Santo, matricola 151 (έκδ. στο Nappi, 1984, σελ. 321, έγγρ. 8)

30 Ιανουαρίου

πληρωμή στον Βελισσάριο Κορένσιο 15 δουκάτων, και από αυτόν στον γυψοτεχνίτη Francesco Napolella, για έργα στο χοροστάσιο της εκκλησίας της S. Maria la Nova

A Belisario Corenzi D. quindecim et per lui a mastro francesco napolella disse a complimento di D. novanta cinque atteso li altri li ha ricevuti da esso parte per banco e parte de contanti jncludendo li D. vinticinque che ebbe per caparro de D. 95 che in tutto son D. novanta cinque

ASBN, Banco Spirito Santo, giornale 1621, matricola 160 (έκδ. στο Novelli Radice, 1982-1983, σελ. 175, έγγρ. 37)

1 Φεβρουαρίου

πληρωμή στον Βελισσάριο Κορένσιο 11 δουκάτων, και από αυτόν στον γυψοτεχνίτη Francesco Napolella, για έργα στο χοροστάσιο της εκκλησίας της S. Maria la Nova

A Bellisario Correnti D. 11 et per lui a F.co Napolella a comp. di D. 130 cioè D. 10 conto dell'opera di stucco che fa con li compagni nel coro de S. M. della nova per servizio del Marchese di Cusano e un ducato per altritanti

ASBN, Banco Spirito Santo, giornale 1621, matricola 160 (έκδ. στο Novelli Radice, σελ. 176, έγγρ. 40)

13 Φεβρουαρίου

πληρωμή στον Βελισσάριο Κορένσιο 15 δουκάτων, και από αυτόν στον γυψοτεχνίτη Francesco Napolella, για έργα στο χοροστάσιο της εκκλησίας της S. Maria la Nova

A Belisario Correnti D. quindecim e per lui a francesco Napulella a complimento di D. cento diece disse in conto dell'opera che fanno de stucco nel coro de Santa Maria della nova per servitio del ill.mo signore Marchese de Cusano conforme appare per cautela fatta, alla quale se refere

ASBN, Banco Spirito Santo, giornale 1621, matricola 161 (έκδ. στο Novelli Radice, σελ. 175-176, έγγρ. 38)

20 Φεβρουαρίου

πληρωμή στον Βελισσάριο Κορένσιο 10 δουκάτων, και από αυτόν στον γυψοτεχνίτη Francesco Napolella, για έργα στο χοροστάσιο της εκκλησίας της S. Maria la Nova

A Belisario Corenzi D. diece e per lui a Francesco Napolella a com.σελ. di D. cento diece in conto dell'opera che fanno de stucco nel coro de Santa Maria della nova per servitio del ill.mo signore Marchese de Cusano

ASBN, Banco Spirito Santo, giornale 1621, matricola 160 (έκδ. στο Novelli Radice, σελ. 176, σημ. 39)

16 Ιουλίου

εξόφληση 110 δουκάτων για τη ζωγραφική στο Seggio di Nido

ASBN, Banco Popolo, Elenco bancali, sec. XVII, pittori, polizza n. 20 (έκδ. στο Leone de Castris, 1991, σελ. 326)

11 Οκτωβρίου

πληρωμή από τον Lanfranco Massa 30 δουκάτων για τη ζωγραφική που εκτελεί στο παρεκκλήσιό του στην εκκλησία των SS. Severino e Sossio

A Lanfranco Massa D. trenta e per esso à Bellisario Correzi disse jn conto deli D. centovinti promessoli per la pittura va facendo nella sua cappella jn Santo Severino, et per esso à Francesco Sangermano per altri tanti

ASBN, Banco Pietà (έκδ. στο Delfino, 1985, σελ. 99, μερική δημοσίευση του έγγραφου είχε προηγηθεί στο [Nicolini], 1940, σελ. 83)

18 Οκτωβρίου

υπόμνημα των επιτρόπων της cappella del tesoro di San Gennaro σχετικά με την υπαιτιότητα του Κορένσιου για τη φυγή του Guido Reni από τη Νάπολη

18 ottobre 1621. Congregati l'infrascritti Signori Deputati more solito, essendosi proposto la carcerazione di Bellisario pittore per la confessione fatta in tortura da Gio. Domenico Capuano di haver fatto il delitto in persona del compagno di Guido pittore ad istanza di detto Bellisario, et essendosi considerata la qualità et gravità di detto delitto per il quale si è causata tanto danno a questa Fedelissima Città per essere stata la causa principale della partenza di detto Guido da Napoli, dove era venuto con molta spesa et fastidio della Città, si è concluso che si facciano tutte le diligenze necessarie per verificare detto delitto per castigo de malfattori et esempio delli altri, et anco animo all'altri che possano venire al servitio di detta opera, et per tal causa si sono rimessi all'infrascritti deputati che facciano tutte le diligenze et istanze necessarie, dandoli tutta l'authorità che tiene tutta la Deputazione, et che detti deputati habbiano da riferire ogni cosa alla Deputazione di quello che si anderà facendo da mano in mano.

(έκδ. στο Strazzullo, 1978, σελ. 108)

1622

3 Ιανουαρίου

A Belisario Corenzio d. 27 e per esso a Gio. Domenico Vairo dite sono per il prezzo di una guantero di Argento che li ha venduta e cosignata. E per esso al Banco di San Giacomo

(έκδ. στο Iadicicco, 1992, σελ. 41)

10 Ιανουαρίου

A Bellisario Corenzio d. 28 e per esso a Pietrant.o Sorrentino dite sono per le casse di confettura di zucchero che li ha vendute e consignate

(έκδ. στο Iadicicco, 1992, σελ. 41)

14 Νοεμβρίου

υπογράφει («D. Bellisario Currenzio») μαζί με τα άλλα μέλη της ελληνικής αδελφότητας σε υπόμνημα εναντίον του καθολικού ιερέα Paolo Valente, διορισμένου από την Βικτώρια Ράλλη στην ελληνική εκκλησία της Νάπολης

ASDN, Collationes Beneficiorum, F. 64, n. 2, c. 83 (έκδ. στο Ambrasi, 1963, σελ. 384)

1623

7 Σεπτεμβρίου

υπογράφει ως μάρτυρας συμβολαιογραφική πράξη μεταξύ του Cosimo Fanzago και του ηγούμενου της Certosa di San Martino, D. Petro Odorisio (έκδ. στο Spinazzola, 1902, σελ. 168-169)

8 Δεκεμβρίου

με ειδική ρύθμιση καθιερώνεται η θέση του Προέδρου της Αδελφότητας με διευρυμένες αρμοδιότητες που καταλαμβάνει ο Βελισσάριος Κορένσιος και αυτή του ειδικού ταμιά που καταλαμβάνει ο Εμμανουήλ Ιωάννου

Capitulatio pro Confraternitate SS. Petri et Pauli

Die octavo mensis decembris 7.e indictionis 1623 Neapoli. In nostri presentia constitutis infrascriptis Confratribus Confraternitatis ecclesiae SS. Petri et Pauli nationis grecorum videlicet: R.d frater Jona de Felippo, R.d don Francesco Yalinà, don Stauro Apsarà, Gabriele Caleppio, Horatio Buua, Nicolao Mancino, Scarlato Mazza, Cap.eo Constantino Recep, Georgio Efeso, Georgio Constantino, Andrea Nicolizzi, Petro Basile, Aloysio de Jacovo, Constantino Marmarà, Constantino Soffianò, Joannes Mangiali, Antonio Vassalo, et Georgio de Nicolò; mayorem et saniozem partem confratrum predictae confraternitatis, jnmo omnes predictos Confratres totamque p.ttas Confraternitatem facientibus, et rappresentibus ut dixerunt congregatis jn unum in cortileo p.te ecclesie SS. Petri et Pauli pro jnfrascriptum actum perficiendo jnter.bus ad jnfrascripta nomine, e pro parte p.te confraternitatis, et successori inpp.a jn ea, sponte coram nobis pro bono Gubernio, et Reginime p.te confraternitatis nominaverunt, deputaverunt et eligerunt pro Priore p.te confraternitatis Bellisarium Corrense Grecum similiter confrate p.te confraternitatis, et pro exactore eiusdem confraternitatis et ecclesie Emanuelem de Giovane grecum similiter confratem p.te conf.ti sub jnfrascriptis pactis et conventionibus videlicet:

jn primis detti confratri vogliono, et se contentano che il detto priorato | debbia durare per spatio d'uno anno dal presente di avante numerando dando al detto Bellisario omnes eorum vices, et voces loro, et jn nome di detta confraternità comparare jn juditio et jn presenza di qualsivoglia giudice, et ufficiale presentare quals.no scr.e pre ponere le ragioni di detta confraternità, et quelle defendere, et finalmente fare tutto quello, et quanto potranno fare essi confratri unitamente jn nome di detta confraternità, et tutto quello sarà fatto trattato, et stabilito dal detto Bellisario promettendo essi confratri osservare, et esequire, et non contravenire per qualsivoglia causa, jtem li detti confratri hanno deputato, et costituito il detto Emanule de Giovane per esattore delle detta Confraternità, et ecclesia che possa esigere et per mezzo de banchi dalla Regia Corte cascia militare pagatori officio delle galere, et da altri quals.no debitori di detta confraternità et ecclesia quals.no quantità di danari peggioni, intrade et il grano per docato della Regia Corte all'jntratteniti greci, et Albanesi spettanti a detta confraternità et ecclesia et tanto debite per lo passato quanto per l'advenire per qualsivoglia causa et titolo possa quietudine per aquilianam stip.nem far polise, et cautele di rie.te cassare quals.no cautele, et scritture che detti debitori apparenti comparere jn juditio et per l'effetto p.tto fare ogn'altra cosa necessaria;

jtem che detto Emanuele sia tenuto siccome promette, et se obliga tutto quello esigerà conforme la lista quale li sarà datta dalli maestri et governatori di detta confraternità et ecclesia di SS. Pietro et Paulo ogni prima di mese portare et consignare alli predetti Governatori, et confraternità et per essa al Priore, che pro | tempore sarà di quella giuntamente, li quali debbiano statim ed in continente dette quantità esatte reponere nella cascia ut infra fac.nda, et per le fatiche, et travagli sopportandi dal dictum Emanuele per l'esattione p.tta essi confratri se contentano, che detto Emanuele si debbia retenere ducati dui per ogni cento docati che esigerà jn nome et dell'intrade di detta confraternità. Jtem detti confratri hanno stabilito, et vogliono che li mastri quali pro tempore saranno della detta confraternità non possano fare spesa esorbitante, ò vero compre d'annue jntrade senza però espresso jntervento, et consenso di detta confraternità et per essa del Priore quale pro tempore sarà di quella; Jtem vogliono che si debbia fara la cascia con tre chiave conforme fù stabilito nelli altri capitoli fatti da essi

confratri et confirmati mediante assenso regio dentro della quale cascia d'hanno da deporare l'jntrade che si esigeranno della detta confraternità et tutto quello che forsi pervenisse, ò jn altro qualsivoglia modo fusse lasciato à detta confraternità, le quale tre chiavi di detta cascia s'habbiano da tenere dalli tre maesti, verum partendosi alcuno di detti tre governatori, et andando fuora Napoli la chiave che tiene jn suo potere di detta cascia la debbia lasciare a detta confraternità, et per essa al Priore che pro tempore sarà di quella. Jtem che li maestri, et Governatori che pro tempore saranno di detta confraternità non possano pigliare denari di grossa summa dalla detta cascia cioè da ducati cinquanta di sopra senza però espresso jntervento et consenso di detta confraternità, et per essa del Priore di quella, et le spese che bisognerà da ducati cinquanta abascio se lo possano detti Maestri pigliare senza l'jntervento ne consenso della detta Confraternita | Pro quibus omnibus [...]

ASN, N 6, S. (Didaco de Crescenzo), protocollo 1, ff.78r-79v

24 Δεκεμβρίου

Πληρωμή από τους επιτρόπους τής Certosa di San Martino για δύο ελαιογραφίες που έχει εκτελέσει ο Βελισσάριος

[...] per la fattura delli dui quadri ad oglio posti nel coro de detto monastero uno di essi della presa del Horto et l'altro de un Christo et la pittura della lam[ia?] [fatta or dipinta] a frisco nel Capitulo di detto Monastero

(έκδ. στο Stoughton, 1986, σελ. 238)

1625

13 Μαρτίου

Ο Βελισσάριος Κορένσιος προσλαμβάνει, με «locatio persone», στις υπηρεσίες του («ad opera, et servitia sue persone») την Grantia Sorrentina de Neapoli, κόρη της Angela Jodice για οκτώ χρόνια

ASN, N 5, S. 506 (Giovanni Antonio Jovine), protocollo 26, ff. 110r-v

20 Σεπτεμβρίου

εμφανίζεται («Bellisario Correntio») σε συμβόλαιο μεταξύ των Jacinto domenico trabucco, Ascanio Romano de Neapoli

ASN, N 5, S. 506 (Giovanni Antonio Jovine), protocollo 26, ff. 212v-219v

1626

1 Μαρτίου

Ο Βελισσάριος Κορένσιος, ως πρόεδρος της Αδελφότητας των Ελλήνων της Νάπολης, συνάπτει συμφωνητικό σχετικά με υποθέσεις ιδιοκτησίας ακινήτων της Αδελφότητας. Ως μάρτυρες υπογράφουν, μεταξύ άλλων, οι ζωγράφοι “Honofrio de Lione et Santillo del Tufo [...] in domo preditti Bellisarij”

ASN, N 6, S. (Didaco de Crescenzo), protocollo 3, ff. 51r-63r και ένθετα φύλλα δίχως αρίθμηση

19 Οκτωβρίου

προκαταβολή 25 δουκάτων από τον Alessandro και Carlo di Sangro για ζωγραφική του Κορένσιου στο ανάκτορό τους, στην piazza San Domenico. Ο Βελισσάριος αποδίδει το ποσό στον ζωγράφο Onofrio de Lione

Al patriarca don Alessandro e Carlo di Sangro D. 25. E per loro a Belisario Corenzi e sono in conto delle pitture dovrà fare nel novo quatro del duca di Torremaggiore alla casa di Santo Domenico. E per detto a Nufrio de Leone per altritanti

(έκδ. στο Nappi, 1975, σελ. 27, έγγρ. 60)

1627

21 Απριλίου

σε μια «locatio persone» για τον Anello Coppula de Neapoli («aurifabro dell'arte grossa»), ο Βελισσάριος Κορένσιος εμφανίζεται να υπογράφει ως μάρτυρας μαζί με τον ζωγράφο Onofrio de Lione

ASN, N 5, S. 506 (Giovanni Antonio Jovene), protocollo 27, f. 12v-13v

1628

2 Μαρτίου

Εξόφληση 30 δουκάτων από τον Βελισσάριο Κορένσιο προς τον Jacinto Domenico Trabusco. Ως μάρτυρες υπογράφουν ο Petro Jacobo Tiraldo και ο ζωγράφος Andrea de Lione

ASN, N 5, S. 506 (Giovanni Antonio Jovene), protocollo 28, f. 57r-v

3 Αυγούστου

Ο Βελισσάριος Κορένσιος εκλέγεται πρόεδρος της Αδελφότητας των Ελλήνων με κυβερνήτες τους Αντρέα από την Έφεσο, Ιάκωβο Φωκά και Ιωάννη Βαπτιστή Μόλες

ASN, N 6, S. (Didaco de Crescenzo), protocollo 5, ff. 521v-522r

2 Δεκεμβρίου

σε ανοιχτό διαγωνισμό που προκηρύσσουν οι επίτροποι του παρεκκλησίου του Αγίου Ιανουαρίου στο καθεδρικό ναό της Νάπολης, ο Βελισσάριος Κορένσιος μαζί με τον Simone Papa, δεχόμενοι τους όρους του διαγωνισμού, διακοσμούν δοκιμαστικά ένα σφαιρικό τρίγωνο του παρεκκλησίου

Io Bellisario Corenzi pittore me offero far detta pittura conforme la contrascritta conclusione e piacendo abia da seguitar tutta l'opera et non altrimenti.

Io Bellisario Corenzi affirmo ut sopra.

Io Simone Papa affirmo ut supra.

(έκδ. στο Strazzullo, 1978, σελ. 52)

Νοέμβριος του 1628

Ο Κορένσιος εξοφλείται με 900 δουκάτα για ζωγραφική που εκτέλεσε στο Βασιλικό Παλάτι της Νάπολης («por las pinturas que ha heco en el R. Palacio»)

(έκδ. στο Strazzullo, 1969, σελ. 149)

1629

19 Φεβρουαρίου

υπογράφει ως μάρτυρας, μαζί με τον Bartolomeo Bramando de Neapoli, σε συμβολαιογραφική πράξη του γιου του, Κωνσταντίνου με τον Petro de Costanzo

ASN, N 5, S. 506 (Giovanni Antonio Jovene), protocollo 29, f. 59r-59v

22 Φεβρουαρίου

δεύτερη προσφορά του Βελισσάριου και του Simone Papa για ζωγραφική σε φρέσκο και άλλου σφαιρικού τριγώνου στο παρεκκλήσιο του Αγίου Ιανουαρίου (βλ. και 2 Δεκεμβρίου 1628)

Congregati l'infrascritti Signori Deputati more solito, et havendone vista la pittura fatta dal pittor Bellisario et Simone Papa, la quale per non essere asciugata non si può giudicare, et havendone detti Pittori offerto di fare l'altro angolo al incontro dell'istesso modo conforme la conclusione fatta sotto il 2 de decembre passato, firmata da essi Pittori, con tutti li passi et conditioni in quella contenti, è stato concluso che detti pittori possano pintare detto altro angolo a loro spese, et che non possano pretendere cosa alcuna senza conclusione, et che per sicurtà di questo detti Pittori se firmino di loro mani in piedi di questa conclusione, conforme se firmorno in detta prima conclusione.

Io Bellisario Corenzi me offero come di sopra

Io Simone Papa me offero come di sopra

(έκδ. στο Strazzullo, 1978, σελ. 52)

11 Απριλίου

η επιτροπή της cappella del tesoro απορρίπτει τις δοκιμές ζωγραφικής σε φρέσκο των Βελισσάριου Κορένσιου και του Simone Papa

[...] congregati l'infrascritti deputati della cappella del glorioso San Gennaro more et loco solito et essendosi intesa la relatione fatta da quelli Signori deputati a chi dalla Deputatione era stato commesso l'informarsi della pittura fatta in un angolo di detta cappella si dover o non dover riceversi, li quali referirno a detta Deputatione che la pittura fatta in un angolo era buona et la migliore che ci posseva havere dalli pitturi che sono in Napoli.... Il Signor Ascanio de Bologna ha notato che già che si è speso tanto in detta Cappella, si havea da pretendere che la pittura fusse la migliore che quella haversi e che perciò, mentre per informatione d'alcuni si è informato che non sia di questa qualità, era di parere che si cassasse e che si facesse ogni cosa bianco per insino a tanto che si haverà a sodisfatione

..... (έκδ. στο Strazzullo, 1978, σελ. 98)

12 Οκτωβρίου

εξόφληση από τον ηγούμενο του Monte Cassino, με 22 σκούδα, για τη ζωγραφική σε φρέσκο και σε λάδι, στο μοναστήρι και στη γειτονική πόλη του San Germano

Al priore D. Eusebio di Capua scudi n. 22 e per esso al signor Belisario Corenzio per saldo e final pagamento di tutta l'opera della pittura dal delto Signor Belisario fatta tanto nel monastero di Montecassino quanto nella città di S. Germano, così a fresco come ad olio

ASBN, Banco Pietà, giornale 196, f. 234 (έκδ. στο Strazzullo, 1954, σελ. 144)

1630

2 Μαΐου 1630

καταβολή 30 δουκάτων από τον Βελισσάριο Κορένσιο στον “Jacinto Domenico Trabucco emptore et possessore domus site in platea Montis Calvarij que fuent Ascanij Romanti heredes quondam Beatricis Criscentie eius uxoris”

ASN, N 5, S. 506 (Giovanni Antonio Jovene), protocollo 30, f. 93v

1 Ιουλίου

υπόμνημα των επιτρόπων τής Cappella del Tesoro di San Gennaro στον αντιβασιλέα σχετικά με τις εγκληματικές ενέργειες του Βελισσάριου εναντίον των άλλων ζωγράφων που κλήθηκαν στη Νάπολη για να διακοσμήσουν το παρεκκλήσιο

Illustrissimo et eccellentissimo Signore.

Li deputati della Cappella del Glorioso San Gennaro Protettore di questa fidelissima città supplicando dicono a V.E. come per la fabbrica di detta cappella si sono spesi sin ora più di cento trenta mila ducati et ancora si ha sul'opera, la quale acciò sia di quella magnificenza che si deve fecero venire a pingere in essa il Pittor Guido Bolognese il quale perché fu mal trattato un suo servitore da un assassino, in tortura confessò haverla fatto ad instantia d'un Pittore nominato Belisario Corrente, sdegnato di questo se rivolse partire et perché non vi fu altra prova l'assassino fu condannato in Galera et il detto Belisario liberato dalla Vicaria ad omnem ordinem. Et desiderando li supplicanti che questa cappella non resti imperfetta hanno richiesto il pittore Domenico Zampieri che si trova in Roma, il quale ha promesso di venire e mentre si stava disponendo a partirsi gli fu scritto una lettera incerta che se lui verrà in Napoli sarà {ucciso} maltrattato che si crede sia stratagemma di alcun pittore. Per il che s'è scritto al sig. Cardinale Gaetano e supplicato lo voglia interponersi acciò detto Pittore si contenti venire liberamente assicurandolo che qui sarà accarezzato e sodisfatto conforme li suoi meriti. E per togliersi qualche sospetto che potesse avere il detto Pittore si supplica V.E. resti servita favorir questo negotio con una lettera al Signor Conte di Monterey Imbasciatore per S.M. in Roma perché venga sicuramente sotto la protezione di V.E. acciò quest'opera non resti imperfetta e lo riceveranno a gratia da V.E. ut Deus.

Νάπολη, Archivio della Cappella di S. Gennaro, fascicolo 60 (έκδ. στο Faraglia, 1885, σελ. 461 και στο Strazzullo, 1994, σελ. 158)

15 Ιουλίου

Ο Βελισσάριος Κορένσιος, ως κυβερνήτης της Αδελφότητας των Ελλήνων, μαζί με τον Νικόλαο Mancini, εκπροσωπούν την αδελφότητα στην προικοδότηση τής Felice Giaime στον γάμο της με τον Don Augustino Persiano, από το κληροδότημα του Ανδρέα Κοντόσταυλου

ASN, N 6, S. (Didaco de Crescenzo), protocollo 7, f. 174r

1631

6 Ιουλίου

Ο Βελισσάριος Κορένσιος, ως πρώην κυβερνήτης λαμβάνει μέρος στις εκλογές της αδελφότητας των Ελλήνων, όπου εκλέγεται μεταξύ των νέων κυβερνητών ο γιος του, Κωνσταντίνος

ASN, N 6, S. (Didaco de Crescenzo), protocollo 8, ff. 337v-338r

19 Ιουλίου

συμβολαιογραφική πράξη με τον Santi Francucci σχετικά με το σπίτι του Βελισσάριου στην περιοχή του Monte Calvario

ASN, N 5, S. 107, protocollo 14, ff. 229-236 (μνεία στο Ricciardi, 2001, σελ. 53, 58, σημ. 11)

30 Ιουλίου

πληρωμή 46 δουκάτων από το μοναστήρι των SS. Marcellino e Festo για έργα σε φρέσκο και σε λάδι
Al Monastero di S.Marcellino e Festo D. 46 e per lui a Belisario Corenzio a compimento di ducati 1400 per il quattro ad oglio della SS.ma Annunziata che ha fatto e consegnato per la tempiatura della loro nova chiesa et in conto delle pitture a fresco fatte per esso in detta loro chiesa nel comunicatorio et cappella
(έκδ. στο Strazzullo, 1955)

13 Σεπτεμβρίου

υπογραφή συμβολαίου μεταξύ του Βελισσάριου Κορένσιου και του ιησουίτη Andrea Albertino, για ζωγραφική στο παρεκκλήσιο του S. Ignazio στην εκκλησία του Gesù Nuovo

Eodem die trigesimo mensis septembris 2e indictionis 1633 Neapoli. Contituto in presentia nostra il Sig. Belisario Corrente di Napoli di natione greca intervenne all'infrascritte per se, soi heredi et successori, sincome è venuto a conventione con il M. R. P. Andrea Albertino della Compagnia di Giesù, procuratore della R.da Fabrica della Casa Professa di Napoli di detta Compagnia, et spontaneamente in presentia nostra promette et convene per solenne stipulatione etc., alla detta fabrica della Casa Professa absente et al detto P. Andrea in detto nomine, et a me subito che sarà fatto l'andito nel cappellone de S. Ignatio, dove venirà la cappella dell'Ecc.mo Principe di Venosa, nell'ala destra dell'altare maggiore di detta chiesa della Casa Professa pittare a fresco et ritoccarla a secco, con colori fini, et di sua propria mano la vita del Glorioso Santo Ignatio di Loyola, fundatore di detta Compagnia di Giesù, in quelli quadri che se anderanno compartendo nel stucco, et fatto detto andito et stando disposta la cappella per potersi cominciare, subito senza nulla dimora promette cominciare detta pittura et da quella non desistere per qualsivoglia causa, et farla di tutta perfettione a giudizio d'esperti eligendi, uno per detto P.re Andrea, et l'altro per detto Sig. Bellisario.

Et questo per quel prezzo che sarà estimado da' due esperti, uno per parte, et, in caso di differenze, per il terzo eligendo per detti due esperti, al quale apprezzo l'una e l'altra parte nelli nomi predetti promettono stare et obbedire, et da quella non reclamare, appellare, nè ridurlo ab arbitrium boni viri, et fatto detto apprezzo il R. P.re Andrea in detto nome promette s'abbia pagare et supplire quello che resterà ad havere detto Sig. Bellisario, atteso si convene che il P. Andrea in detto nome sia obbligato, sincome promette, da mano in mano dare alcuna quantità di dinari al detto Sig. Bellisario, purchè non eccedano ducati cinquecento, in quelle paghe che vorrà il detto Sig. Bellisario, et il resto pagarlo in fine di detta opera.

(έκδ. στο Strazzullo, 1961, σελ. 76)

1634

4 Φεβρουαρίου

κωδίκελλος μεταξύ του ιησουίτη Andrea Albertino και του Βελισσάριου Κορένσιου για ζωγραφική στο παρεκκλήσιο του S. Ignazio στον Gesù Nuovo

Die quatro mensis februarij 3e indictionis 1634 Neapoli constituti in presentia nostra l'infrascritti M. R. P. Andrea Albertino della Compagnia di Giesù et Sig. Bellisario Corrente, et spontaneamente in presentia nostra si contentano che il prezzo et manifattura dell'introsritto cappellone di S. Ignazio, che esso Sig. Bellisario ha da pittare, servata la forma dell'introsritto instrumento rogato per mano mia all'introsritto di 30 settembre 1633 sia ducati ottocento, purchè sia senza l'aggiuntione dell'arco tra un pilastro et l'altro, quale esso P. Andrea

pretende non farlo pittare. Però volendo far pittare, in tal caso no s'inclusa in detti duc. ottocento, ma se li habbia da pagare pro rata, contentandosi esso Sig. Bellisario et promettendo fare detta opera con tutte quelle conditioni, modi, forma et qualità contenute et espresse nell'instrumento che fè in beneficio di detta Casa Professa a tempo del'altare maggiore di detta chiesa.... quali duc. ottocento esso P. Andrea nel nome introscritto ce li pagarà, cioè duc. cento subito cominciata detta opera et l'altri seranno pagati servata la forma di detto introscritto istrumento in pace etc et per osservanza di essi esso Sig. Belisario obbliga esso suoi heredi, successori et beni etc sub pena dupli. De più promette il detto Sig. Belisario dal dì che comincerà detta opera non levarne mai mano fino che non sarà complita per qualsivoglia causa, et continuare ogni giorno, et pittarla tutta di sua propria mano conforme l'istoria che li darà detto P.re Andrea, et non farci ponere mano da latri, et farla tutta di colori fini et vaga a vederla, e di tutta perfettione a giudicio di detti esperti, et mancando farsi per due mesi continui, sia lecito a detto P.re Andrea (se vorrà) farla compire da altri (non obstante la prohibitione et uso che è tra detti pittori) a tutti danni, spese et interessi del detto Sig. Belisario; delli quali danni, spese et interessi se ne debba stare alla semplice parola del detto P. Andrea similmente in pace [...]
(έκδ. στο Strazzullo, 1961, σελ. 76-77)

14 Σεπτεμβρίου

Ο Βελισσάριος Κορένσιος συμμετέχει στις εκλογές της ελληνικής Αδελφότητας, κατά τις οποίες εκλέγεται μεταξύ των κυβερνητών ο γιος του, Κωνσταντίνος
ASN, N 6, S. (Didaco de Crescenzo), protocollo 11, ff. 650r-v

1635

11 Αυγούστου

πληρωμή 50 δουκάτων από τον ιησουΐτη Flaminio Magnati για ζωγραφική στην οροφή του Gesù Nuovo

A Flaminio Magnati D. 50 E per lui a Bellisario Correnti a compimento di d. 550 a conto dei quel che se li deve per la pittura del voltone della loro chiesa del Gesù.

(έκδ. στο Nappi, 1984, σελ. 320, έγγρ. 3)

13 Οκτωβρίου

προκαταβολή 50 δουκάτων για ζωγραφική που ο Βελισσάριος Κορένσιος πρόκειται να εκτελέσει στην cappella dei SS. Ugo e Anselmo και στο αΐθριο της εκκλησίας της Certosa di San Martino

Al monastero di Santo Martino D. 50. E per esso a Bellisario Correnzi, dite a compimento di d. 100, che l'altri l'ha ricevuti di contanti, quali se li paano in contro et per caparra della pittura a fresco ch'haverà da fare in una cappella dentro la loro chiesa dedicata alli gloriosi Santi Hugone et Anselmo del loro ordine. Quale pittura debbia essere a soddisfazione e gusto del padre priore di detto monastero et anco per la pittura che doverà fare anco a fresco nell'atrio della detta chiesa a soddisfazione del detto padre priore con obbligazione che detto Bellisario debbia continuamente lavorare in detta opera ne tralasciarla sino che l'haverà finita.

ASBN, Banco San Giacomo, giornale 1635, matricola 178 (έκδ. στο Nappi, 1988, σελ. 148)

15 Δεκεμβρίου

πληρωμή 20 δουκάτων στον Onofrio de Lione για ζωγραφική που εκτελεί στο σπίτι του fra Lelio Brancaccio, προς ικανοποίηση του Βελισσάριου Κορένσιου

A Scipione Brancaccio ducati vinti. E per lui a Nufrio de Lione a compimento di ducati trenta in conto delle pitture che fa alle case di fra Lelio Brancaccio a S. Maria a Parete a soddisfazione di Bellisario Correnti.

ASBN, Banco dei Poveri, giornale matricola 187 (έκδ. στο Novelli Radice, 1991, σελ. 201 και ξανά στο Nappi, 1992, σελ. 51 και 224)

1636

30 Ιανουαρίου

πληρωμή 20 δουκάτων στον Onofrio di Lione από τον Scipione Brancaccio για ζωγραφική στο σπίτι του fra Lelio Brancaccio, σύμφωνα με συμβόλαιο που έχει συναφθεί με τον Βελισσάριο Κορένσιο

A Scipione Brancaccio ducati 20. E per lui a Onofrio di Lione disse sono a compimento di ducati 50 di tutta la pittura ha fatto alla casa di fra Lelio Brancaccio a S. Maria a Parete pattizzata da Bellisario Correnti, atteso con questo pagamento resta soddisfatto di quanto ha pintato di detta casa. E per lui a Gio. Cola Magnio per altritanti.

ASBN, Banco Sant'Eligio, giornale matricola 1821 (έκδ. στο Novelli Radice, 1991, σελ. 201)

26 Ιουνίου

Σύναψη συμβολαίου μεταξύ του Βελισσάριου και της ηγουμένης του μοναστηριού της S. Maria della Sapienza για την τοιχογραφική διακόσμηση της εκκλησίας

Promissio pro Monasterio Sapientie à Bellisario.

Die vigesimo sexto mensis Junij 1636 neapoli et proprie in monasterio sancte Marie Sapientie de neapoli ante gratas ferreas eiusdem monasterij constitutis in nostri presentia infrascriptis Admodum Reverendis Matribus monialibus eiusdem Monasterij existentibus à parte anteriore gratarum predictarum videlicet S. Angela de alexandro Priorissa, S. Madalena Barone Subpriorissa, S. Hieronima Tolosa, S. Vincentia de Costantio, S. Angelica Maria Piccolomini, S. Arcangela Capomazza, et S. Maria Teresia Carafa discretis monasterij predicti Agentibus, et intervenientibus ad infrascripta omnia nomine et pro parte predicti monasterij, et pro eodem earumque successoribus ex una parte. Et Bellisario Correnzi de neapoli Pittore Agente similiter ad infrascripta omnia pro se eiusque heredibus, et successoribus ex parte altera. Prefate vero partes quibus supra nominibus super infrascripto opere conficiendo in nova Ecclesia Monasterij predicti fuisse inter ipsas partes deventum ad infrascripta pacta videlicet. In primis detto signore Bellisario promette fare l'infrascritta opera nel modo sequente nella detta nova chiesa di detto monasterio cioè è la cupula dal cornicione in su, et poi dal primo cornicione jnsino all'annito farce quelle pitture, che stimara bene il Padre ordinario di detto Monasterio. Li quattro ancoli sotto la cupola con li dui sotto archi, et li quattro vacanti delli compagni jnsino al cornicione. Jtem la lamia della chiesa jnsino al cornicione. Tutti li vacanti che restano di stucco in detti lochi di debbiano pittare | tutte quelle pitture, et jnstorie, che li seranno ordinate dal detto Padre ordinario. Et questo fra termine de dui anni da hoggi, quale opera debbia essere tutta di mano sua, ben vero li sia lecito di fare fare qualche nuvola, o panno, o altro lavoro che ce volesse eccetto pero le figure. Jtem che dette pitture habbiano ad essere stimate conforme l'altre opere fatte da detto signore Bellisario, et non finendo detta opera per detto tempo d'anni dui sia lecito à detto Monasterio pigliare altre persone sufficiente conforme l'abilita di detto signore Bellisario et fare fenire detta opera à tutti danni, spese et jnteresse di detto signore Bellisario purchè questo jmpedimento de fenire detta opera non sia per jnfermit quod absit di detto signore Bellisario. Jtem che detto Monasterio sia obligato darli anniti, calce fabricatore, è toneche quando sera richiesto da detto signore Bellisario. Quale opera detto signore Bellisario promette farla per prezzo de ducati dumilia, è cinquecento da pagarnosi in dudice paghe de quali detto signore

Bellisario dichiara havere ricevuto da detto Monasterio per lo banco de santo Eligio, Excettioni è l'altri dette Reverende Madre promettono pagarle jn pace, è senza replica quia sic. | Et promiserunt et convenerunt ambe partes (omissis). Presentibus Judice Dominico de Rugerio terre Caivani neapoli commorante Regio ad contractus, Joanne Matteo Clorio, Silvestro Faiella stoccatore, Joanne Maria Centa, et Jacomo Lazari de Neapoli.

ASN, N 6, S. 105 (Aniello Perrotta), protocollo 21, ff. 224v-225v (έκδ. στο Delfino, 1999, σελ. 18)

3 Ιουλίου

Προκαταβολή 200 δουκάτων από την ηγουμένη Suor Angela di Alessandro για ζωγραφική στην εκκλησία τής S. Maria della Sapienza

Al monastero della Sapienza, Ducati 200 e con firma di Suor Angela di Alessandro, Priora, a Belisario Corenzio, e ce li paga anticipatamente pe la pittura che ha da fare in detta chiesa fra anni due, cominciando alli 26 giugno 1636, per il prezzo di ducati 2500 conforme all'istrumento stipulato

ASBN, Banco Sant'Eligio, matricola 184 (έκδ. στο Rizzo, 1984, σελ. 314)

27 Οκτωβρίου

πληρωμή για τη ζωγραφική στην cappella dei SS. Ugo ed Anselmo στην Certosa του Σαν Μαρτίνο (έκδ. στο Faraglia, 1885, σελ. 458)

14 Νοεμβρίου

πληρωμή 100 δουκάτων για ζωγραφική που εκτελεί στην εκκλησία της S. Maria della Sapienza

Al Monastero della Sapienza D. 100. e per lui a Belisario Corrente a compimento di D. 300 in conto della pittura sta facendo nella loro nova chiesa per la quale si è preso due anni di tempo per compirla, conf. istr. Per notar Aniello Perrotta

ASBN, Banco Sant'Eligio, giornale 1636, matricola 190 (έκδ. στο Nappi, 1989, σελ. 124)

23 Δεκεμβρίου

πληρωμή 100 δουκάτων για ζωγραφική που εκτελεί στην εκκλησία της S. Maria della Sapienza

Al monastero della Sapienza D. 100. E per lui conferma di Sore Angela d'Alessandro, priora, a Bellisario Correnze a compimento di D. 400, atteso l'altri D. 300 li ha ricevuti per detto nostro Banco in due partite. E tutti sono a conto della pittura sta facendo nella loro nova chiesa, conforme si è obbligato per istrumento per mano di notare Aniello Perrotta et sono delli D. 4000 pervenuti da fra Nunzio spera, priore dell'ospedale della Pace.

ASBN, Banco Sant'Eligio, giornale 1636, matricola 187 (έκδ. στο Nappi, 1989, σελ. 124)

1637

6 Απριλίου

πληρωμή από τους μοναχούς τής Certosa di San Martino για ζωγραφική στο παρεκκλήσιο των SS. Ugo e Anselmo, στο μικρό σκευοφυλάκιο και στον πρόναο της εκκλησίας

Al Monasterio di Santo Martino D. Cento sessant'otto e per esso con subscriptione di D. Giovanni Battista Pisanti priore del Venerabile Monasterio di D. ottocento atteso li altri l'hà ricevuti parte di contanti e parte per polisa di banco disse sono per le pitture fatte nella chiesa di Santo Martino cioè a fresco, et sono una cappella intitulata di santo Hugo e santo Anselmo, una Jstoria grande di Santa Agata fatta alla sacristiola et le pitture fatte nel'atrio di loro chiesa delli martiri cartusiani et con detto pagamento resta sodisfatto da detto Monasterio di quanto hà fatto per jnsino al di oggi ne resta a havere cosa alcuna.

ASBN, Banco Spirito Santo, giornale, matricola 276, f. 454 (έκδ. στο Delfino, 1985, σελ. 99, αναδημ. στο Nappi, 1988, σελ. 148)

20 Ιουνίου

προκαταβολή από τον ιησουίτη Flaminio Magnati για τοιχογραφίες στην οροφή του παρεκκλησίου τού San Francesco Saverio στον Gesù Nuovo

Al padre Flaminio Magnati d. 63. e per lui a Bellisario Correnti a compimento di D. 113, 02 et in conto di D. 800 per il prezzo si è convenuto et ha promesso far la pittura del voltone della cappella di Santo Francesco Xaverio della chiesa della Casa Professa del Gesù nell'istesso modo e perfettione che ha dipinto il voltone di S. Ignatio dell'istessa chiesa del che se ne debba stare a giudizio e soddisfazione che per detto e del padre prefetto della fabrica della casa Professa del Gesù con che debba finire dette pitture per tutto il mese d'ottobre

ASBN, Banco Spirito Santo, matricola 276 (έκδ. στο Nappi, 1984, σελ. 324, έγγρ. 30)

8 Αυγούστου

πληρωμή από τον ιησουίτη Flaminio Magnati για τοιχογραφίες στην οροφή του παρεκκλησίου τού San Francesco Saverio στον Gesù Nuovo

A 8 agosto 1637 - Flaminio Magnati paga 50 ducati, a Belisario Correnti a compimento di ducati 213, et in conto di ducati 915, che se li deve per la pittura della cappella di S. Francesco Zaverio nella loro chiesa del Giesù di Napoli

ASBN, Banco AGP (έκδ. στο D'Addosio, 1913, σελ. 52)

14 Σεπτεμβρίου

Ο Βελισσάριος Κορένσιος συμμετέχει στις εκλογές της αδελφότητας των Ελλήνων της Νάπολης ASN, N 6, S. (Didaco de Crescenzo), protocollo 14, ff. 470v-472r

19 Οκτωβρίου

πληρωμή από τον Tomase de Franchis για ζωγραφική που ο Βελισσάριος πρόκειται να εκτελέσει στο παρεκκλήσιο του πρώτου, στον San Domenico Maggiore, σύμφωνα με το συμβόλαιο που έχει συναφθεί με τον ιησουίτη Luigi Lando

A Signor Tomase de Franchis ducati 50 e per lui a Belisare Corlies per compimento de D. 300 atteso li D. 250 li ha ricevuti cioè D. 200 contanti in più volte e D. 50 per nostro banco e sono per conto de D. 400 come sono convenuti per il prezzo della pittura a fresco che ha da fare nella sua cappella dentro la chiesa di San Domenico con quelle pitture conforme e convenuto con il frate Luigi Lando della Compagnia di Gesù ed a sodisfazione anco del medesimo fratello Luigi

ASBN, Banco di Sant'Eligio (έκδ. στο Pacelli, 1977, σελ. 824 και στο Pacelli, 1978, σελ. 59)

20 Οκτωβρίου

πληρωμή από τον D. Berardino Ram για ζωγραφική στο παρεκκλήσιο του, στην Nostra Signora della Salute· το ποσό αποδίδει ο Βελισσάριος στον Francesco d'Otranto

A D. Berardino Ram de Montalvo D. sessanta e per lui a Bellisario Correnti per opere di pittura fatte nella sua cappella di Nostra Signora della Salute di Padri Reformatori di Santo Francesco d'Assisi sino a 18 di settembre 1637 et per esso a Francesco d'Otranto per altri tanti

ASBN, Banco Spirito Santo (έκδ. στο Delfino, 1985, σελ. 99)

20 Νοεμβρίου

πληρωμή από τον Tomase de Franchis για τοιχογραφίες που εκτελεί ο Βελισσάριος στο παρεκκλήσιο του πρώτου στον San Domenico Maggiore

(έκδ. στο Pacelli, 1977, σελ. 824 και 1978, σελ. 59)

1638

11 Ιανουαρίου

πληρωμή από τον Flaminio Magnati για τοιχογραφίες στον δυτικό βραχίονα του Gesù Nuovo

ΚΕΙΜΕΝΟ

(έκδ. στο Strazzullo, 1954, σελ. 144)

1 Μαρτίου

πληρωμή από τον Flaminio Magnati για τοιχογραφίες στον δυτικό βραχίονα του Gesù Nuovo

A 1 marzo 1638 - Flaminio Magnati paga ducati 50 a Belisario Corenzi a compimento di d. 300, e della pittura che fa nel voltone della porta della loro chiesa del Gesù

ASBN, Banco AGP (έκδ. στο D'Addosio, 1913, σελ. 52)

29 Μαΐου

πληρωμή από τον Flaminio Magnati για τοιχογραφίες στον δυτικό βραχίονα του Gesù Nuovo

A Flaminio Magnati D. 50. E per lui a Bellisario Correnzi a compimento di D. 550 a conto di quel che li deve per la pittura del voltone della loro chiesa del Gesù

ASBN, Banco Sant'Eligio, matricola 200 (έκδ. στο Nappi, 1984, σελ. 333, έγγρ. 3)

3 Νοεμβρίου

Πράξη δωρεάς του Βελισσάριου Κορένσιου 3000 δουκάτων στον γιο του, Κωνσταντίνο. Το ποσό προέρχεται από οφειλές για τοιχογραφική διακόσμηση του Βελισσάριου στα μοναστήρια της Sapienza και των SS. Marcellino e Festo, καθώς και από τη Βασιλική Αυλή

Donatio pro Costantino Correnzi

Die tertio decimo mensis novembris septime Indictionis 1638 Neapoli constitutus in nostri presentia Magnificus Belisarius Correnzi de Neapoli ob amorem et dilectionem quem et quam continuo gessit, et gerere dixit erga Magnificum Constantinum Correnzi eius filium legitimum, et naturale, et ex alijs juxta causas suam mentem moventibus, et inducentibus sicut dixit quae licet hic non ex primantur haberi tamen voluit pro expressum, et specificè declaratis et quia sic sibi placuit, et placet sponte praeditto die coram nobis non vi dolo sed omni meliori via ex nunc libere, et gratiose donavit Donationis titulo jnrevocabiliter inter vivos ac cessit, et renuntiavit preditto Constantino presenti et acceptanti ducatos termille de carlenis percipiendos ducati mille di essi della summa delli ducati 2500 debiti ad esso Bellisario dal Monasterio della Sapienza de Monache di Napoli per pittura fatta et da farsi nella chiesa di esso Monasterio di esso Belisario conforme al contratto stipulato à vintisei Giugno 1636 per mano di notario Aniello Perrotta di Napoli: Altri ducati cinquecento cinquantotto uno et grani sedici debiti ad esse Bellisario dalla Ra Corte et per essa dalla Ra Cascia Militare per causa del' suo intrattenimento | de ducati X.o il mese che teneva situati sopra l'arredamento del ferro de quali ducati 558. 1. 16 ne appare liberanza spedita à primo di giugno 1638 registrata in ex 42 fol: 189 quale liberanza dice detto Constantino haverla ricevuta da detto Bellisario suo padre, et possa quelli et per mezzo de banchi exigere et del esatto quietare

altri ducati 941. 3. 4. de mag.r summa debiti ad esso Bellisario dal Monasterio di Santo Marcellino di Monache di Napoli per le pitture fatte da esso nel detto Monasterio, et chiesa di quello – Et altri ducati cinquecento per complimento di detti ducati tremilia percipendi, et consequendi da detto Constantino sopra li beni stabili che esso Bellisario tiene in questa città di Napoli, et proprie incontro la chiesa di Montecalvario, anzi per qualli, esso Bellisario assignare un' compro di detti stabili ad esso Constantino ad electione di detto Constantino franco d'ogni peso, et durante detta assignatione debbia da hoggi in avanti esso Constantino perceperne d'interesse ducati trenta cinque l'anno a Rag.e de settecento restando ad elettione | et volunta di esso Constantino ò di volere detta assignatione ò pure detto interesse alla detta rag.e quale interesse seù annum intrate volessero Bellisario che sia lecito à detto Constantino suo figlio prop.a ante exigerli ogni anno dalli piggioni pervenuendi da detti beni stabili all'hora, et quando vorrà esso Constantino, et dell'esatto farne rict.e à favore delli piggionanti di quelli – Volendo anco esso Bellisario che tanto li ducati 1000 consegnandi da detto monasterio della Sapienza, quanto li detti altri ducati 941. 3. 4. consegnandi da detto Monasterio di Santo Marcellino ut supra donati sia lecito similmente ad esso Constantino se vorrà prop.a ante et per mezzo de banchi exigendi da detti debitori dell'esatti quietare, constregere li debitori, et con p.re in iudicio et fare ogni cosa necessario, ponendo detto Constantino in suo luoco, et const.no prod. in cosa ppro.... nè possi per esse due partite detto Constantino prendere interesse alcuno da detto Bellisario se non à npo che sequisse alcuno caso dell' permettendi: Promettendo detto Bellisario ducati 3000 ut supra donati fareveni exig.li non esatti nè ad altri ceduti | ne obbligati, anzi l'evittione di quelli generalmente et spetialmente da qualsivogliano persone in ampla forma et tanto in caso di evittione d'alcuna quantità di essi ducati tremilia ut supra donati quanto in caso che non fusseo in tutto ò in parte in esigibili inciascheduno di essi capi per quella summa che fusse avitta, ò fusse in esigibile possi et voglia detto Constantino suo figlio havere rogresso sopra l'altri beni stabili d'esso Bellisario et peruperne l'interesse volendo esso Bellisario espressamente che detto suo figlio se debbia realiter incorporare essi ducati tremilia liberi et senza conditione alcuna ne si possi da detto Bellisario ne suoi heredi, et successori in nessuno futuro tempo allegare che detto Constantino non habbia fatto le deligenze per recuperare esse quantità di denari donate ut supra essendo che le dette deligenze doverrando restare à carico d'esso Bellisario fare et quello detto Constantino farrà se doverà intendere essere fatto per suo gusto, et piacere senza nessuno obligo. – Et promisit, et convenit praefatus Bellissarius sollemni stipulatione ditto Constantino eius filio presenti Donationem cessionem, et renu.rem | predittas ac omnia preditta semper habere ratas ac rata et contra non facere aliqua ratione dictamque donationem non revocare ingratitude vitio nec alia quavis de causa etiam si presens donatio excederet summam quistgentorum aurectum quae donatio voluit per non censeatur una sed plures donationes diversis quindem vicibus, et temporibus fatte infra summam à jure permissam et quae in ea non sit necessaria insinatio aliqua sed valleat, et teneat aut si fatta fuisset coram quocumque iudice officiali et magistrata ac cum decreto, et autoritate ipsorum et casu quo in futurum donationem predittam revocaverit, aut revocare tentaverit voluit quae ex nunc pro tunc et è conta revocatio ipsa habeatur pro non fatta et donatio praedita sit renovata et de novo fatta et toties donat et cedit ut supra quoties illam in futurum revocaverit. Renuntians dictus Bellissarius expresse cum juramento coram nobis le: fin: ac toti titulo cod: de revocandis donationibus ac legi de insinuandis donationibus et ipsi insinu: ni ceterisque iuribus. Pro quibus omnibus [...] | presentibus indice preditto de Vitagliano Francisco Garzia de Neapoli pictore, Andrea Mattheo sartore et Joseph' Antinolfo in domo ditti Bellissarij.

ASN, N 6, S. (Didaco de Crescenzo), protocollo 15, ff. 601v-604r

1639

10 Φεβρουαρίου

προκοσσύμωφο μεταξύ του Βελισσάριου Κορένσιου και του Carlo d'Accetto, ο οποίος πρόκειται να παντρευτεί την κόρη του πρώτου, Patrizia

ASN, N 6, S. 47 (Marzio de Grisi), protocollo 34, ff. 82-86 (μνεία στο Leone de Castris, 1991, σελ. 326)

21 Μαρτίου

Ο Βελισσάριος Κορένσιος εκλέγεται πρόεδρος της ελληνικής Αδελφότητας

ASN, N 6, S. (Didaco de Crescenzo), protocollo 16, ff. 185r-v

14 Μαΐου

πληρωμή για τοιχογραφίες στον τρούλο της εκκλησίας S. Maria della Sapienza

Al monastero della Sapienza D. 50. E per esso a Bellisario Correnti a compimento di D. 465, che l'altri l'ha ricevuti per il banco di Sant'Eligio et sono in conto della pittura sta facendo nella cupola di loro nova chiesa.

ASBN, Banco della Pietà, giornale 1639, matricola 316 (έκδ. στο Ricerche, 1989, σελ. 124)

12 Αυγούστου

πληρωμή για ζωγραφική, σε φρέσκο και σε λάδι, για την εκκλησία των SS. Marcellino e Festo

Al Monastero dei Santi Marcellino e Festo D. 50. 2. 6 e per esso a Belisario Corenzio pittore a compimento di D. 100.2.6 in conto di D. 400 per tutte le pitture a fresco et ad oglio fatte per servizio di loro chiesa, cupola, comunicatorio et altro luogo

(έκδ. στο Strazzullo, 1955)

18 Αυγούστου

πληρωμή για ζωγραφική σε φρέσκο και σε λάδι για την εκκλησία των SS. Marcellino e Festo

Al monastero dei SS. Marcellino e Festo, D. 50 e per esso con autorizzazione polizza di Isabella Di Vicariis Abbadessa a Belisario Corenzio pittore a compimento di 100 ed in conto di 400 per tutte le pitture a fresco et oglio fatte per servizio della detta loro chiesa di SS. Marcellino e Festo, per cupola, comunicatorio et altro luogo per tutto il passato e sino all'11 agosto 1639

ASBN, Banco Pietà, matricola 319 (έκδ. στο Rizzo, 1984, σελ. 314)

10 Οκτωβρίου

πληρωμή 100 δουκάτων για τοιχογραφίες στην εκκλησία S. Maria della Sapienza

Al monastero della Sapienza D. 100. E per lui con sottoscrittoione di sor Angela Giovanna Carrafa, priora, a Bellisario Corenzi pittore, dite sono a compimento de D. 600 l'ha ricevuti in più volte per banco eti de contanti. E detti D. 600 sono in conto di quello gli deve il detto Monastero per la pittura che fa nella fabrica della loro nova chiesa

ASBN, Banco Spirito Santo, giornale 1639, matricola 297 (έκδ. στο Nappi, 1989, σελ. 124)

1640

24 Φεβρουαρίου

πληρωμή 100 δουκάτων για τοιχογραφίες στην εκκλησία S. Maria della Sapienza

(έκδ. στο D'Addosio, 1913, σελ. 52-53)

17 Μαρτίου

πληρωμή 100 δουκάτων για τοιχογραφίες στην εκκλησία S. Maria della Sapienza
(έκδ. στο D'Addosio, 1913, σελ. 53)

22 Σεπτεμβρίου

πληρωμή 100 δουκάτων για τοιχογραφίες στην εκκλησία S. Maria della Sapienza
Al monastero della Sapienza D. 25 E per lui a Bellisario Correnti, pittore. Sono in conto della pittura a fresco che sta facendo per servizio della loro nova chiesa. E per esso a Gioseppe Antinolfo per altritanti
(έκδ. στο Nappi, 1989, σελ. 124)

25 Οκτωβρίου

πληρωμή για τοιχογραφίες στην εκκλησία S. Maria della Sapienza
(έκδ. στο D'Addosio, 1913, σελ. 53)

11 Δεκεμβρίου

πληρωμή για τοιχογραφίες στην εκκλησία S. Maria della Sapienza
Al monastero della Sapienza D. 20 e sotto scritturazione di Suor Angela Giovanna Carafa Priora al maestro Bellisario Corenzio Pittore e se li pagano per alcuni miglioramenti che fa nella cupola delli quattro Evangelisti nelli Quattro Dottori greci sta facendo sotto gli archi maggiori della loro Nuova Chiesa inclusi nel prezzo delli 2500 ducati per la pittura che ha fatto in tutta la chiesa
ASBN, Banco Spirito Santo, matricola 305 (έκδ. στο Rizzo, 1984, σελ. 314)

15 Δεκεμβρίου

πληρωμή για τοιχογραφίες στην εκκλησία S. Maria della Sapienza
Al monastero della Sapienza D. 20. e per loro a Bellisario Correntio pittore, quali se li pagano per alcuni miglioramenti fatti nella pittura della cupola delli quattro Evangelisti, nelli quattro Dottori sottì di detta cupola, et per li quattro Dottori Greci che sta facendo nelli due sotto archi maggiori della loro nova chiesa, declarando che detti D. 20 non s'includino nel prezzo delli D. 2500 per la pittura di detta chiesa, πληρωμή για τοιχογραφίες στην εκκλησία S. Maria della Sapienza
(έκδ. στο Nappi, 1989, σελ. 124)

22 Δεκεμβρίου

πληρωμή για τοιχογραφίες στην εκκλησία S. Maria della Sapienza
Al monastero della Sapientia D. 40. E per lui a Bellisario Correntio pittore. E sono a compimento di D. 1450 et in conto de D. 2500 per la pittura a fresco nella loro nova chiesa, atteso l'altri D. 1410 l'ha ricevuti in più volte de contanti et per banco
ASBN, Banco Spirito Santo, matricola 304 (έκδ. στο Nappi, 1989, σελ. 124)

1641

2 Ιανουαρίου

Ο Βελισσάριος Κορένσιος εκλέγεται κυβερνήτης της ελληνικής αδελφότητας
ASN, N 6, S. (Didaco de Crescenzo), protocollo 18, ff. 3v-4v

23 Μαρτίου

πληρωμή από το μοναστήρι της S. Maria della Sapienza για μια ελαιογραφία με απεικόνιση τού Εσταυρωμένου

A 23 marzo 1641 – Il Monistero della Sapienza paga ducati 20 in conto di ducati 50 a Bellisario Corrensi per prezzo di un Quadro ad oglio di larghezza palmi: 8 et altezza 12, nel quale sta dipingendo per servitio de la loro nova chiesa un Crocifisso con la Madre SS.a Giovanni et Madalena, et dovete darlo finito a saftisfatione del loro Padre ordinario et di loro per l'ultimo del presente mese; dichiarando che che per li Satni Patroni di questa Città dipinti in detta loro nova Chiesa sopra l'archi de la Cappella ne è stato intieramente soddisfatto.

ASBN, Banco AGP (έκδ. στο D'Addosio, 1913, σελ. 53)

4 Απριλίου

πληρωμή 32 δουκάτων από την ηγουμένη του μοναστηριού της Sapienza, suor Angela Giovanna Caraffa, για μια ελαιογραφία με απεικόνιση της Σταύρωσης

ASBN, Banco dell'Annunziata (έκδ. στο Nappi, 1989, σελ. 133, εικ. 62)

30 Ιουλίου

καταβολή από τον Βελισσάριο μέρους της προίκας της κόρης του, Patrizia, προς τον σύζυγό της, Carlo d'Accetto

A 30 luglio 1641 – Belissario Correnzi paga ducati 1000, al Dottor Carlo d'Accetto suo genero et marito della Sig.ra Patritia Correnzi sus figlia a compimento de ducati 300, delle integre doti di detta Patritia li anni passati promessi al detto Carlo da esso et dal sig. Constantino Correnzi suo figlio in virtù di Capitoli matrimoniali tra di loro firmati et stipulati a 27 novembre a1638, et Istrumento dotale dopo contratto detto matrimonio a 10 febbraio1639 per Notar Martio de Grisi.

ASBN, Banco AGP (έκδ. στο D'Addosio, 1913, σελ. 53)

1642

17 Ιανουαρίου

Ο Βελισσάριος Κορένσιος συμμετέχει, ως πρώην κυβερνήτης στις εκλογές της αδελφότητας των Ελλήνων, όπου εκλέγεται ως πρόεδρος ο γιος του, Κωνσταντίνος

ASN, N 6, S. (Didaco de Crescenzo), protocollo 19, ff. 20v-21v

1644

16 Ιουλίου

Ο Βελισσάριος Κορένσιος συμμετέχει, ως πρώην κυβερνήτης, στις εκλογές της αδελφότητας των Ελλήνων της Νάπολης

ASN, N 6, S. (Didaco de Crescenzo), protocollo 21, f. 166v

1645

24 Ιουλίου

Ο Βελισσάριος Κορένσιος συμμετέχει, ως πρώην κυβερνήτης, στις εκλογές

της Αδελφότητας των Ελλήνων

στις εκλογές

ASN, N 6, S. (Didaco de Crescenzo), protocollo 22, ff. 204v

1646

13 Ιουνίου

Κατάθεση του Βελισσάριου Κορένσιου, εγκατεστημένου στην πόλη της Rocca Guglielma, στο νότιο Λάτιο, ενώπιον του επισκοπικού αποσταλμένου του επίσκοπου της Νάπολης σχετικά με τις διαμάχες της ελληνικής αδελφότητας με τους απογόνους του ιδρυτή της εκκλησίας των Αγίων Πέτρου και Παύλου, Θωμά Ασάνη Παλαιολόγου

[...] *Bellisarius Corenzi civitatis Arcadiae della Morea ad presenti commorans in Terra Roccae Guglielmae filius quondam Joannis Corenzi etatis suis annorum ottaginta otto, ut dixit et ex eius aspectu apparent [...] juramento jnterrogabis et examinandis Ad instantia Scipionis Suriani Ralles heredis universalis D. Victoriae Ralles .[...]*

supp. 2° in.no interrogatus che arte è la sua, dove have habitito et habitis et quando [...] come esso testatore have habitato continuamente in la città di Napoli per lo spatio di settantasei anni circa et hora per la vecchiaia se ritrova commorante in detta Terra della Rocca, e dell'età (have detto di sopra, e per gratia di Dio esso testatore have sempre ogn'anno frequentati li Santissimi Sacramenti della confessione e comunione e particolarmente questo presente anno 1646 si è comunicato e confessato nella chiesa parrocchiale di S. Giovanni Battista de detta terra della Rocca [...]

Super 3° inter.rio inter. Che esso testimone è amico inorinseco, confidente e con pagno comensale d'alcuni delli detti mastri, ò sia a stine o con sanguine et in che grado, si è conpare d'esso, compagno, creditore overo debitore [...] in detta chiesa è stato più volte mastro, e priore nella detta confraternita e non ci have interesse alcuno in detta chiesa [...]

se esso testatore è ricco, ò povero, e questo possiede de beni et al presente a spese da chi vive, e se è stato mai processato, ò querelato [...]

Dicit che esso testatore per la Dio grazia sta commodo de beni stabili di case che possiede in la città di Napoli et have anco annui censi che campa d'entrate com'è notorio in detta città di Napoli, ne mai è stato processato, nè querelato, ne anco è stato carcerato ad istanza di nessuno, e conosce per una volta solo di Scipione Suriano, ed ubitaria di conoscerloperche have un pello che non have visto [...]

Super 9° inter.io interd. se sa da chi è stata edificata la detta chiesa de SS. Pietro e Paulo, de che anno, in che for. eo e con quale commodità, et a spese de chi, e con che entrata e se ci è stato accresciuto, ò incascato in detta chiesa, et le è stata ridotta in a lora forma? [...]

Super 11° inter.io intend. Se conosce il D. Matthia Pisano, il D. Nicephorus Melisseno, D. Paulo Capoyisio, D. Mattheo Peta [...]

[...] *Interrogatus dicit che è vero similmente che la sopradetta cappella seu chiesa di SS. Pietro e Paulo era per prima una cappelluccia, et era distruta, e li confrati greci a loro per proprie spese e di elemosine la renoverno dalli pedamenta e la ingrandirno dove ci hanno fatto lo luogo per le donne separato, hanno anco fatta la cupoletta dell'altare maggiore, et esso testimone ci have pentato, e fatti certi Angioli, e stucco, e fatta ci anco la sacrestia, le seggie intorno intorno la chiesa, et l'entrato de detta chiesa che se entra allo cortiglio dove stanno li pilastri, lo have fatto Giovanni Pugliacci alle spese della confraternita, e per compiarla se sono comprate molte case consique [...]*

ASDN, Collationes Beneficiorum, F. 64, n. 2, f. 262r-267v (μνείες και αποσπασματική έκδ. στο Ambrasi, 1963, σελ. 383-389)

ΠΗΓΕΣ – ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΝΑΠΟΛΗ

ARCHIVIO DI STATO

Fondo Notarile

Notai del '500

Antonio Celentano, scheda 132, protocolli: 1, 11

Damiano De Forte, scheda 332, protocolli: 3, 7, 8, 10

Marco Antonio De Vivo, scheda 265, protocolli: 17, 26, 27, 36

Giovanni Francesco Fasano, scheda 555, protocolli: 3

Giacomo Anello Jovene, scheda 506: protocolli: 1, 5, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 26, 27, 28, 29, 30

Ottavio Nastaro, scheda 410, protocollo: 2

Giovanni Domenico Pitigliano, scheda 408, protocolli: 3, 12

Aniello Rosanova, scheda 212, protocolli: 6, 7, 8, 9, 10, 14, 16, 19, 20, 21, 22

Cesare Rosanova, scheda 369, protocolli: 4, 8, 11, 12, 13, 17, 19, 21, 22, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36

Pietro Antonio Rosanova, scheda 558, protocolli: 2, 5, 8, 9, 10, 11

Francesco Antonio Tizzano, scheda 568, protocolli: 1, 3, 4, 5

Notai del '600

Didaco de Crescenzo, scheda , protocolli: 1, 3, 5, 7, 8, 11, 14, 15, 16, 18, 19, 21, 22, 23

Andrea Fasano, scheda 87, protocollo: 3, 6

Pietro Paulo Fiscale, scheda 55: protocollo: 1, 3

Marzio de Grisi, scheda 47, protocollo: 34

Fondo Monasteri Soppressi

vol. 1131 (San Paolo Maggiore)

vol. 1143 (Sant'Andrea delle Dame)

vol. 2143 (San Martino)

Fondo Farnese

vol. 1537 (*Ordine di San Giorgio*)

Banchieri antichi

Banco Olgiatti

vol. 85 (anno 1584)

vol. 108 (anno 1591)

vol. 110 (anno 1591)

BIBLIOTECA NAZIONALE "VITTORIO EMMANUELE III"

I. B. 6 (*Miscellanea di riti greci*)

II. C. 35 (Miscellaneus)

II. C. 36 (Miscellaneus)

X. A. 2 (*Cronistoria del Real Convento del Carmine Maggiore di Napoli*)

XI. A. 42 (*Cenni su la costruzione della chiesa di Sant'Andrea delle Dame*)

XIV. 2. 10 (*Vite e memorie delli famosi pittori e scultori scritte e notate dal Cavalier Massimo Stanzione, celebre pittore napoletano*)

XV. E. 35 (*Vita di Don Gio: d'Austria, figli di Carlo V. Imperatore*)

XVII. A. 24

XXXII. C. 15 (ff. 46-80v : *Vita del Sig. D. Gio D'Austria, del Signor Conte di Biccari*)

Fondo Biblioteca Brancacciana

Branc. I. E. 10

Branc. II. C. 8 (*Avvisi di Roma*)

Branc. II. C. 9 (*Avvisi diversi dal 1585 sino al 1599*)

Fondo San Martino

S. Martino 4 (*Notizie di alcune famiglie popolari della città e regno di Napoli divenute per ricchezza, ò dignità riguardevoli, anno 1693*)

S. Martino 99 (*La fundatione del Monastero di S. Andrea di Napoli dell'ordine eremitano di S. Agostino*)

S. Martino 381 (Miscellaneus)

S. Martino, 521 (Notitia della Casa di Santi Apostoli per D. Francesco Bolvito)

S. Martino 560 (Libro in dove sono notati gli introiti ed esiti per la ristaurazione della soffitta della chiesa di S. Paolo Maggiore)

SOCIETA' NAPOLETANA DI STORIA PATRIA

XX. C. 30

XXVI. A. 4

XXVII. C. 14

XXIX. E. 8

ARCHIVIO STORICO DIOCESANO DI NAPOLI

Collationes Beneficiorum: F. 64, n. 2

Visite pastorali: vol. I

CASA PROFESSA DEI GESUITI

Araldo, G. F., *Cronica della Compagnia di Giesù di Napoli*

BENETIA

ARCHIVIO DI STATO DI VENEZIA

Senato Secreta, Dispacci degli ambasciatori al senato

Dispacci da Napoli, filze: 2 (1571), 3 (1575), 8 (1587), 10 (1591), 11 (1594), 12 (1595), 15 (1599), 24 (1607), 25 (1608), 27 (1610), 28 (1612), 39 (1619)

Dispacci da Roma, filza 11 (1575)

Dispacci da Spagana, filza 35 (1603)

Senato Secreta, Archivio Proprio

Napoli, filza 6 (1608)

Provveditori di terra e di mar

busta 876

BIBLIOTECA NAZIONALE MARCIANA

gr. IV. Cod. 50 [= coll. 1117] (*Παναγιώτου Δοξάρá, Τέχνη ζωγραφίας, 1724*)

it. VI 74 [= Coll. 5837] (*Notizie del mondo. Di Parigi, Lion, Anversa, Roma, Napoli, Costantinopoli*)

ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΙΝΣΤΙΤΟΥΤΟ ΒΥΖΑΝΤΙΝΩΝ ΚΑΙ ΜΕΤΑΒΥΖΑΝΤΙΝΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

Παλαιό Αρχείο

Γ' Μητρώον, κατάστιχο 134 (1563-1701)

Busta 16 (προσωρινή ταξινόμηση), fascicolo 180

Rudt de Collengerg, vedi p. 74, n. 110

BIBLIOTECA DEL MUSEO CORRER

Cicogna 3187, 2° fascicolo

ΡΩΜΗ

ARCHIVUM ROMANUM SOCIETATIS IESU

Historia Societatis, vol. 47

ΑΘΗΝΑ

ΕΘΝΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ

1285 (*Παναγιώτου Δοξάρá, Τέχνη ζωγραφίας*)

1648 (*Tesoro della cappella di S. Gennaro*)

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ

Αρχείο Σ. Π. Λάμπρου

κατάλοιπο Σστ' 10 (*Ελληνες ζωγράφοι εν τη Δύσει*)

- Abbate, F., *Storia dell'arte nell'Italia meridionale. Il Cinquecento*, Ρώμη, Donzelli, 2001
- , “Appunti su tre restauri napoletani», *Prospettiva*, 39 (1984), σελ. 51-52
- Abromson, M. C., *Painting in Rome During the Papacy of Clement VIII (1592-1605). A Documented Study*, διδακτορική διατριβή, Columbia University, 1976
- Accordi, B., “Ferrante Imperato (Napoli, 1550-1625) e il suo contributo alla storia della geologia”, *Geologia Romana*, 20 (1981), σελ. 43-56
- Acidini Luchinat, C., *Taddeo e Federico Zuccari, fratelli pittori del Cinquecento*, Ρώμη - Μιλάνο, Jandi Sapi, 2 τόμοι, 1997-1999
- Ackerman, G. M., “Lomazzo’s Treatise on Painting”, *The Art Bulletin*, XLIX (1967), σελ. 317-326
- Affreschi del Cavalier d’Arpino in Campidoglio. Analisi di un’opera attraverso il restauro*, κατάλογος έκθεσης (Ρώμη, Palazzo dei Conservatori), Ρώμη, Multigrafica, 1980
- Ajello, R., “La crisi del Mezzogiorno nelle sue origini: La dinamica sociale in Italia ed il governo di Filippo II”, στο *Napoli e Filippo II. La nascita della società moderna nel secondo Cinquecento*, κατάλογος έκθεσης (Νάπολη, Archivio di Stato), Νάπολη, Gaetano Macchiaroli, 1998, σελ. 13-26
- Alabiso, A., “The Restoration of the Frescoes”, στο *Monte di Pietà*, επιμ. G. Alisio, Νάπολη, Edizioni Scientifiche Italiane – Banco di Napoli, 1987, σελ. 107-136
- , “Aniello Falcone’s Frescoes in the Villa of Gaspar Roomer at Barra”, *The Burlington Magazine*, CXXXI (1989), σελ. 30-36
- Alberigo, G., «Studi e problemi relativi all’applicazione del Concilio di Trento in Italia (1945-1958)», *Rivista Storica Italiana*, LXX (1958), σελ. 239-398
- , «Carlo Borromeo come modello di vescovo nella Chiesa post-tridentina», *Rivista Storica Italiana*, LXXIX (1967), σελ. 1030-1052
- Αλεβίζου, Ντ. Χ., *Παναγιώτη Δοξαρά Τέχνη ζωγραφίας κατά το ακμστ’. Οι πηγές του έργου και η σημασία του*, διδακτορική διατριβή, Πανεπιστήμιο Κρήτης, Ρέθυμνο 1998
- Alisio, G., (επιμ.), *Monte di Pietà*, Νάπολη, Edizioni Scientifiche Italiane – Banco di Napoli, 1987
- Allegazione intorno al rilascio de’ beni appartenuti alla chiesa greca cattolica romana de’ SS. Pietro e Paolo di Napoli con un’appendice, presso la 2a sezione della Corte di Appello di Napoli*, Νάπολη, 1882
- Almagià, R., *Le pitture geografiche murali della terza loggia e di altre sale vaticane*, Βατικανό, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1955

- Aloe, S., *Guide pour la galerie des tableaux du Musée Bourbon*, Νάπολη, 1843
- Alverà, A., “Due pittori maiolicari nella Venezia del Cinquecento”, *Arte veneta*, XXXIV (1980), σελ. 154-158
- Ambrasi, D., “In margine all’immigrazione greca nell’Italia meridionale nei secoli XV e XVI. La comunità greca di Napoli e la sua chiesa”, *Asprenas*, VII (1961), σελ. 156-185
- , «Dati biografici del pittore Belisario Corenzio (Documenti inediti)», *Archivio Storico per le Province Napoletane*, LXXXI (1963), σελ. 383-389
- , *S. Maria di Costantinopoli in Napoli. La chiesa, la parrocchia*, Νάπολη, 1976
- Amirante, F. / Angelillo, F. / D’Alconzo, P. / Fardella, P. / Sognamiglio, O. / Stendardo, E., (επιμ.), *Libri per vedere. Le guide storico-artistiche della città di Napoli: fonti testimonianze del gusto immagini di una città*, κατάλογος έκθεσης – πρακτικά συνεδρίου (Νάπολη, Palazzo Serra di Cassano, 1992), Νάπολη, Edizioni Scientifiche Italiane, 1995
- Andreu, F., “I Teatini dal 1524 al 1974”, *Regnum Dei*, 1974, ανάτυπο
- Andrews, K., *National Gallery of Scotland. Catalogue of Italian Drawings*, Κέιμπριτζ, Cambridge University Press, 1968
- L’Annunziata di Airola*, κατάλογος έκθεσης (chiesa dell’Annunziata), Αϊρόλα, 1988
- Arbace, L. / Capobianco, F. / Pastorelli, R., (επιμ.), *Museo della certosa di San Martino. Il quarto del priore*, Νάπολη, Sergio Civita, 1986
- L’archivio di Stato di ,apoli*, κείμενα G. Raimondi / F. Divenuto / V. Pacelli, Νάπολη, Archivio di Stato, 1995
- Αρβανιτάκης, Δ., *Οι αναφορές των βενετών προβλεπτόν της Ζακόνθου (16^{ος}-18^{ος} αι.)*, Βενετία, Ελληνικό Ινστιτούτο Βυζαντινών και Μεταβυζαντινών Σπουδών, 2000
- Armenini, G. B., *De’ veri precetti della pittura*, Ραβέννα, Francesco Telaldini, 1586, νεότερη έκδ., επιμ. M. Gorregeri, πρόλ. E. Castelnuovo, Τορίνο, Einaudi, 1988
- Aronberg Lavin, M., *The Place of Narrative. Mural Decoration in Italian Churches, 431-1600*, Σικάγο - Λονδίνο, The University of Chicago Press, 1990
- Ascione, B., *Portici, notizie storiche*, Πόρτιτσι, Conferenza di S. Vincenzo de’ Paoli, 1968
- Asor Rosa, A., *La cultura della controriforma*, Ρώμη - Μπάρι, Laterza, 1974
- Aubert, A., “Alle origini della Controriforma. Studi e problemi su Paolo IV”, *Rivista di storia e letteratura religiosa*, XXII, 2 (1986), σελ. 303-355

Avella, L., *Fototeca Nolana. Archivio d'immagini dei monumenti e delle opere d'arte della città e dell'agro*, Νάπολη, Istituto grafico editoriale italiano, 10 τόμοι, 1996-1999

Avena, A., «Palazzi Napoletani del Cinquecento: i palazzi d'Aponte e de Curtis», *Napoli Nobilissima*, IX (1900), σελ. 148-152

Badaloni, N., «Fermenti di vita intellettuale a Napoli dal 1500 alla metà del 600», στο τόμ. V, Νάπολη, Società editrice 'Storia di Napoli', 1972, σελ. 643-689

–, «Il programma scientifico di un bruniano: Colantonio Stelliola», *Studi Storici*, XXVI (1985), σελ. 161-175

Bádenas, P., «Η διστακτική πολιτική της ισπανικής μοναρχίας στην Ανατολή. Διπλωματία και κατασκοπεία στο ΙΣΤ΄ και ΙΖ΄ αι.», στο *Βαλκάνια και Ανατολική Μεσόγειος (12^{ος}–17^{ος} αιώνες). Πρακτικά Διεθνούς Συμποσίου*, Αθήνα, Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών, 1998, σελ. 11-28.

Baglione, G., *Le vite de' pittori, scultori et architetti. Dal pontificato di Gregorio XIII al 1572 in fino a' tempi di Papa Urbano Ottavo nel 1642*, Ρώμη, 1642, νεότερη έκδ.: Νάπολη, 1733, φωτομχ., σχολιασμένη, ανατύπ. της έκδ. του 1642: επιμ. J. Hess / H. Röttgen, 3 τόμοι, Βατικανό, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1995

Baldwin Brown, G., *Vasari on Technique*, Νέα Υόρκη, Dover, 1960, ιτ. μτφρ.: Βιτσέντσα, Neri Pozza, 1996

Bambach, C. C., *Drawing and Painting in the Italian Renaissance workshop. Theory and Practice, 1300-1600*, Cambridge University Press, 1999

Banz C., *Höfisches Mäzenatentum in Brüssel. Kardinal Antoine Perrenot de Granvelle (1517-1586) und die Erzherzöge Albrecht (1559-1621) und Isabella (1566-1633)*, Βερολίνο, Mann, 2000

Banzato, D. / Fantelli, P. L. , (επιμ.), *Pietro Damini 1592-1631. Pittura e Controriforma*, κατάλογος έκθεσης, Πάντοβα (Palazzo della Ragione), Μιλάνο, Electa, 1993, σελ. 47-62

Barocchi, P. (επιμ.), *Trattati d'arte del Cinquecento fra manierismo e Controriforma*, 3 τόμοι, Μπάρι, Laterza, 1960-1962

–, *Scritti d'arte del Cinquecento*, Νάπολη – Μιλάνο, Riccardo Ricciardi, 3 τόμοι, 1971-1973

Barocco leccese. Arte e ambiente nel Salento da Lepanto a Masaniello, κατάλογος έκθεσης, χ. τ. [Μιλάνο], Electa, 1979

Barone, N., *Il R. Archivio di Stato*, Νάπολη, 1917

–, «Il Grande Archivio di Napoli, poi R. Archivio di Stato», *Mouseion*, I (1923), σελ. 137-138

Baroni Vannucci, A., *Jan Van Der Straert detto Giovanni Stradano, flandus pictor et inventor*, Μιλάνο - Ρώμη, Jandi Sapi, 1997

- Barroero, L., “Antonio Pomarancio tra due giubilei: 1600-1625”, *Bollettino d'arte*, 19 (1983), σελ. 1-16
- La Basilica di S. Domenico Maggiore in Napoli*, χ.τ. [Νάπολη], 1977
- Battisti, S., “Gregorio XIII e la Galleria delle Carte geografiche in Vaticano: nuovi spunti”, *Ricerche di storia dell'arte*, 67 (1999), σελ. 70-80
- Bean, J. / Turčić, L., *15th and 16th Century Italian Drawings in the Metropolitan Museum of Art*, Νέα Υόρκη, 1982
- Bedon, “Uniatismo, apostolato e colonialismo religioso nell'età di Gregorio XIII: La chiesa di S. Atanasio di rito greco in Roma”, *Antichità Viva*, 5-6 (1983), σελ. 49-57
- Bellarmino, R., *Dottrina Christiana figurata d'Imagini*, Αυγούστα, Christoforo Mango, 1614
- Bellarmino e la Controriforma. Atti del simposio internazionale di studi, Sora, 15-18 ottobre 1986*, επιμ. R. De Maio, A. Borromeo, L. Gulia, G. Lutz, A. Mazzacane, Σόρα, Centro di studi sorani “Vincenzo Patriarca”, 1990
- Bellinati, C., “Pietro Damini e la sua opera pittorica nel clima della Controriforma a Padova”, στο *Pietro Damini 1592-1631. Pittura e Controriforma*, κατάλογος έκθεσης, Πάντοβα (Palazzo della Ragione), επιμ. D. Banzato / P. L. Fantelli, Μιλάνο, Electa, 1993, σελ. 47-62
- Bellori, G. P., *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, Ρώμη, Mascardi, 1672, νεώτερες εκδ.: επιμ. E. Borea, εισαγ. G. Previtali, Τορίνο, Einaudi, 1976· εισαγ. E. Battisti, Γένοβα, Quaderni dell'Istituto di storia dell'arte della Università di Genova, χ. χ.
- Bellucci, A., *La chiesa di S. Maria di Piedigrotta*, Νάπολη, 1913
- , *Memorie storiche ed artistiche del Tesoro nella cattedrale dal secondo XVI al XVIII*, Νάπολη, Antonio Iagnelli, 1915
- Beltramme, M., “Le teoriche del Paleotti e il riformismo dell'Accademia di San Luca nella politica artistica di Clemente VIII (1592-1605)”, *Storia dell'arte*, 69 (1990), σελ. 201-233
- Bennassar, B., *Storia dell'Inquisizione spagnola*, ιτ. μτφρ., Μιλάνο, Rizzoli, 1980
- Benoit, F., “La bibliothèque greque du Cardinal Farnese. Suivie d'un choix de lettres d'Antoine Eparque, Matthieu Devaris et Fulvio Orsini», *Mélanges d'Archéologie et d'histoire*, XLC (1923)
- Bentini, J. (επιμ.), *Luca Longhi e la pittura su tavola in Romagna nel '500*, κατάλογος έκθεσης (Ραβέννα, Loggetta Lombardesca, 1982), Μπολόνια, Alfa, 1982

- Benzoni, G., *Gli affanni della cultura. Intellettuali e potere nell'Italia della Controriforma e barocca*, Μιλάνο, Feltrinelli, 1978
- Berengo, M., *L'Europa delle città. Il volto della società urbana europea tra medioevo ed età moderna*, Τορίνο, Einaudi, 1999
- Bernini, G. P., *Giovanni Lanfranco (1582-1647)*, Πάρμα, Centro studi della Val Baganza – Associazione 'Comunità di Terenzo', 1982
- Bertini, A., *I disegni italiani della Biblioteca Reale di Torino*, Ρώμη, 1958
- Bertolotti, A., *Artisti belgi ed olandesi a Roma nei secoli XVI e XVII. Notizie e documenti negli archivi romani*, Φλωρεντία, 1880
- , *Artisti bolognesi, ferraresi ed alcuni altri del già Stato Pontificio in Roma nei secoli XV, XVI e XVII*, Μπολόνια, R. Deputazione di Storia Patria, 1886
- Bessone – Aurelj, A. M., *Dizionario dei pittori italiani*, Città di Castello, S. Lapi, 1915, β' έκδ. διευρυμένη: 1928
- Biondi, A., «La *Bibliotheca Selecta* di Antonio Possevino. Un progetto di egemonia culturale», στο G.P Brizzi, (επιμ.), *La «Ratio Studiorum». Modelli culturali e pratiche educative dei Gesuiti in Italia tra Cinque e Seicento*, Ρώμη, Bulzoni, 1981, σελ. 43-75
- Birke, V. / Kertész, J., *Die Italienische Zeichnungen der Albertina. Generalverzeichnis*, τόμ. IV, Βιέννη-Κολωνία – Βαϊμάρη, Boehlau Verlag, 1997
- Bisconti, F., “Pietro e Paolo: L'invenzione delle immagini, la rievocazione delle storie, la genesi delle teofanie”, στο *Pietro e Paolo. La storia, il culto, la memoria nei primi secoli*, κατάλογος έκθεσης (Ρώμη, Palazzo della Cancelleria 2000), επιμ. A. Donati, Μιλάνο, Electa, 2000
- Blunt, A., *Artistic Theory in Italy 1450-1600*, Λονδίνο, Oxford University Press, 1940, ιτ. μτφρ.: *Le teorie artistiche in Italia dal Rinascimento al Manierismo*, Τορίνο, Einaudi, 1966
- , “A Frescoed Ceiling by Aniello Falcone”, *The Burlington Magazine*, CXI (1969), σελ. 215
- , *Neapolitan Baroque and Rococo Architecture*, Λονδίνο, A. Zwemmer, 1975
- Bösel, R., *Jesuitenarchitektur in Italien 1540-1773. Die Baudenkmäler der römischen und der neapolitanischen Ordensprovinz*, 2 τόμοι, Βιέννη, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1985
- Bologna, F., “I metodi di studio dell'arte italiana e il problema metodologico oggi”, στο *Storia dell'arte italiana*, μέρος 1^ο, επιμ. G. Previtali, τόμ. 1: *Questioni e metodi*, Τορίνο, Einaudi, 1979, σελ. 165-282
- , *La coscienza storica dell'arte d'Italia*, Τορίνο, UTET, 1982

- , (επιμ.), *Battistello Caracciolo e il primo naturalismo a Napoli*, κατάλογος έκθεσης (Νάπολη, Castel Sant’Elmo – Certosa di San Martino), Νάπολη, Electa, 1991
- , *L’incredulità del Caravaggio e l’esperienza delle ‘cose naturali’*, Torino, Bollati Boringhieri, 1992
- Bologna F., / Pacelli, V., “Caravaggio, 1610: la “Sant’Orsola confitta dal Tiranno” per Marcantonio Doria. L’identificazione del dipinto (e i rapporti artistici fra Genova e Napoli nei primi decenni del Seicento)”, *Prospettiva*, 23 (1980), σελ. 24-44
- Bona Castellotti, M., *Il paradosso di Caravaggio*, Μιλάνο, Rizzoli, 1998
- Bonazzi, F., “Dei veri autori di alcuni dipinti nella chiesa di S. Maria della Sapienza in Napoli”, *Archivio Storico per le Pronince Napoletane*, XIII (1888), σελ. 114-129
- , *Famiglie nobili e titolate del napoletano*, Νάπολη 1902, φωτομηχ. ανατύπ., χ. τ. [Μπολόνια], Arnaldo Forni, 1985
- Bonora, E., *La controriforma*, Ρώμη – Μπάρι, Laterza, 2001
- Borea, E., “Grazia e furia in Marco Pino”, *Paragone*, 151 (1962), σελ. 25-52
- , «Le stampe che imitano i disegni», *Bolletino d’Arte*, 67 (1991), σελ. 50-74
- Borenus, T. / Wittkower, R., *Catalogue of the Collection of Drawings by the Old Masters Formed by Sir Robert Mond*, Λονδίνο, χ. χ.
- Borghini, R., *Il Riposo in cui della pittura, e della scultura si favella, de’ più illustri pittori, e scultori, e delle più famose opere loro si fa menzione; e le cose principali appartenenti a dette arti s’insegnano*, Φλωρεντία, Giorgio Marescotti, 1584
- Borrelli, G. G., “La chiesa di Santa Maria del Popolo agli Incurabili”, *Napoli Nobilissima*, III (2002), σελ. 57-68
- Borrelli, M., *L’architetto Nencioni Dionisio di Bartolomeo (1559-1638)*, Νάπολη, 1967
- , “Contributo alla storia degli artefici maggiori e minori della mole Gironimiana. IV”, *Lo Scugnizzo*, 1967, σελ. 21-22
- , *Contributo alla storia degli artefici maggiori e minori della mole girolaminiana*, Νάπολη, Laurenziana, 1968
- Borrelli, R., *Memorie storiche della chiesa di S. Giacomo dei nobili spagnoli e sue dipendenze*, Νάπολη, Giannini, 1903
- Borricelli, A., “Il tesoro della Real S. Casa dell’Annunziata in Napoli”, *Kalòs*, 18 (1972)
- Borzelli, A., *Un inventario di quadri nel quarto del priore nella Certosa di San Martino*, Νάπολη, 1913

– , *La Galleria del Cavalier Marino*, Νάπολη Ceccoli, 1923

Boschloo, A.W.A., *Annibale Carracci in Bologna. Visible Reality in Art after the Council of Trent*, Χάγη, Government Publishing Office, 1974

M. Gio. Bottari e continuata fino ai nostri giorni da Stefano Ticozzi *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura scritte da' più celebri personaggi dei secoli XV, XVI e XVII pubblicata da*, Μιλάνο, Giovanni Silvestri, τόμ. 3, 1822

Braudel, F., *Η Μεσόγειος και ο μεσογειακός κόσμος την εποχή του Φιλίππου Β' της Ισπανίας*, ελλ. μτφρ., Αθήνα, Μ.Ι.Ε.Τ., 3 τόμοι, 1991-1998

– , *Υλικός πολιτισμός, οικονομία και καπιταλισμός (15^{ος}–18^{ος} αιώνας)*, τόμ. Α': *Οι δομές της καθημερινής ζωής: το δυνατό και το αδύνατο*, ελλ. μτφρ., Αθήνα, Μορφωτικό Ινστιτούτο Αγροτικής Τράπεζας, 1995

Briganti, G., “Milleseicentotrenta, ossia il Barrocco”, *Paragone*, 13 (1951), σελ. 8-17

Brizzi, G. P., (επιμ.), *La «Ratio Studiorum». Modelli culturali e pratiche educative dei Gesuiti in Italia tra Cinque e Seicento*, Ρώμη, Bulzoni, 1981

Brown, C. M., “The ‘Studio del Clarissimo cavaliere Mozzanico in Venezia’. Documents for the Antiquarian Ambitions of Francesco I de' Medici, Mario Bevilacqua, Alessandro Farnese and Fulvio Orsini”, *Jahrbuch der Berliner Museen*, 41 (1999), σελ. 55-76

Brunet, J. / Toscano, G., (επιμ.), *Les Granvelles et l'Italie au XVIe siècle : Le mécénat d'une famille. Actes du Colloque international, Besançon 2-4 octobre 1992*, Besançon, Cêtre, 1996

Buccaro, A., (επιμ.), *Storia e immagini del Palazzo Reale di Napoli*, Νάπολη, Electa, 2001

Bucci, M. / Forlani, A. / Berti, L. / Gregori, M., (επιμ.), *Mostra del Cigoli e del suo ambiente*, κατάλογος έκθεσης, Città di San Miniato, 1959

Bulifon, A., *Giornali di Napoli dal MDXLVII al MDCCVI*, επιμ. N. Cortese, τόμ. 1: *MDXLVII-MDCXCI*, Νάπολη, Società Napoletana di Storia Patria, 1932

Buser, T., “Jerome Nadal and Early Jesuit Art in Rome”, *The Art Bulletin*, LVIII, 3 (1976), σελ. 424-433

Caccavale, A., *La Compagnia di Gesù. Fede e cultura a Nola dalle origini alla soppressione*, πτυχιακή εργασία, Istituto di Scienze Religiose di Nola, 1990-1991

Cacciaguerra, S., *Meditazioni. Si aggiunge infine la celebre Meditazione di S. Luigi Gonzaga intorno a' SS. Angeli*, Πάντοβα, Giuseppe Comino, 1740

- Cacciotti, B., “La collezione del VII Marchese del Carpio tra Roma e Madrid”, *Bollettino d'Arte*, 86-87 (1994), σελ. 133-196
- Caiazza, P., *Tra stato e papato. Concili provinciali post-tridentini (1564-1648)*, Ρώμη, Herder, 1992
- , “La trattatistica pastorale tra riforma e controriforma”, *Campania Sacra*, 10 (1979), σελ. 131-175
- Calabria, A., *The Cost of Empire. The Finances of the Kingdom of Naples in the Time of Spanish Rule*, Κέμπριτζ, Cambridge University Press, 1991
- Calí, M., “R. De Maio, R., *Michelangelo e la Controriforma*, Μπάρι, Laterza, 1978” (βιβλιοκρισία), *Prospettiva*, 15 (1978), σελ. 75-78
- , *Da Michelangelo all'Escorial. Momenti del dibattito religioso nell'arte del Cinquecento*, Τορίνο, Einaudi, 1980
- , “Arte e Controriforma”, στο *La storia. I grandi problemi dal medioevo all'età moderna*, επιμ. N. Tranfaglia / M. Firpo, τόμ. 4: *L'età moderna, μέρος 2^ο: La vita religiosa e la cultura*, Τορίνο, UTET, 1986, σελ. 283-314
- , *La pittura italiana del Cinquecento*, Τορίνο, UTET, 2000
- Calvesi, M., (επιμ.), *L'ultimo Caravaggio e la cultura artistica a Napoli, in Sicilia e a Malta*, Συρακούσες, Centro Internazionale di studi sul Barocco in Sicilia, 1987
- Campanella, Tommaso, La città del sole*, επιμ. L. Firpo, νεότερη έκδ.: επιμ. G. Ernst / L. Salvetti Firpo, επίλογος N. Bobbio, Μπάρι, Laterza, 1997
- Campanelli, M., (επιμ.), *I Teatini*, Ρώμη, Edizioni di Storia e Letteratura, 1987
- , “La controriforma ed i teatini a Napoli”, *Regnum Dei*, 121 (1995), σελ. 7-36
- Canart, P., *Bibliothecae Aposticae Vaticanae codices manu scripti recensiti. Codices vaticani graeci. Codices 1745-1692*, τόμ. I: *Codicum enarrationes*, Βατικανό, Bibliotheca Vaticana, 1970
- Canisius, P., *Istitutiones Christianae, seu parvus catechismus catholicorum, Praecipua Christianae pietatis capita complectens: Primum quidem a P. Joanne Baptistae Romano, Societatis Jesu, in rudiorum et idiotarum gratiam, iuxta SS. Concilij Tridentini decretum sess. 25, imaginibus expressus*, Αμβέρσα, Christophorus Plantinus, 1589
- Cannatà, R., “Altri documenti su Girolamo Siciolante”, *Bollettino d'arte*, 70 (1991), σελ. 120-122
- Cano De Gardqui García, J. L., *Los inventarios de bienes de Don Juan de Austria. Mentalidad, gusto y vida material*, στο *Carlo V y las artes*, επιμ. M. J. Redondo Cantena / M. A. Zalama, Βαγιαδολίδ, Junta de Castiglia y León – Universidad de la Valladolid, 2000
- Canosa, R., *Storia dell'Inquisizione in Italia dalla metà del Cinquecento alla fine del settecento*, τόμ. V: *Napoli e Bologna. La procedura inquisitoriale*, Ρώμη, sapere 2000, 1990

- Cantimori, D., *Eretici italiani del cinquecento. Ricerche storiche*, Φλωρεντία, Sansoni, 1939, νεότερη έκδ., επιμ. A. Prosperi, Τορίνο, Einaudi, 1992
- Cantone, G., “La facciata della chiesa di S. Martino e la controversia tra Cosimo Fanzago e i certosini”, *Napoli Nobilissima*, XIX (1969), σελ. 165-175, 227-235
- , *Il palazzo Maddaloni allo Spirito Santo*, Νάπολη, Regina, 1979
- , (επιμ.), *Barocco Napoletano*, Πρακτικά συνεδρίου (*Napoli e il Barocco nell'Italia meridionale, Napoli 28 ottobre–2 novembre 1987*), Ρώμη, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato - Istituto Italiano per gli studi filosofici, 1992
- , “Le chiese dei Gesuiti a Napoli”, στο *L'architettura della Compagnia di Gesù in Italia, XVI–XVII secolo*, επιμ. L. Patetta / S. Della Torre, Γένοβα, Marietti, 1992, σελ. 115-121
- , *Napoli Barocca*, Ρώμη - Μπάρι, Laterza, 1993
- Capaccio, G. C., *Il forastiero*, Νάπολη, Gio. Antonio Roncagliolo, 1630, νεότερες εκδ.: Νάπολη, Luca Torre, 1989· εισαγ. – επιμ. F. Strazzullo, Σορρέντο, Franco Di Mauro, 1993
- , *Descrizione della padronanza di S. Francesco di Paolo nella città di Napoli e della festa fatta nella traslatione delle reliquie del suo corpo dalla chiesa di S. Luigi alla cappella del Tesoro di S. Gennaro*, Νάπολη, Egidio Longo, 1631
- Capobianco, F., “La Certosa di San Martino: problemi di conservazione ed un progetto di restauro nel XIX secolo”, *Storia dell'arte*, 67 (1989), σελ. 287-304
- Capone, A., *Il duomo di Salerno*, 2 τόμοι, Σαλέρνο, F.lli Di Giacomo di Giov., 1927-1929
- Capone, D., *La chiesa di S. Maria La Nova. Il soffitto*, Νάπολη, Società Editrice Napoletana, 1978
- Caponetto, S., *La Riforma nell'Italia del Cinquecento*, Τορίνο, Claudiana, 1992
- Cappello, F. M., “Carattere e importanza della riforma tridentina”, *Gregorianum*, XXVI (1945)
- Caracciolo, F., *Il Regno di Napoli nei secoli XVI e XVII. Economia e società*, Μεσσήνη, Università degli Studi di Messina, 1966
- Caracciolo, P., *Il trionfo di S. Domenico protettore della città di Napoli e del suo regno*, Νάπολη, Giovan Cola Vitale, 1644
- Carafa, F., *Notizie storiche intorno alla chiesa dei SS. Severino e Sossio*, Νάπολη, Gargiulo, 1876

Il Caravaggio e le sue grandi opere da San Luigi dei Francesi, κείμενα G. Alberto Dell'Acqua, παράρτημα M. Cinotti, Μιλάνο, Rizzoli, 1971

Caravita, A., *I codici e le arti a Monte Cassino*, Μόντε Κασσίνο, *pei tipi della Badia*, 1870

Cariello, R., (επιμ.), *Il museo Correale di Sorrento di Terranova a Sorrento*, Νάπολη, Fausto Fiorentino, χ. χ. [1997;]

S. Carlo Borromeo, *Arte Sacra (De Fabrica ecclesiae)*, ιτ. μτφρ., επιμ. - σχόλια C. Castiglioni / C. Marcora, Μιλάνο, 1952

Carughi, U., *Segno, metodo, progetto. Itinerari dell'immagine urbana tra memoria e intervento*, Νάπολη, Elio de Rosa, 1990

Caserta e la sua Regia. Il museo dell'opera, πρόλ. G. M. Jaccobitti, Νάπολη, Electa, 1993

Cassimatis, M. Z., *Zur Kunsttheorie des Malers Giovanni-Paolo Lomazzo (1583-1600)*, διδακτορική διατριβή, Φρανκφούρτη - Βέρνη - Νέα Υόρκη, Peter Lang, 1985

Tra il castello e il mare: l'immagine di Salerno capoluogo del Principato, κατάλογος έκθεσης, Νάπολη, Fausto Fiorentino, 1994

Catalano, M. I., "Per Giovanni Antonio Dosio a Napoli: il puteale del chiostro di San Martino", *Storia dell'arte*, 50 (1984), σελ. 35-41

Catalogo della raccolta di disegni autografi antichi e moderni donata dal prof. Emilio Santarelli alla R. Galleria di Firenze, Firenze, M. Cellini, 1870

Caterino, C., *Storia della Minoritica provincia napoletana di S. Pietro ad Aram*, Νάπολη, N. Jovene, 1926

–, *Il Santuario di S. Maria a Parete*, Νόλα, Scala, 1927

Causa, R., "Il riordinamento del Museo Correale di Sorrento", *Bollettino d'arte*, 1953

–, *Opere d'arte nel Pio Monte della Misericordia*, Νάπολη, 1970

–, "Musei napoletani: restauri a San Martino", *Arte illustrata*, 39-40 (1971), σελ. 16-27

–, *L'arte nella Certosa di San Martino a Napoli*, Cava dei Tirreni - Νάπολη, Di Mauro, 1973

–, "La pittura a Napoli da Caravaggio a Luca Giordano", στο *Da Caravaggio a Luca Giordano*, αναδημ. στο *Civiltà del Seicento a Napoli*, κατάλογος έκθεσης (Νάπολη, Gallerie di Capodimonte – Museo Pignatelli), Νάπολη, Electa, 1984, ανατύπ. 1998, τόμ. 1, σελ. 99-114

–, *Battistello Caracciolo. L'opera completa*, Νάπολη, Electa, 2000

Causa Picone, M., «Disegni della Società Napoletana di Storia Patria», *Archivio della Storico per le Province Napoletane*, VII-VIII (1970), σελ. 131-177

– , *Disegni della Società Napoletana di Storia Patria*, Νάπολη, Edizioni Scientifiche Italiane, 1974

– , “Corenzio e Battistello nel Monte di Pietà a Napoli”, *Paragone*, 469 (1989), σελ. 68-79

– , “Un disegno di Battistello a Digione: una ‘giunta’ per Battistello frescante nel Palazzo Reale di Napoli”, *Paragone*, 11 (1997), σελ. 76-80

Ceci, G., *Ricordi della vecchia Napoli. Notizie delle chiese comprese nel piano di Risanamento della città*, Νάπολη, Pierro, 1892

– , «Il convento e la chiesa di S. Teresa agli Studi», *Napoli Nobilissima*, IV (1895), σελ. 172-174 και V (1896), σελ. 9-12, 71-73

– , “S. Marcellino”, *Napoli Nobilissima*, VI (1895), σελ. 101-108

– , “I feudatari napoletani alla fine del sec. XVI”, *Archivio Storico per le Province Napoletane*, 24 (1899)

– , «Per la biografia degli artisti del secolo XVI e XVII. Nuovi documenti», *Arte e Storia*, XXIX, 4 (1910), σελ. 98-114

– , *Bibliografia per la storia delle arti figurative nell'Italia Meridionale*, 2 τόμοι, Νάπολη, Società Napoletana di Storia Patria, 1937

Celano, C., *Notizie del bello, dell'antico, e del curioso della città di Napoli, per i signori forastieri*, 5 τόμοι, Νάπολη, Giacomo Raillard, 1692, νεότερη έκδ.: επιμ. – προσθήκες G. B. Chiarini, 5 τόμοι, Νάπολη, Agostino De Pascale, 1856-1860

Ceroni, N. / Violi G., (επιμ.), *Biblia Pauperum. Dipinti dalle diocesi di Romagna 1570-1670*, κατάλογος έκθεσης (Ραβέννα, Museo Nazionale), εισαγ. A. Emiliani, Μπολόνια, Nuova Alfa, 1992

La Certosa di San Martino. Il Seicento, Νάπολη, Electa, 1984

Ceva Grimaldi, F., *Della città di Napoli dal tempo della sua fondazione sino al presente*, Νάπολη 1857

Chiarini, M., “Adam Elsheimer e i pittori fiorentini del primo Seicento”, *Prospettiva*, 57-60 (1990), σελ. 202-212

– , “Appunti su Filippo Napoletano e la pittura nordica”, *Ricerche sul '600 napoletano 1994-1995*, Νάπολη, Electa, 1996

Chierici, G., «Architettura religiosa a Napoli nei sec. XVII e XVIII», *Palladio*, I (1937), σελ. 17-26

Chiminelli P., *San Gaetano Thiene. Cuore della riforma cattolica*, Ρώμη, Società Anonima Tipografica fra cattolici Vicentini, 1948

Chioccarello, B., *Archivio della Regia Giurisdizione del Regno di Napoli...*, Βενετία, 1721

Christie's *Sir Robert Witt sale*, London, 25 June 1968

Christie's, London 20 March 1973

Christie's, London, 16 May 1978

Christie's, London, 6 July 1976

Important Old Master Drawings, Christie's, Λονδίνο, 9 Δεκεμβρίου 1980

Christie's Important Old Master Drawings, Λονδίνο, 4 Ιουλίου 1984

Ciampi, M., *Compendio delle heroiche et gloriose attioni et santa vita di papa Greg. XIII*, Ρώμη, Stamperia degli Accolti, 1596

Cinotti, M., *Michelangelo Merisi detto il Caravaggio (=I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Seicento, I)*, Μπέργκαμο, Bolis, 1983

Cirillo, A., *Castel capuano*, Νάπολη, Regina, 1994

Civiltà del Seicento a Napoli, κατάλογος έκθεσης (Νάπολη, Gallerie di Capodimonte – Museo Pignatelli), Νάπολη, Electa, 1984, ανατύπ. 1998

Clavicembali e spinette dal XVI AL XIX secolo. Collezione L. F. Tagliavini, κατάλογος έκθεσης, κείμενα L. F. Tagliavini, J. H. van der Meer, F. Hellwing, Μπολόνια, 1986

Cleri, B. (επιμ.), *Federico Zuccari. Le idee, gli scritti, Atti del Convegno, Sant'Angelo in Vado, 28-30 ottobre 1994*, Μιλάνο, Electa, 1997

Cochrane, E., *L'Italia del Cinquecento*, ιτ. μτφρ.: Ρώμη - Μπάρι, Laterza, 1989

Cogliati, M., «Indice dei disegni contenuti nel codice Resta», στο *Studi in onore di Carlo Castiglioni*, Μιλάνο, A. Giuffrè editore, 1957, σελ. 311-328

Colapietra, R., «Il governo spagnolo nell'Italia meridionale (Napoli dal 1580 al 1648)», στο *Storia di Napoli*, τόμ. V, Νάπολη, Società editrice 'Storia di Napoli', 1972, σελ. 163-278

– , *Dal Magnanimo a Masaniello. Studi di storia meridionale nell'età moderna*, 2 τόμοι, Σαλέρνο, Beta, 1972

Collareta, M., “Arte della Controriforma”, στο *Dizionario della pittura e dei pittori*, επιμ. M. Laclotte / E. Castelnovo / B. Toscano, τόμ. 1, Τορίνο, Larousse – Einaudi, 1989, σελ. 722-727

Colletta, T., “La villa Sanseverino di Bisignano e il casale napoletano della Barra”, *Napoli Nobilissima*, XIII (1974), σελ. 121-

Colnaghi Master Drawings, κατάλογος έκθεσης, Νέα Υόρκη, 1989

Colombi Ferretti, A., (επιμ.), *Dipinti d'altare in età di Controriforma in Romagna*, κατάλογος έκθεσης (Forlì, oratorio di San Sebastiano), Μπολόνια, Alfa, 1982

Colombo, A., “Il Palazzo dei principi di Conca”, *Napoli Nobilissima*, IX (1900), σελ. 185-190

– , “Il monastero e la chiesa di S. Maria della Sapienza”, *Napoli Nobilissima*, X (1901), σελ. 145, 167, 183 και X (1902), σελ. 59-63, 67-73

– , “Sant’Andrea delle Dame”, *Napoli Nobilissima*, XIII (1904), σελ. 49-54, 87-89, 108-111, 121-122

Colonna di Stigliano, F., “La cappella Sansevero e D. Raimondo di Sangro”, *Napoli Nobilissima*, VI (1895), σελ. 33-36, 93

Colori e forme nell’Annunziata di Airola, κατάλογος έκθεσης, κείμενα E. Galasso, Αϊρόλα, Museo Civico, 1992

Comanini G., *The Figino, or on the Purpose of Painting. Art Theory in the Late Renaissance*, εισαγ. – μτφρ. – σχόλια A. Doyle-Anderson / G. Maiorino, Τορόντο, University of Toronto, 2001

Comparato, V. I., *Uffici e società a Napoli (1600-1647)*, Φλωρεντία, Leo S. Olschki, 1974

Compendio dell’Istoria del Regno di Napoli diviso in tre parti con le annotazioni del [Tomaso] Costo, Βενετία, Giunti, 1613

Compendio dell’istoria del regno di Napoli di Pandolfo Collenuccio da Pesaro, di Mambrino Roseo da Fabriano, e di Tommaso Costo Napolitana, Νάπολη, Giovanni Gravier, 1771

Conelli, M. A., *The Gesù Nuovo in Naples*, διδακτορική διατριβή, Columbia University, 1987

Coniglio, G., *Il vicereame di Napoli nel sec. XVI*, Νάπολη, Fiorentino, 1955

– , *I vicerè spagnoli di Napoli*, Νάπολη, Fiorentino, 1967

– , *Il vicereame di Napoli e la lotta tra Spagnoli e Turchi nel Mediterraneo*, 2 τόμοι, Νάπολη, Giannini, 1987

Consigli, P., (επιμ.), *La battaglia nella pittura del xvii e xviii secolo*, εισαγ. A. Bertolucci, κείμενα F. Zeri / G. Cavazzini, Πάρμα, Silva, 1994

- Consiglio, A., *Gesualdo, ovvero assassinio a cinque voci. Storia tragica italiana del secolo XVI*, Νάπολη 1967
- Conti, V., *La rivoluzione repubblicana a Napoli e le strutture rappresentative*, Φλωρεντία, Centro editoriale italiano, 1984
- Contini, R., “Avanzino Nucci tra Francoforte e Baceno”, *Paragone*, 535-537 (1994), σελ. 95-98
- Coppa, S., “Federico Borromeo teorico d’arte. Annotazioni in margine al ‘De pictura sacra’ ed al ‘Museum’ ”, *Arte Lombarda*, XV (1970), σελ. 65-70
- Corrispondenze diplomatiche veneziane da Napoli. Dispacci 27 maggio 1597–2 novembre 1604*, επιμ. A. Barzari, Ρώμη, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, 1991
- Corrispondenze diplomatiche veneziane da Napoli. Relazioni*, επιμ. M. Fassina, Ρώμη, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, 1992
- Corsi, V., *Storia dei monumenti del reame delle due Sicilie*, τόμ. II, μέρος II: *Principali edifici della città di Napoli*, Νάπολη, Fibreno, 1850
- Cortese, N., “Il governo spagnolo e lo Studio di Napoli”, στο *Cultura e politica a Napoli dal cinque al seicento*, Νάπολη, Edizioni scientifiche italiane, 1965
- Costa, G. L., *Ragioni per lo venerabile Monistero di S. Patrizia di questa città*, Νάπολη, 1751
- Costo, T., *Lettere di Tomaso Costo*, Νάπολη, Constantino Vitale, 1604
- , *Memoriale delle cose più notabili accadute nel Regno di Napoli dall’incarnazione di Cristo per tutto l’anno MDCXII, con la giunta di Don Gioseffo Mormile*, Νάπολη, Scipione Bonino, 1618, ανατύπ.: Νάπολη, Caffaro, 1639
- Courtright, N. M., *The Gregory’s Tower of the Wind in the Vatican*, διδακτορική διατριβή, New York University, 1990
- Cousins, E. H., “Franciscan Roots of Ignatian Meditation”, στο *Ignatian Spirituality in a Secular Age*, επιμ. G. P. Schner, Οντάριο, Wilfrid Laurier University Press, 1984
- Croce, B., *Storia del regno di Napoli*, νεώτερη έκδ., επιμ. G. Galasso, Μιλάνο, Adelphi, 1992
- , “I seggi di Napoli”, *Napoli Nobilissima*, I (1920), σελ. 17-19
- Croce, B. / Ceci, G., “La chiesa e la festa di Piedigrotta”, *Napoli Nobilissima*, V (1896), σελ. 113-116
- Cugnoni, G., “Autobiografia di Monsignor G. Antonio Santori, cardinale di S. Severina”, *Archivio della R. Società Romana di Storia Patria*, XIII (1890), σελ. 327-372

Curcio, G., “L’architetto intendente, pratico e istoriografo nei progetti e nella professione di Carlo Fontana”, στο *Magistri d’Europa. Eventi, relazioni, strutture della migrazione di artisti e costruttori dai laghi lombardi, Atti del Convegno, Como 23-26 ottobre 1996*, επιμ. S. Della Torre / T. Mannoni / V. Pracchi, Κόμο, Nodo, 1996

Dacos, N., *Le logge di Raffaello. Maestro e bottega di fronte all’antico*, δεύτερη έκδ. αναθεωρημένη, Ρώμη, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, 1986

Dacos, N. / Meijer, B. W., (επιμ.), *Fiamminghi a Roma 1508 – 1608. Artisti dei Paesi Bassi e del Principato di Liegi a Roma durante il Rinascimento*, κατάλογος έκθεσης (Βρυξέλλες, Palais des Beaux-Arts – Ρώμη, Palazzo delle Esposizioni, 1995), Μιλάνο, Skira, 1995

D’Addosio, G. B., *Origine, vicende storiche e progressi della Reale S. Casa dell’Annunziata di Napoli*, Νάπολη, Antonio Cons, 1883

– , “Illustrazioni e documenti sulle cripte di S. Andrea in Amalfi e S. Matteo in Salerno”, *Archivio Storico per le Province Napoletane*, XXXIV (1909), σελ. 19-48

– , “Documenti inediti di artisti napoletani del XVI e XVII secolo”, *Archivio storico per le province napoletane*, XXXVIII (1913), σελ. 36-72, 239-259, 483-524, 578-583, ανατύπ., σε ιδιαίτερη έκδ.: Μπολώνια, Forni, χ. χ.

– , “Documenti inediti di artisti napoletani dei secoli XVI e XVII”, *Archivio storico per le province napoletane*, (1919), σελ. 375-397

D’Agostino, G., *La capitale ambigua. Napoli dal 1458 al 1580*, Νάπολη, Società editrice napoletana, 1979

– , *Per una storia di Napoli capitale*, Νάπολη, Liguori, 1988

– , *Re, vicerè, rivolte. Profili e vicende di storia napoletana*, Νάπολη, Edizioni Scientifiche Italiane, 1993

D’Amico, F., “Su Paolo Guidotti Borghese e su una congiuntura di tardo manierismo romano”, *Ricerche di Storia dell’arte*, 22 (1984), σελ. 71-102

D’ Andrea, G., *I frati minori napoletani nel loro sviluppo storico*, Νάπολη, Laurenziana, 1967

– , *La regina delle Vittorie e il suo santuario di S. Maria a Parete*, Λίβερνι, 1969

– , “Il Monastero di S. Chiara alla metà del sec. XVII”, στο *Studi e Ricerche francescane*, X (1980), **ανάτυπο**

Danesi Squarzina, S., «The Collections of Cardinal Benedetto Giustiniani», *The Burlington Magazine*, CXXXIX, 1136 (1997), σελ. 766-791

Da Silva, G., “Traffics du Nord, marchés du ‘Mezzogiorno’, finances genoises: recherches et documents sur la conjoncture à la fin du XVIe siècle”, *Revue du Nord*, 41 (1959), σελ. 134-135

de Barcia, A. M., *Catálogo de la colección de dibujos originales de la Biblioteca Nacional*, Μαδρίτη, 1906

Δεβαρής Μ., *Κανόνες και δόγματα της ιεράς και αγίας και οικουμενικής εν Τριδέντω Συνόδου, εκ της Λατίνων φωνής*, Ρώμη, 1583

De Biase, A., “Il Gesù Nuovo di Napoli”, *Civiltà Cattolica*, 103 (1952), σελ. 279-292

De Biase, A. M., “Bellarmino e Dante”, *Gregorianum*, 2 (1921), σελ. 612-613

de Cesare, C., “Una visita a S. Severino”, *Salator Rosa*, 29 (1842), σελ. 114-115

de' Crescenzi, C., *Castel Capuano dono ai congressisti*, Νάπολη, 1913

De Dominicis, B., *Vite de' pittori, scultori, e architetti Napoletani*, Νάπολη, 3 τόμοι, Francesco e Cristoforo Ricciardi, 1742-1745, φωτομηχ. ανατύπ.: χ. τ. [Μπολόνια], Arnaldo Forni, χ. χ.

–, *Vite de' pittori, scultori, e architetti Napoletani*, επιλογή – σχόλια F. De Filippis, Νάπολη, E.D.A.R.T., 1970

De Filippis, F., *La Reggia di Napoli*, Νάπολη, 1942

–, *Castelcapuano*, Νάπολη, L'arte tipografica, 1956

De Giovanni, B., «Magia e scienza nella Napoli seicentesca», στο *Civiltà del seicento a Napoli*, κατάλογος έκθεσης (Gallerie di Capodimonte – Museo Pignatelli), Νάπολη, Electa, 1984, ανατύπ. 1998, σελ. 29-40

De Gregorio, G., *Il copista greco Manouel Malaxos. Studio biografico e paleografico-codicologico*, Βατικανό, Scuola vaticana di paleografia, diplomatica e archivistica, 1991

De Gregorio, M., *Idea per fare le gallerie universali di tutte le cose del mondo, naturali, artificiali e miste*, επιμ. O. Beltrano, Νάπολη, , 1625, β' έκδ. Νάπολη, 1642

Dejob, C., *De l'influence du concile de Trente sur la littérature et les beaux-arts chez les peuples catholiques. Essai d'introduction à l'histoire littéraire du siècle de Louis XIV*, Παρίσι, 1884, φωτομηχ. ανατύπ.: Μπολόνια, Forni, χ. σχ. [1975]

De Laurentiis, V., «Immagini ed arte in Bellarmino», στο *Bellarmino e la Controriforma. Atti del simposio internazionale di studi, Sora, 15-18 ottobre 1986*, επιμ. R. De Maio, A. Borromeo, L. Gulia, G. Lutz, A. Mazzacane, Σόρα, Centro di studi sorani “Vincenzo Patriarca”, 1990, σελ. 579-608

De La Ville Sur-Yllon, L., “La cappella dei Del Balzo in Santa Chiara e la tomba di Beatrice contessa di Caserta”, *Napoli Nobilissima*, I (1892), σελ. 54-56

Del Bufalo, A., *G. B. Contini e la tradizione del tardomanierismo nell'architettura tra '600 e '700*, Ρώμη, Cappa, 1982

De Lellis, C., *Famiglie nobili del Regno di Napoli*, parte prima, Νάπολη, Honofrio Saulo, 1654, φωτομηχ. ανατύπ.: Μπυλώνια, Forni, 1968

– , *Aggiunta alla Napoli Sacra del d'Engenio*, επιμ. F. Aceto, Νάπολη, Fiorentino

Delfino, A., “Documenti sulla chiesa e il monastero dei Santi Apostoli di Napoli”, στο *Ricerche sul '600 napoletano*, Μιλάνο, L. & T., 1984, σελ. 154-156

– , “Documenti inediti per alcuni pittori napoletani del '600 e l'inventario dei beni lasciati da Lanfranco Massa con una sua breve biografia (tratti dall'Archivio Storico del Banco di Napoli e dall'Archivio di Stato di Napoli)”, στο *Ricerche sul '600 napoletano*, Μιλάνο, L. & T., 1985, σελ. 89-111

– , “Documenti inediti tratti dall'Archivio Storico del Banco di Napoli”, στο *Ricerche sul '600 napoletano*, Μιλάνο, L. & T., 1986, σελ. 111-117

– , Documenti inediti tratti dall'Archivio di Stato di Napoli (A.S.N.) e dall'Archivio Storico del Banco di Napoli (A.S.B.N.), *Ricerche sul '600 napoletano*, Μιλάνο, L.&T., 1993, σελ. 21-40

– , “Alcuni documenti inediti sui pittori del '600 tratti dall'Archivio di Stato di Napoli”, στο *Ricerche sul '600 napoletano 1998*, Νάπολη, Electa, 1999, σελ. 17-22

D'Elia, M., (επιμ.), *Mostra dell'arte in Puglia dal tardo antico al rococo*, κατάλογος έκθεσης (Pinacoteca Provinciale di Bari), Ρώμη, De Luca, 1964

della Valle, G., *Lettere sanesi*, Ρώμη, G. Zempel, τόμ. Β', 1786

delle Donne, F., «La *Historia Alphonsi Primi Regis* di Gaspare Pellegrino: il ms. IX C 22 della Biblioteca Nazionale di Napoli», *Archivio Storico per le Province Napoletane*, CXVIII (2000), σελ. 89-104

– , «Appendice a Storiografia e propaganda alla corte aragonese. La descrizione del trionfo di Alfonso il Magnanimo secondo Gaspare Pellegrino», στο, του ίδιου, *Politica e letteratura nel Mezzogiorno medievale*, Σαλέρνο, 2001, σελ. 173-177

Del monastero e delle chiese di S. Patrizia in Napoli, χ.χ. [Νάπολη], χ. τ. [τέλη 19^{ου} αι.]

Delogu, R., “Polidoro ritrovato”, *Cronache di Archeologia e di storia dell'arte*, 2 (1963), σελ. 123-128

Del Pesco, D., *L'architettura del Seicento*, Τορίνο, UTET, 1998

Del Tufo, G. B., *Historia della religione de' padri chierici regolari*, Ρώμη, Guglielmo Facciotto e Stefano Paolini, 1609

– , *Supplimento alla Historia della religione de padri chierici regolari*, Ρώμη, Iacomo Mascardi, 1616

- Delumeau, J., *Vié économique et sociale de Rome dans la seconde moitié du XVIe siècle*, 2 τόμοι Παρίσι, E. De Boccard, 1957-1959,
- , *Rome au XVIe siècle*, Παρίσι, Librairie Hachette, 1975, ιτ. μτφρ.: *Vita economica e sociale di Roma nel Cinquecento*, Φλωρεντία, Sansoni, 1979
- De Maio, R., *Michelangelo e la Controriforma*, Μπάρι, Laterza, 1978, δεύτερη έκδ.: Φλωρεντία, Sansoni, 1990
- , *Pittura e controriforma a Napoli*, Ρώμη – Μπάρι, Laterza, 1983
- , *Riforme e miti nella chiesa del Cinquecento*, β' έκδ., Νάπολη, Guida, 1993
- , *Rinascimento lievemente narrato*, Νάπολη, Guida, 1993
- de Miranda, G., *Una quiete operosa. Forma e pratiche dell'Accademia napoletana degli Oziosi 1611-1645*, Νάπολη, Fridericiana editrice universitaria, 2000
- de Montemayor, G., “Il museo Correale di Sorrento”, *Napoli Nobilissima*, XII (1903), σελ. 9-12
- De Morra, M. A., *Familiae nobilissimae De Morra Historia ...*, Νάπολη 1629
- D'Engenio Caracciolo, C., *Napoli sacra*, Νάπολη, Ottavio Beltrano, 1623
- De Nolhac, V. P., *La bibliothèque de Fulvio Orsini*, ανατ. Γενεύη - Παρίσι, Slatkine reprints - Honoré Champion 1976
- Denunzio, A. E., “Una proposta per Giulio Cromer nel Palazzo Relae di Napoli”, *Studi di storia dell'arte*, 12 (2001), σελ. 221-230
- de Ribadeneira, P., *Vita Ignatii Loyolae Societatis Jesu fundatoris ...*, Νάπολη, Jos. Cacchium, 1572
- De Rinaldis, A., “Bernardo Cavallino ed alcuni suoi quadri inediti”, *Napoli Nobilissima*, I (1920), σελ. 1-7
- De Rosa, G., «Giuseppe Crispino e la trattatistica sul buon vescovo», *Ricerche di storia sociale e religiosa*, V (1966), σελ. 171-204
- De Rosa, L., *Il mezzogiorno spagnolo tra crescita e decadenza*, Μιλάνο, Il Saggiatore, 1987
- De' Rossi, F. / Sartorius, O., *Santa Maria Regina Cæli. Il monastero e la chiesa nella storia e nell'arte*, Νάπολη - Μιλάνο, Editoriale Scientifica, 1990
- de Rubertis, A., “Il vicerè di Napoli Don Pietro Girón Duca D'Ossuna (1616-1624) (a proposito della congiura spagnuola del 1618 contro Venezia)”, *Archivio Storico per le Province Napoletane*, XXXIV (1955)

Descrizione storica artistica letteraria della chiesa, del convento e de' religiosi illustri di S. Domenico Maggiore di Napoli dal 1216 al 1854 incominciata dal P. M. Fr. Raffaele Maria Valle e continuata da Benedetto Minichini, Νάπολη, Stamperia del Vaglio, 1854

Dessins napolitains XVIIe–XVIIIe siècles. Collections des musées du Naples, κατάλογος έκθεσης (Παρίσι, Ecole nationale supérieure des Beaux-arts, Chapelle des Petits-augustins), Παρίσι, Ecole nationale supérieure des Beaux-arts, 1983

De Vito, G., “Ritrovamenti e precisazioni a seguito della prima edizione della mostra sul '600 napoletano”, *Ricerche sul '600 napoletano*, Μιλάνο, 1984, σελ. 7-83

–, “Un sacrificio d'Isacco di Nunzio Rossi ed altri passi lungo il suo percorso”, στο *Ricerche sul '600 napoletano*, Μιλάνο, L. & T., 1989

–, “Della contestualità di alcune opere di Luca Giordano”, στο *Ricerche sul '600 napoletano. Saggi e documenti 2000*, Νάπολη, Electa, 2001, σελ. 95-128

Di Crollanza, G. B., *Dizionario storico blasonico delle famiglie nobili e notabili italiane estinte e fiorenti*, Πίζα, Direzione del Giornale Araldico, 1886

Di Falco, B., *Descrittione dei luoghi antiqui di Napoli e del suo amenissimo distretto* (1535), νεότερη έκδ.: επιμ. O. Morisani, Νάπολη, Libreria Scientifica Editrice, 1972

Di Giampaolo, M., “Balducci o Corenzio? Un'ipotesi”, στο *Kunst del Cinquecento in der Toskana*, (= *Italianische Forschungen*, τόμ. XVII), επιμ. M. Gämmerer, Φλωρεντία, Kunsthistorisches Institut in Florenz, 1992, σελ. 329-334

–, (επιμ.), *Los frescos italianos de El Escorial*, Μαδρίτη, Electa – Patrimonio Nacional, 1993

Di Lernia, L. / Barrella, V., *Castel Capuano. Memoria storica di un monumento da fortilizio a Tribunale*, Νάπολη, Edizioni Scientifiche Italiane, 1993

Di Maggio, P., “Dipinti murali a Napoli tra Seicento e Settecento. Note sulla tecnica e sui restauri”, *Bollettino d'arte*, 76 (1991), σελ. 119-136

di Majo, I., “Per un'opera di Giovanni Stradano a Napoli”, *Dialoghi di Storia dell'arte*, 1 (1995), σελ. 152-155

di Martino, M., “La moltiplicazione dell'ordine benedettino nei due grandi quadri di Montecassino e di Napoli”, *Samnium*, II, 8 (1929), σελ. 94-100

di Resta, I., S“Andrea de Lione frescante e ipotesi sulla sua bottega”, *Napoli Nobilissima*, XXVII (1988), σελ. 41-53

–, “Sull'architettura di Domenico Fontana a Napoli”, στο *Saggi in onore di Renato Bonelli*, επιμ. C. Bozzoni / G. Carbonara / G. Villetti, (= *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura*, 15-20 (1990-1992), σελ. 675-682

Disegni de' dipinti e de' rilievi eseguiti nella chiesa di S. Paolo Maggiore l'anno 1856 per la centenaria di S. Gaetano Tiene, χ. τ. [Νάπολη:], χ. χ. [1856;]

I disegni del codice Resta, κείμενα G. Bora – A. Paredi, Μπολώνια, Credito Italiano, 1976, νεότερη έκδ.: Μπολώνια, Silvana Editoriale d'arte, 1978

Divenuto, F., *Napoli sacra del XVI secolo. Repertorio delle fabbriche religiose napoletane nelle cronache del gesuita Giovan Francesco Araldo*, Νάπολη, Edizioni Scientifiche Italiane, 1990

Documenti per la chiesa e confraternita de' SS. Pietro e Paolo de' nazionali greci in Napoli, Νάπολη, 1837

Don Fastidio, *Napoli Nobilissima*, VII (1898), σελ. 79, 112

–, “La cappella degli Orsini nella chiesa di Gesù e Maria”, *Napoli Nobilissima*, XII (1903), σελ. 30-31

–, “Notizie ed osservazioni”, *Napoli Nobilissima*, XIV (1905), σελ. 174

Don Ferrante, “La quadreria dei principi d'Avellino”, *Napoli Nobilissima*, XI (1902), σελ. 158-160, 173-175

Donati, A., (επιμ.), *Pietro e Paolo. La storia, il culto, la memoria nei primi secoli*, κατάλογος έκθεσης (Ρώμη, Palazzo della Cancelleria 2000), Μιλάνο, Electa, 2000

Donati, C., «Vescovi e diocesi d'Italia dall'età posttridentina alla caduta dell'antico regime», στο *Clero e società nell'Italia moderna*, επιμ. M. Rosa, Ρώμη - Μπάρι, Laterza, β' έκδ., 1997 (α' έκδ. 1992), σελ. 321-389

Dooley, B., «Social Control and the Italian Universities: from Renaissance to Illuminismo», *The Journal of Modern History*, 62 (1989), σελ. 205-239

D'Oria, F., “Εν Παρθενόπη”, στο *Mathesis e Philia. Studi in onore di Marcello Gigante*, επιμ. S. Cerasuolo, Νάπολη, Università degli studi di Napoli Federico II, 1995, σελ. 391-409

–, “I codici della comunità greca di Napoli”, στο *Classicità, Medioevo e Umanesimo. Studi in onore di Salvatore Monti*, επιμ. G. Germano, Νάπολη, Università degli studi di Napoli Federico II, 1996, σελ. 449-465

Doria, G., *Il museo e la Certosa di san Martino. Arte, storia, poesia*, Cava dei Tirreni - Νάπολη, Di Mauro, 1964

Drawings and Prints. 16th to 19th Century, κατάλογος δημοπρασίας, Μόναχο, Galerie Siegfried Billesberger, 1990

Edgerton, S. V., Jr., “Galileo, Florentine ‘Disegno’, and the ‘Strange Spottedness’ of the Moon”, *Art Journal*, 44 (1983), σελ. 225-232

Eitel-Porter, R., “Artistic Co-operation in Late Sixteenth-Century Rome: the Sistine Chapel in S. Maria Maggiore and the Scala Santa”, *The Burlington Magazine*, CXXXIX (1997), σελ. 452-462

– , “The Oratorio del SS. Crocifisso in Rome Revisited”, *The Burlington Magazine*, CXLII, 1171 (2000), σελ. 613-623

Eliano, G. B., *Dottrina Christiana nella quale si contengono li principale misteri della nostra fede rappresentati con figure per instrutione de gl'idioti, e di quelli che non sanno leggere. Conforme a quello che ordina il Sacro Concilio Tridentino nella Sessione XXV*, Ρώμη, Vincentio Accolti, 1587

Elkan, A., “Entstehung und Entwicklung des Begriffs ‘Gegenreformation’ ”, *Historische Zeitschrift*, 112 (1914), σελ. 473-493

Elliott, J. H., *Europe Divided 1559-1598*, Λονδίνο, Fontana History of Europe, 1968

– , “Revolution and Continuity in early Modern Europe”, *Past and Past and Present*, 42 (1969), σελ. 35-56

Enciclopedia Bernardiana. Iconografia, επιμ. M. A. Pavone / V. Pacelli, Σαλέρνο, 1981

The Engravings of Marcantonio Raimondi, κατάλογος έκθεσης (Κάνσας, The Spencer Museum of Art, 1981-1982), κείμενα I. H. Shoemaker / E. Brown, Κάνσας, The Spencer Museum of Art, 1981

Erricchetti, M., “La chiesa del Gesù Nuovo in Napoli. Note storiche”, *Campania Sacra*”, 5 (1974), σελ. 34-75

Facchiano, A., *Monasteri femminili e nobiltà a Napoli tra medioevo ed età moderna. Il necrologio di S. Patrizia (secc. XII-XVI)*, Altavilla Silentina (Σαλέρνο), Studi storici meridionali, γ. τ. [1992]

Faldi, I., “Paolo Guidotti e gli affreschi della ‘Sala del Cavaliere’ nel palazzo di Bassano di Sutri”, *Bollettino d’Arte*, XLII (1957), σελ. 278-295

– , “Il Cavalier Bernini, il Cavalier Baglione e il Cavalier Guidotti Borghese”, *Arte Antica e Moderna*, 13-16 (1961), σελ. 297-299

Faraglia, N. F., “Bilancio per arbitrio del Real Patrimonio de questo Regno dell’anno V.e indictionis 1591 et 1592” , *Archivio Storico per le Province Napoletane*, I (1876), σελ. 398-

– , «Memorie artistiche della chiesa benedettina de’ SS. Severino e Sossio di Napoli», *Archivio Storico per le Province Napoletane*, III (1878), σελ. 235-252

– , “Notizie di alcuni artisti che lavorarono nella chiesa di S. Martino e nel Tesoro di S. Gennaro”, *Archivio Storico per le Province Napoletane*, X (1885), σελ. 435-461

– , “La sala del Catasto Onciario nell’Archivio di Stato”, *Napoli Nobilissima*, VII (1898), σελ. 85-87

Fasano Guarini, E., (επιμ.), *Potere e società negli stati regionali italiani del ’500 e ’600*, Μπολώνια, Il Mulino, 1978

- Feigenbaum Chamberlain, H., “The Influence of Galileo on Bernini Saint Mary Magdalen and Saint Jerome”, *The Art Bulletin*, LIX (1977), σελ. 71-84
- Fernandez Murga, F., *La Academia Napolitano-Española de los Ociosos*, Ρώμη, Ars Nova, 1951
- Ferraioli, F., *Il palazzo Maddaloni*, Νάπολη, 1963
- Ferrari, O. / Scavizzi, G., *Luca Giordano*, 2 τόμοι, Νάπολη, Electa, 1992
- Ferri Missano, “Alcune collezioni d’arte nella Napoli del XVIII secolo nelle note di Tommaso Puccini”, *Atti dell’Accademia Pontaniana*, XXXIX (1990), σελ. 413-433
- Fiadino, F. A., “La facciata del palazzo reale di Napoli nell’incisione originale di Domenico Fontana”, *Palladio*, 16 (1995), σελ. 127-130
- , “La fabbrica e le vicende costruttive” στο Buccaro, A., (επιμ.), *Storia e immagini del Palazzo Reale di Napoli*, Νάπολη, Electa, 2001, σελ. 41-56
- Filangieri di Candida, A., “Monumenti ed oggetti d’arte trasportati da Napoli a Palermo nel 1806”, *Napoli Nobilissima*, X (1901), σελ. 13-15
- Filangieri di Candida, R., “I banchi dei luoghi pii”, στο *Storia del Banco di Napoli*, Νάπολη, 1940
- Filangieri di Satriano, G., *Documenti per la storia le arti e le industrie delle province napoletane*, Νάπολη, 5 τόμοι, Tipografia dell’Accademia Reale delle Scienze, 1883-1891
- Findlen, P., *Possessing nature: Museums, Collecting, and Scientific Culture in Early Modern Italy*, Μπέρκλεϊ - Λος Άντζέλεϋς, University of California Press, 1994
- Fiorillo, C., *Gli Incurabili. L’ospedale, la farmacia, il museo*, Ούντινε, Campanotto, 1991
- Firpo, M., *Riforma protestante ed eresie nell’Italia del Cinquecento. Un profilo storico*, Μπάρι, Laterza, 1993
- , “La Riforma italiana del Cinquecento. Le premesse storiografiche”, *Schifanoia*, 19 (1999), σελ. 7-43
- Fittipaldi, T., “Un inedito ‘Ricamo’ del francese Nicola de La Fage nel Museo Nazionale di San Martino e qualche appunto sui ‘Parati Sacri’ dell’omonima Certosa” *Arte Cristiana*, 699 (1983)
- , “Il ‘quarto del priore’ e le sezioni storico-artistiche nella certosa di San Martino di Napoli”, *Arte Cristiana*, 704 (1984), σελ. 267-335
- Floristán Imízcoz, J. M., *Fuentes para la politica oriental de los Austrias*, 2 τόμοι, Leon, 1988
- , «Felipe II y la empresa de Grecia tras Lepanto (1571-1578)”, *Erytheia*, 15 (1994), σελ. 155-190

- , «Anecdota vaticana quaedam ad historiam graecam saec. XVI-XVII illustrandam», *Erytheia*, 17 (1996)
- , “Los prolegómenos de la Tregua Hispano-Turca de 1578. Historia de una negociacion”, *Südost-Forschungen*, 57 (1998), σελ. 37-72
- Fondi, F., “Note tecniche sul restauro”, *Societas*, XLIV, 4-5 (1995), σελ. 131-133
- Fontana, D., *Di alcune fabbriche fatte in Roma et in Napoli*, Νάπολη, Costantino Vitale, 1604,
- , *Della trasportatione dell’obelisco vaticano*, επιμ. A. Carugo, εισαγ. P. Portoghesi, Μιλάνο, Il Polifilo, 1978
- Forcellino, M., *Il cavalier d’Arpino. Napoli 1589-1597*, Μιλάνο, Guerini Studio, 1991
- Forlani, A., *I disegni italiani del Cinquecento*, Βενετία, Sodalizio del libro, χ. χ. [1962]
- Forlani Tempesti, A., «Il disegno italiano nel seicento», στο *La pittura in Italia. Il seicento*, τόμ. II, Μιλάνο, Electa, 1989
- Fragno, G., «Gli ordini religiosi tra Riforma e Controriforma», στο *Clero e società nell’Italia moderna*, επιμ. M. Rosa, Ρώμη - Μπάρι, Laterza, β’ έκδ., 1997 (α’ έκδ. 1992), σελ. 115-205
- Francastel, P., “Le réalisme de Caravage”, *Gazette des Beaux-Arts*, XX (1938), σελ. 45-62
- Freedberg, D., “Johannes Molanus on Provocative Paintings”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXXIV (1971), σελ. 229-245
- , “The Representation of Martyrdoms During the Early Counter-Reformation in Antwerp”, *The Burlington Magazine*, CXVIII, 876 (1976), σελ. 128-138
- , *The Eye of the Lynx. Galileo, his Friends, and the Beginnings of Modern Natural History*, Σικάγο - Λονδίνο, The University of Chicago Press, 2002
- Freedberg, S. J., *Painting in Italy 1500-1600*, New Haven - Λονδίνο, Yale University Press, 1993
- Freiberg, J., *The Lateran in 1600. Christian Concord in Counter-Reformation Rome*, Κέμπριτζ, Cambridge University Press, 1995
- Friedländer, W., *Caravaggio Studies*, Πρίνστον - New Jersey, Princeton University Press, 1955
- Furigos, A., “Catalogo cronologico degli alunni e dei convittori del pont. collegio greco in Roma (1576-1640)”, *Bollettino della Badia Greca di Grottaferrata*, XXXIII (1979), σελ. 9-73, 113-158; και XXXIV (1980), σελ. 75-103

Fusconi, G., “Due postille napoletane”, στο *Da Leonardo a Rembrandt. Disegni della Biblioteca Reale di Torino. Nuove ricerche in margine alla mostra. Atti del Convegno internazionale di studi. Torino, Vigna di Madame Reale, 24-25 ottobre 1990*, επιμ. G. C. Sciolla, Τορίνο, Fondazione San Paolo, 1991

Fusconi, G. / Prospero Valenti Rodinò, S., «Un’aggiunta a Sebastiano Resta collezionista: il ‘Piccolo Preliminare al Grande Anfiteatro Pittorico’», *Prospettiva*, 33-36 (1983-1984)

Gachard, M., *Inventaire des archives trouvées au palais de Granvelle a Besançon*, Βρυξέλλες - Λιψία - Γάνδη, C. Muquardt, 1862

Γαγανάκης, Κ., «Η γκραμισιανή έννοια τής ηγεμονίας ως εργαλείο στη διερεύνηση τής εξάπλωσης του προτεσταντισμού στα ευρωπαϊκά κέντρα του 16^{ου} αιώνα», *Μνήμων*, ΙΔ΄ (1992), σελ. 247-284

Galante, G. A., *Guida sacra della città di Napoli*, Νάπολη, Fibreno, 1872, νεώτερη έκδ.: επιμ. N. Spinosa, Νάπολη, Società Editrice Napoletana, 1985

Galassi Paluzzi, C., *Storia segreta dello stile dei gesuiti*, Ρώμη, Mondini, 1951

Galasso, G., *Intervista sulla storia di Napoli*, επιμ. P. Allum, Μπάρι, Laterza, 1978

– , «La feudalità napoletana nel secolo XVI», στο *Potere e società negli stati regionali italiani del '500 e '600*, επιμ. E. Fasano Guarini, Μπολόνια, Il Mulino, 1978, σελ. 241-258

– , *Napoli Spagnola dopo Masaniello*, 2 τόμοι, Φλωρεντία, Sansoni, 1985

– , “Genesis e significato di una grande inchiesta”, στο *I teatini*, επιμ. M. Campanelli, Ρώμη, Edizioni di storia e letteratura, 1987, σελ. XI-XXXVI

– , “Galileo e la cultura napoletana”, *Bollettino del Centro di Studi Vichiani, XVII-XVIII (1987-1988)*, σελ. 199-236

– , *Alla periferia dell'impero. Il regno di Napoli nel periodo spagnolo (secoli XVI-XVII)*, Τορίνο, Einaudi, 1994

Galeota G., (επιμ.), *Roberto Bellarmino arcivescovo di Capua teologo e pastore della Riforma cattolica*, *Atti del Convegno Internazionale di studi, Capua 28 ottobre–1 novembre 1988*, 2 τόμοι, Κάπουα, 1990

Gallonio, A. *Trattato de gli instrumenti di martirio e delle varie maniere di martoriare usate da' gentili contro christiani, descritte et intagliate in Rame*, Ρώμη, Asanio e Girolamo Donageli, 1591

– , *De SS. Martyrum cruciatibus*, Ρώμη, Ex Typografia Congregationis Oratorii, 1594

Galuzzi, P., (επιμ.), *Novità celesti e crisi del sapere*, *Atti del Convegno internazionale di studi galileiani*, επιμ., Πίζα - Βενετία - Πάντοβα - Φλωρεντία 1984

Gambi, L. / Pinelli, A., (επιμ.), *La Galleria delle Carte Geografiche in Vaticano*, Μόντενα, Franco Cosimo Panini, 1994

Gambi, L. / Milanesi, M. / Pinelli, A., (επιμ.), *La Galleria delle Carte geografiche in Vaticano. Storia e iconografia*, Μόντενα, Franco Cosimo Panini, 1996

Gamillscheg, E. / Harlfinger, D., *Repertorium der griechischen Kopisten 800-1600, 1. Großbritannien. A. Verzeichnis der Kopisten*, Βιέννη, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1981

– , *Repertorium der griechischen Kopisten 800-1600, 2. Rom mit dem Vatikan. A. Verzeichnis der Kopisten*, Βιέννη, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1997

Garcia Garcia, J., *Una relazione vicereale sul governo del Regno di Napoli agli inizi del '600*, εισαγ. A. Musi, Νάπολη, Bibliopolis, 1993

Garin, E., “Galileo a Napoli”, στο *Galileo a Napoli, Atti del Convegno, Napoli, 1984*, επιμ. F. Lomonaco / M. Torrini, Νάπολη, Guida, 1987 σελ. 1-21

Garrucci, G., *Il Castel Capuano e le sue storiche vicende invertito poi dal 1540 a sede dei Tribunali*, Νάπολη, Stamperia dell'Università, 1894

Gatto, R., *Tra Scienza e immaginazione. Le matematiche presso il collegio gesuitico napoletano (1552-1670 ca.)*, Φλωρεντία, Leo S. Olschki, 1994

Gere, J., *Il manierismo a Roma*, Μιλάνο, Fratelli Fabbri, 1970

Giallo, A., *Il Monastero di S. Patricia*, Νάπολη, 1914

Giannini, M. C., “Il conflitto sulla pubblicazione della Bolla ‘In coena Domini’ ”, στο *Napoli e Filippo II. La nascita della società moderna nel secondo Cinquecento*, κατάλογος έκθεσης (Νάπολη, Archivio di Stato), Νάπολη, Gaetano Macchiaroli, 1998, σελ. 91-102

Giannone, O., *Giunte sulle vite de' pittori napoletani*, επιμ. O. Morisani, Νάπολη, R. Deputazione di Storia Patria, 1941

Gil, L., “De la ‘Sancta Empresa’ de Grecia contra Turcos”, *Erytheia*, 16 (1995), σελ. 106, 111-115

Gilbert, C., (επιμ.), Baroque painters of Naples, κατάλογος έκθεσης (Sarasota, The Ringling Museum, 1961) [=Bulletin, I, 2 (1961)]

Gilio, G. A., *Dialogo nel quale si ragiona degli errori e degli abusi de' pittori circa l'histoire*, Καμπερίνο, Antonio Gioioso, 1564

- Ginzburg, C., *To turí kai ta skoulíhka. O kósmos enós μυλωνά του 16^{ου} αιώνα*, Αθήνα, Αλεξάνδρεια, 1994
- Giovannoni, G., *L'abbazia di Montecassino*, Φλωρεντία, Electa, 1947
- Giura, V., “La comunità greca di Napoli”, *Clio*, 18 (1982), σελ. 524-560, αναδημ. στο, του ίδιου, *Storie di minoranze. Ebrei, greci, albanesi nel Regno di Napoli*, Νάπολη, Edizioni Scientifiche Italiane, 1984, σελ. 119-156
- Giusti, P. / Leone de Castris, P., *Pittura del cinquecento a Napoli. 1510-1540. Forastieri e regnicoli*, Νάπολη, Electa, 1988
- Gramsci, A., *La formazione dell'uomo. Scritti di pedagogia*, επιμ. G. Urbani, Ρώμη, Editori Riuniti, 1967
- , *Il Vaticano e l'Italia*, Ρώμη, Editori riuniti, 1982
- Il Grande Archivio. I luoghi del Patrimonio: il Monastero napoletano dei SS. Severino e Sossio sede dell'Archivio di Stato. Progetto di restauro*, κατάλογος έκθεσης (Νάπολη, Archivio di Stato, 1998-1999), Νάπολη, Parago, 1998
- I grandi disegni italiani della collezione Mariette al Louvre di Parigi*, κείμενα R. Bacou, Μιλάνο, Riunione Adriatica di Sicurtà–L'assicuratrice Italiana / Silvana editoriale, 1981
- Gregori, M., “Caravaggio a Napoli” στο *La pittura napoletana dal Caravaggio a Luca Giordano*, κατάλογος έκθεσης (Λονδίνο - Ουάσινγκτον - Παρίσι - Τορίνο, 1982-1983), Νάπολη, Società Editrice Napoletana, 1982, σελ. 49-55
- Grivaud, G. / Papadaki, A., «L'institution de la *Mostra Generale* de la cavalerie feudale en Crete et en Chypre venetiennes durante le XVIe siècle», *Studi Veneziani*, XII (1980)
- Grossi, G. B. G., “Cavaliere Belisario Corenzi”, *Biografia degli uomimi illustri del Regno di Napoli*, Νάπολη, Nicola Gervasi, τόμ. VI, 1819, χ. σ. [73-76]
- , *Le belle arti. Opuscoli storici su le arti, e professori dipendenti dal disegno ne'luoghi che oggi formano il regno di Napoli*, 2 τόμοι, Νάπολη, tipografia del Giornale Enciclopedico, 1820
- Guadagni, C., *Nola Sagra* [1688], επιμ. T. R. Toscano, Masslubrense, Il sorriso di Erasmo, 1991
- Gualandi, M., *Memorie originali italiane riguardanti le belle arti*, Μπολώνια, Sassi, 1845
- Guida del Museo Nazionale di Napoli*, Νάπολη, B. Pellerano, 1871
- Guillaume, M. P., *Description du Mont Cassin*, Μόντε Κασίνο, imprimerie du Mont–Cassin, 1872
- Guistiniani, P., «Bellarmino, animatore di catechesi», στο Galeota G., (επιμ.), *Roberto Bellarmino arcivescovo di Capua teologo e pastore della Riforma cattolica, Atti del Convegno Internazionale di studi, Capua 28 ottobre–1 novembre 1988*, 2 τόμοι, Κάπουα, 1990, σελ. 473-498

- Hall, M. B., *Renovation and Counter-Reformation. Vasari and Duce Cosimo in Sta Maria Novella and Sta Croce 1565-1577*, Οξφόρδη, Clarendon Press, 1979
- Harris, J., *Greek Emigres in the West. 1400-1520*, Surrey, Porphyrogenitus, 1995
- Haskell, F., “Painting and the Counter-Reformation”, *The Burlington Magazine*, 668 (1958), σελ. 396-399
- , “Il ruolo dei mecenati: mutamenti nel barocco”, στο Wittkower / I. B. Jaffe, (επιμ.), *Baroque Art. The Jesuit Contribution*, Νέα Υόρκη, Fordham University Press, 1972, ιτ. μτφρ.: *Architettura e arte dei Gesuiti*, Μιλάνο, Electa, 1992, σελ. 44-51
- , *Patrons and Painters. A Study in the Relations Between Italian Art and Society in the Age of the Baroque*, β΄ έκδ., New Haven – Λονδίνο, Yale University Press, 1980, ιτ. μτφρ.: Φλωρεντία, Sansoni, 1985
- , “Il mecenatismo a Napoli nella pittura del XVII secolo”, στο *La pittura napoletana dal Caravaggio a Luca Giordano*, κατάλογος έκθεσης (Λονδίνο - Ουάσινγκτον - Παρίσι - Τορίνο, 1982-1983), Νάπολη, Società Editrice Napoletana, 1982, σελ. 113-118
- Χασιώτης, Ι. Κ. (και Hassiotis, J. K.), «Ο αρχιεπίσκοπος Αχρίδος Ιωακείμ και οι συνωμοτικές κινήσεις στη Βόρειο Ήπειρο (1572-1576)», *Μακεδονικά*, ΣΤ΄ (1965), 1965, σελ. 237-255
- , «Ένα ιδιότυπο εικονογραφημένο κείμενο του Ιωάννου Αγιομαύρα (1578)», *Ελληνικά*, 10 (1966), σελ. 108-113
- , *Μακάριος, Θεόδωρος και Νικηφόρος οι Μελισσηνοί (Μελλισουργοί)*, Θεσσαλονίκη, Ίδρυμα Μελετών Χερσονήσου του Αίμου, 1966
- , “Fuentes de la historia griega moderna en archivos y bibliotecas españolas”, *Hispania*, XXIX (1969)
- , “La comunità greca di Napoli e i moti insurrezionali nella penisola balcanica meridionale durante la seconda metà del XVI secolo”, *Balkan Studies*, 10 (1969), σελ. 279-288
- , *Οι Έλληνες στις παραμονές της ναυμαχίας τής Ναυπάκτου*, Θεσσαλονίκη, Ίδρυμα Μελετών Χερσονήσου του Αίμου, 1970
- , *Ισπανικά έγγραφα της κυπριακής ιστορίας (ΙΣΤ΄-ΙΖ΄αι.)*, Λευκωσία, Κέντρον Επιστημονικών Ερευνών, 1972
- , «Η Κρήτη και οι Ισπανοί στα χρόνια τής Βενετοκρατίας», *Πεπραγμένα του Γ΄ Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου, Ρέθυμνο 1971*, Αθήνα, 1974
- , “Venezia e i domini veneziani tramite di informazioni sui Turchi per gli Spagnoli nel sec. XVI”, στο *Venezia centro di mediazione tra oriente e occidente (secoli XV-XVI). Aspetti e problemi*, επιμ. Η.-G. Beck / M. Manoussacas / A. Pertusi, Φλωρεντία, Leo S. Olschki, 1977, σελ. 117-136
- , “Spanish Policy Towards the Greek Insurrectionary Movements of the Early Seventeenth Century”, στο *Actes du Ite Congrès International des Etudes du Sud-Est Européen*, Αθήνα 1978, τόμ. III, σελ. 313-329

- , “Sull’organizzazione, incorporazione sociale e ideologia politica dei Greci a Napoli (dal XV alla metà del XIX sec.)”, *Επιστημονική Επετηρίδα Φιλοσοφικής Σχολής Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης*, XX (1981), σελ. 411-452, στα ισπανικά: *Erytheia*, 10 (1989), σελ. 73-111
- , “George Heraclaus Basilicos. A Greek Pretender to a Balkan Principality”, *Balkanica*, 13-14 (1982-1983), σελ. 84-96
- , “La comunità greca di Napoli dal XV al XIX secolo”, *Il Veltro*, XXVII, 3-4 (1983), σελ. 477-494
- , «Η Πελοπόννησος στο πλαίσιο τής μεσογειακής πολιτικής του Καρόλου Ε΄», *Πελοποννησιακά*, 15 (1984), σελ. 187-240
- , «Ειδήσεις για πατρινούς φυγάδες στην Κάτω Ιταλία κατά τον ΙΣΤ΄ και ΙΖ΄ αιώνα», στο *Τόμος τιμητικός Κ. Ν. Τριανταφύλλου*, τόμ. Α΄, Πάτρα, 1990
- , *Επισκόπηση της ιστορίας της νεοελληνικής διασποράς*, Θεσσαλονίκη, Βάνιας, 1993
- , «Ο έλληνας ζωγράφος της Νεάπολης Βελισσάριος Κορένσιος (1558-μετά το 1646) και η οικογένειά του», *Ενθύμησις Νικολάου Μ. Παναγιωτάκη*, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης - Βικελαία Βιβλιοθήκη, 2000, σελ. 747-775
- , *Πηγές της κυπριακής ιστορίας από το ισπανικό αρχείο Simancas*, Λευκωσία, Κέντρο Επιστημονικών Ερευνών, Πηγές και μελέτες τής κυπριακής ιστορίας
- Χατζηνικολάου, Ν., *Νοήματα της εικόνας*, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, 1994
- , «Εισαγωγή στην ελληνική έκδοση», στο F. Mariás, *Ο Γκρέκο και η τέχνη τής εποχής του*, ελλ. μτφρ., Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, 2001, σελ. ζ΄-νδ΄
- Χατζηδάκης, Μ., «Συμβολή στη μελέτη της μεταβυζαντινής ζωγραφικής», στο *1453-1953. Η πεντακοσιοστή επέτειος από της Αλώσεως της Κωνσταντινουπόλεως*, Αθήνα 1953, σελ. 219-244
- Hauser A., *The Social History of Art*, Λονδίνο - Νέα Υόρκη, ελλ. μτφρ.: *Κοινωνική ιστορία της τέχνης*, Αθήνα, Κάλβος, χ. χ.
- Hautecoeur, L., “Le Concile de Trent et l’art”, *Il concilio di Trento e la riforma tridentina. Atti del convegno storico internazionale, Trento 2-6 settembre 1963*, Ρώμη - Φράμπουργκ - Βασιλεία - Βαρκελώνη - Βιέννη, Herder, 1965, σελ. 345-362
- Heideman, J. E. L., “The Cappella della Pietà in Santa Maria in Aracoeli in Rome”, *Paragone*, 369 (1980), σελ. 28-51
- , *The Cinquecento Chapel Decorations in S. Maria in Aracoeli in Rome*, διδακτορική διατριβή, Άμστερνταμ, Academische Pers B. V., 1982

Hermann Fiore, K., “Die Fresken Federico Zuccaris in seinem römischen Künstlerhaus”, *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 18 (1979), σελ. 36-112

– , “Gli angeli, nella teoria e nella pittura di Federico Zuccari”, στο *Federico Zuccari. Le idee, gli scritti. Atti del Convegno, Sant’Angelo in Vado, 28-30 ottobre 1994*, επιμ. B. Cleri, Μιλάνο, Electa, 1997, σελ. 89-110

Herz, A., “Imitators of Christ: The Martyr-Cycles of Late Sixteenth Century Rome Seen in Context”, *Storia dell’arte*, 62 (1988), σελ. 53-70

Hess, J., “The Chronology of the Contarelli Chapel”, *The Burlington Magazine*, XCIII (1951), σελ. 186-201

– , *Kunstgeschichtliche Studien zu Renaissance und Barock*, Πόμνη, Edizioni di storia e letteratura, 1967

Hibbard, H., «The Early History of Sant’Andrea della Valle», *The Art Bulletin*, XLIII, 4, (1961), σελ. 289-318

– , “*Ut picturae sermones*: le prime decorazioni dipinte al Gesù”, στο Wittkower, R. / Jaffè, I. B. , (επιμ.), *Baroque Art. The Jesuit Contribution*. Νέα Υόρκη, Fordham University Press, 1972, ιτ. μτφρ.: *Architettura e arte dei Gesuiti*, Μιλάνο, Electa, 1992, σελ. 30-43

Hills, P., “Piety and Patronage in Cinquecento Venice: Tintoretto and the Scuole del Sacramento”, *Art History*, 6 (1983), σελ. 30-43

Hobsbawm, E. J., “The General Crisis of the European Economy in the 17th Century-I”, *Past and Present*, 5 (1954), σελ. 33-53

Holt, E. G., *A Documentary History of Art*, New Jersey, Princeton University Press, ιτ. μτφρ., Μιλάνο, Feltrinelli, 1972

Howard, D., “Theatine Order”, στο *The Dictionary of Art*, επιμ. J. Turner, Λονδίνο, Grove, 1996, τόμ. 30, σελ. 648-649

Howell Rhys, H. (επιμ.), *Seventeenth Century Science and the Arts*, Πρίνστον, Princeton University Press, 1961

Hudon, W. V., *Theatine Spirituality. Selected Writings*, Νέα Υόρκη-Mahwah (N.J.), Paulist Press, 1996

Iadicicco, I., “Documenti su Palazzo Reale dal 1611-1622», στο *Battistello pittore di storia. Restauro di un affresco*, κατάλογος έκθεσης (Νάπολη, Palazzo Reale, 1992), Νάπολη, Ministero per i Beni Culturali e ambientali, 1992

Iappelli, F., “Un centenario da ricordare: Rodolfo Acquaviva”, *Societas*, 32 (1983), σελ. 85-90

– , “Chiesa del Gesù Nuovo o dell’Immacolata? Catechesi scritturistica e iconografia gesuitica”, *Societas*, XXXVII, 4-5 (1988), σελ. 105-115

– , “La Cappella degli Angeli al Gesù Nuovo. Catechesi scritturistica e iconografia gesuitica”, *Societas*, XXXVII, 6 (1988), σελ. 138-149

– , “Gesuiti a Nola, 1558-1767”, *Societas*, 1-2 (1992), σελ. 20-35

– , “Il Cappellone di Sant’Ignazio al Gesù Nuovo. Perché Davide e Geremia di C. Fanzago?”, *Societas*, 42 (1993), σελ. 100-112

– , “La cappella Fornari o della Natività nel Gesù Nuovo di Napoli”, *Societas*, XLIII, 4-5 (1994), σελ. 110-119

– , “La cappella Muscettola o dei Martiri nel Gesù Nuovo di Napoli”, *Societas*, XLIV, 4-5 (1995), σελ. 115-131

– , “Il Cappellone di Sant’Ignazio al Gesù Nuovo in Napoli: Iconografia e spiritualità”, *Napoli Nobilissima*, XXXVII, 1-4 (1998), σελ. 21-30

Imperato, F., *Discorsi intorno all’origine, regimento e stato della gran’ Casa della Santissima Annuntiata di Napoli*, Νάπολη, Egidio Longo, 1629

Incisa della Rochetta, G., «La ‘Galleria portatile’ del p. Sebastiano Resta», *Oratorium. Archivum historicum oratorii sancti Philippi Neri*, VIII (1977), σελ. 85-96

Ιωάννου, Π. Κ., «Από τη Γαλινοτάτη στον Καθολικότατο: Οι φουρτούνες του καπετάν-Πέτρου Λάντζα», *Θησαυρίσματα*, 30 (2000), σελ. 277-299

Ioannou, P. K., “*Dopo la sua varia fortuna. Aggiunte e proposte sul primo periodo del pittore Belisario Corenzio*”, στο *Ricerche sul ’600 napoletano. Saggi e documenti 2000*, Νάπολη, Electa, 2001, σελ. 36-51

– , “Documenti inediti sulle arti a Napoli tra Cinque e Seicento”, *Ricerche sul ’600 napoletano. Saggi e documenti 2001*, Νάπολη, Electa, 2002, σελ. 32-43

– , “Documenti inediti sulle arti a Napoli tra Cinque e Seicento. II”, στο *Ricerche sul ’600 napoletano. Saggi e documenti 2002*, Νάπολη, Electa, υπό εκτύπωση

Iovino, M. P., (επιμ.), *Giubileo a Napoli: un affare di stato (1725-1825)*, κατάλογος έκθεσης (Νάπολη, Archivio di Stato, 2000-2001), Νάπολη, Marigliano, 2001

Ιστορία του Ελληνικού Έθνους, τόμ. Ι: *Ο Ελληνισμός υπό ξένη κυριαρχία, 1453-1669*, Αθήνα, Εκδοτική Αθηνών, 1974

Italian drawings from the Collection of Duke Roberto Ferretti, κατάλογος έκθεσης, Νέα Υόρκη, Pierpont Morgan Library, 1986

Italian Drawings from North American Collection Montreal Museum of Fine Arts, κατάλογος έκθεσης, 1970

Jappelli, P., *Insedimenti gesuitici in Campania. Analisi storico-critica. Sette complessi esemplari (XVI–XVIII sec.)*. Castellammare di Stabia, Portici, Sorrento, Nola, Benevento, Salerno, Massa Lubrense, διδακτορική διατριβή, Università degli Studi di Napoli “Federico II”, 1995

– , *La Chiesa del Gesù di Nola. Tradizione e sperimentazione nell’architettura gesuitica in Campania*, Νάπολη, Istituto grafico editoriale italiano, 2001

Jedin, H., “Entstehung und Tragweite des Trienter Dekrets über die Bilderverehrung“, *Tübinger Theologische Quartalschrift*, 116 (1935), σελ. 143-188, 404-429

– , «Das Bischofsideal der Katolischen Reformation», στο *Sacramentum Ordinis*, Breslau, 1942, ιτ. μτφρ.: *Il tipo ideale di vescovo secondo la riforma cattolica*, Brescia, Morcelliana, 1950

– , *Katholische Reformation oder Gegenreformation? Ein Versuch zur Klärung der Begriffe nebst einer Jubiläumsbetrachtung über das Trienter Konzil* Luzern, Josef Stocker, 1946, ιτ. μτφρ.: *Riforma cattolica o Controriforma? Tentativo di chiarimento dei concetti con riflessioni sul concilio di Trento*, Μπρέσα, Morcelliana, 1957

– , *Geschichte des Konzils von Trient*, 4 τόμοι, Φράμπουργκ, Herder, 1949-1975, ιτ. μτφρ.: *Storia del Concilio di Trento*, Μπρέσα, Morcelliana, 1981

– , «Riforma Cattolica», στο *Enciclopedia cattolica*, τόμ. X, 1953

– , “Das Tridentinum und die bildenden Künste. Bemerkungen zu Paolo Prodi, *Ricerche sulla teorica delle arti figurative nella Riforma Cattolica* (1962)”, *Zeitschrift für Kirchengeschichte*, LXXIV (1963), σελ. 321-339

– , (επιμ.), *Handbuch der Kirchengeschichte: Reformation Katholische, Reformation und Gegenreformation*, Φράμπουργκ, Herder, 1967, ιτ. μτφρ.: *Storia della chiesa*, Μιλάνο, Jaca Book, 1975

Jemolo, A. C., “Controriforma”, *Enciclopedia Italiana*, τόμ. XI, 1929

Jones, P. M., *Federico Borromeo and the Ambrosiana. Art Patronage and Reform in Seventeenth Century Milan*, Κέιμπριτζ, 1993

Jurlaro, R., *I Fornari di Brindisi*, Martina Franca, 1989

Kamen, H., *European Society. 1500 to 1700*, Λονδίνο, Hutchinson, 1984, ιτ. μτφρ.: Ρώμη – Μπάρι, Laterza, 2000

– , *L’inquisizione spagnola*, Μιλάνο, Feltrinelli, 1993

Katalan, J., “Avanzino Nucci and the Polidoro Album“, *Master Drawings*, XXVIII, 2 (1990), σελ. 173-180

Κατραμής, Ν., *Η εν Νεαπόλει ελληνική εκκλησία*, Ζάκυνθος, «Ο Παρνασσός», 1866

Kessler, H. L., "The Meeting of Peter and Paul in Rome: An Emblematic Narrative of Spiritual Brotherhood", *Dumbarton Oaks Papers*, 41 (1987), σελ. 265-

Kirschbaum, E., "La compagnia di Gesù e l'arte", στο *Il quarto centenario della costituzione della Compagnia di Gesù, Atti del Convegno, Università Cattolica del Sacro Cuore 2-11 maggio 1941*, Μιλάνο, "Vita e Pensiero", 1941, σελ. 211-226

–, "L'influsso del concilio di Trento nell'arte", *Gregorianum*, XXVI (1945), σελ. 100-116

Knipping, J. B., *Iconography of the Counter-Reformation in the Netherlands*, 2 τόμοι, Nieuwkoop - Leiden, B. de Graaf / A. W. Sijthoff, 1974

König-Nordhoff, U., *Ignatius von Loyola. Studien zur Entwicklung einer neuen Heiligen-Ikonographie im Rahmen einer Kanonisationskampagne um 1600*, Βερολίνο, 1982

Koenigsberger, H. G. / Mosse, G. L. / Bower, G. Q., *Europe in the sixteenth century*, β' έκδ., Λονδίνο - Νέα Υόρκη, 1989.

Κολυβά, Μ., "Varii siano li animi de li abitanti. Προσφυγικοί πληθυσμοί στη Ζάκυνθο (16^{ος} αιώνας)", στο *Πλούσιοι και φτωχοί στην κοινωνία της ελληνολατινικής ανατολής, Πρακτικά Διεθνούς Συμποσίου, Αθήνα, 8-10 Μαΐου 1997*, επιμ. Χ. Μαλτέζου, Βενετία, Ελληνικό Ινστιτούτο Βυζαντινών και Μεταβυζαντινών Σπουδών Βενετίας, 1998, σελ. 419-427

Κωνσταντουδάκη-Κητρομηλίδου, Μ., «Κύπριοι ζωγράφοι στη Βενετία στα τέλη του δεκάτου έκτου αιώνα. Αρχαικές μαρτυρίες και καλλιτεχνική παραγωγή», στο Χ. Μαλτέζου (επιμ.), *Κύπρος – Βενετία. Κοινές ιστορικές τύχες, Πρακτικά του Διεθνούς Συμποσίου, Αθήνα 1-3 Μαρτίου 2001*, Βενετία, Ελληνικό Ινστιτούτο Βυζαντινών και Μεταβυζαντινών Σπουδών, 2002, σελ. 353-368

Krajcar, J., *Cardinal Giulio Santoro and the Christian East. Santoro's Audiences and Concistorial Acts*, Ρώμη, Pont. Institutum Orientalium Studiorum, 1966

Kristeller, P. O., *Iter italicum. A Finding List of Uncatalogued or Incompletely Catalogued Humanistic Manuscripts of the Renaissance in Italian and Other Libraries*, 6 τόμοι, Λονδίνο, The Warburg Institute, 1975-1992

Kummer, S., "Doceant Episcopi. Auswirkungen des trienter Bilderdekrets im römischen Kirchenraum", *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 56 (1993), σελ. 508-533

Labrot, G., *Baroni in città. Residenze e comportamenti dell'aristocrazia napoletana dal 1530 all'1734*, Νάπολη, Edizioni Scientifiche Italiane, 1979

–, με τη συνεργασία του Α. Delfino, *Collections of Paintings in Naples 1600-1780*, (=Italian Inventories, 1), Μόναχο - Λονδίνο - Νέα Υόρκη - Παρίσι, Saur, 1992

–, *Palazzi napoletani. Storie di nobili e cortigiani 1520-1750*, Νάπολη, Electa, 1993

G. Labrot / R. Ruotolo, "Pour une étude historique de la commande aristocratique dans le royaume de Naples espagnol", *Revue historique*, CCLXIV (1980), σελ. 25-48

Λάμπρος, Σ. Π., «Περί Βελισσαρίου Κορενσίου, Έλληνας ζωγράφος εν Νεαπόλει (1558-1643)», *Πανδώρα*, τόμ. ΚΒ΄ (1871), φυλλ. 520, σελ. 367-374 και φυλλ. 521, σελ. 385-390· σε αυτοτελή έκδοση: Αθήνα, Λαζ. Δ. Βύλλαράς, 1872

– , «Μεταναστεύσεις Ελλήνων ιδίως Πελοποννησίων εις το βασίλειον της Νεαπόλεως», *Νέος Ελληνομήμων*, 8 (1911), σελ. 377-461

– , «Η ελληνική εκκλησία Νεαπόλεως», *Νέος Ελληνομήμων*, 20 (1926), σελ. 3-19, 158-181

Laugeri, B., «Il B. Giovanni Marinoni ideatore e promotore del Monte di Pietà precursore del Banco di Napoli», στο *Il Beato Giovanni Marinoni nel IV centenario della sua morte (1562-1962)*, Ρώμη, 1963, σελ. 142-163

Lavin, I., *Bernini e il Salvatore. La "buona morte" nella Roma del Seicento*, ιτ. μτφρ., Ρώμη, Donzelli, 1998

Leone de Castris, P., "Napoli 1544: Vasari a Monteoliveto", *Bollettino d'arte*, 12 (1981), σελ. 59-88

– , (επιμ.), *Polidoro da Caravaggio fra Napoli e Messina*, κατάλογος έκθεσης (Νάπολη, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte, 1988-1989), Μιλάνο - Ρώμη, Arnoldo Mondadori – De Luca, 1988

– , *Pittura del Cinquecento a Napoli, 1573-1606. L'ultima maniera*, Νάπολη, Electa, 1991

– , "Collezionismo nella Napoli del Cinquecento", στο *Aspetti del Collezionismo in Italia da Federico II al primo novecento*, πρόλ. V. Abbate, Τράπανι, Museo regionale Pepoli, 1993, σελ. 57-93

– , "Marco Pino: il ventennio oscuro", *Bollettino d'arte*, 84-85 (1994), σελ. 71-86

– , *Pittura del Cinquecento a Napoli 1540-1573. Fasto e devozione*, Νάπολη, Electa, 1996

– , "Italia meridionale", στο *Pittura Murale in Italia*, επιμ. M. Gregori, τόμ. 2. 2: *Il Cinquecento*, Μπέργκαμο, Bolis, 1997, σελ. 216-245

– , *Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte. Dipinti dal XIII al XVI secolo. Le collezioni borboniche e post-unitarie*, εισαγ. N. Spinoso, Νάπολη, Electa, 1999

– , "Su Aert Mijntens e la colonia dei pittori fiamminghi a Napoli", *Prospettiva*, 93-94 (1999), σελ. 69-78

Lepschky, A. L., *Davanti a Tintoretto. Una storia del gusto attraverso i secoli*, πρόλ. C. Ginzburg, Βενετία, Marsilio, 1998

Leti, G., *Vita di Don Pietro Giron, duca d'Ossuna viceré di Napoli e di Sicilia, sotto il Regno di Filippo terzo*, μέρος Α΄, Άμστερνταμ, Gallet, 1700

- Lettere di artisti italiani ad Antoine Perrenot di Granvelle*, Μαδρίτη, Istituto italiano di cultura, 1977
- Limetnani Virdis, C. / Pellegrini, F. / Piccin, G. , (επιμ.), *Una dinastia di incisori: I Sadeler. 120 stampe dei Musei civici di Padova*, κατάλογος έκθεσης, Πάντοβα, Editoriale Programma, 1992
- Lomonaco, F. / Torrini, M., , (επιμ.), *Galileo a Napoli, Atti del Convegno, Napoli, 1984*, Νάπολη, Guida, 1987
- Longhi, R., “Il Caravaggio e i suoi dipinti a San Luigi dei Francesi”, *Paragone*, 17 (1951), σελ. 3-13, αναδημ. στο, του ίδιου, *Studi Caravaggeschi*, τόμ. II, Φλωρεντία, Sansoni, 2000, σελ. 21-29
- , “Una traccia per Filippo Napoletano”, *Paragone*, 95 (1957), σελ. 33-62, αναδημ. στο, του ίδιου, *Studi e ricerche sul Sei e Settecento 1929-1970*, Φλωρεντία, Sansoni, 1991, σελ. 47-50
- Lopez, P., *Inquisizione, stampa e censura nel regno di Napoli tra '500 e '600*, Νάπολη, edizioni del Delfino, 1974
- , *Il movimento valdesiano a Napoli. Mario Galeota e le sue vicende col Sant'Uffizio*, Νάπολη, Fiorentino Editrice, 1976
- Lorizzo, L., “Cardinal Ascanio Filomarino’s Purchases of Works of Art in Rome: Poussin, Caravaggio, Vouet and Valentin”, *The Burlington Magazine*, CXLIII (2001), σελ. 404-411
- Loschiavo, L., *Gli 'Acta Apostolica' di S. Maria di Piedigrotta in Napoli*, Νάπολη, 1981
- Macioce, S., *Undique Splendent. Aspetti della pittura sacra nella Roma di Clemente VIII Aldobrandini (1592-1605)*, Ρώμη, De Luca, 1990
- Madonna, M. L. (επιμ.), *Sisto V. Le arti. La cultura*, κατάλογος έκθεσης, Ρώμη, De Luca, 1993
- Maffei, G., *Degli annali di Gregorio XIII. pontefice massimo [...] dati in luce da Carlo Cocquelines*, Ρώμη, Girolamo Mainardi, 1742
- Magdaleno Redondo, R., *Papeles de estado de la correspondencia y negociación de Nápoles*, Βαγιαδολίδ, A. Aguado, 1942
- Maietta, I. / Vanacore, A., *L'Annunziata. Chiesa e Santa Casa*, Castellamare di Stabia, Eidos, 1997
- Maiorini, M. G., *Il viceregno di Napoli*, Νάπολη, Giannini, 1992
- Mâle, E., *L'art religieux de la fin du XVIe siècle et du XVIIIe siècle. Étude sur l'iconographie après le concile de Trente*, Παρίσι, Librairie Armand Colin, 1932
- Μαλτέζου, X. A., «Η περιπέτεια ενός ελληνόφωνου Βενετού της Κύπρου (1571)», στο *Πρακτικά του Δεύτερου Διεθνούς Κυπριολογικού Συνεδρίου, Λευκωσία, 22-25 Απριλίου 1982*, τόμ. Β': *Μεσαιωνικό Τμήμα*, επιμ. Θ. Παπαδόπουλος / Β. Εγγλεζάκης, Λευκωσία, Εταιρεία Κυπριακών Σπουδών, 1986, σελ. 215-239

- , «Βραχεία ερευνητικά νέα», στο *Το έργο του Ελληνικού Ινστιτούτου Βυζαντινών και Μεταβυζαντινών Σπουδών Βενετίας*, Δεκέμβριος 2000–Δεκέμβριος 2001, Βενετία 2001, σελ. 36-38
- , (επιμ.), *Κύπρος – Βενετία. Κοινές ιστορικές τύχες, Πρακτικά του Διεθνούς Συμποσίου, Αθήνα 1-3 Μαρτίου 2001*, Βενετία, Ελληνικό Ινστιτούτο Βυζαντινών και Μεταβυζαντινών Σπουδών, 2002
- Malvasia, C. C., *Felsina Pittrice. Vite de' pittori bolognesi*, α' έκδ. Μπολώνια, νεώτερη αυτοτελής έκδ. τής *Vita* τού Guido Reni: Ρώμη, Scipioni, 1988
- Mancini G., *Considerazioni sulla pittura*, έκδ. A. Marucchi, σχόλια L. Salerno, πρόλ. L. Venturi, Ρώμη, Accademia Nazionale dei Lincei, 2 τόμοι, 1956-1967
- Mandel, C., “*Felix Culpa and Felix Roma: On the Program of the Sixtine Staircase at the Vatican*”, *The Art Bulletin*, LXXV, 1 (1993), σελ. 65-90
- Manfrendi, M., *Gio. Battista Manso nella vita e nelle opere*, Νάπολη, Jovene, 1919
- Manso, G. B., *Vita et miracoli di S. Patrizia vergine sacra*, Νάπολη, Gio. Giac. Carlino, 1611
- Mantelli, R., *Burocrazia e finanze pubbliche nel Regno di Napoli a meta del Cinquecento*, Napoli, Lucio Pironti editore, 1981
- Manzi, P., “La chiesa del Gesù di Nola”, *Palestra*, 5 (1966), passim
- Marañón, G., *El Greco y Toledo*, Μαδρίτη 1956, ελλ. μτφρ.: *Ηπειρωτική Εστία*, 1979, ανάτυπο
- Marinelli, C., “A Caserta aspettando i Borbone”, *Art e dossier*, 76 (1993), σελ. 32-38
- Masetti Zannini, G. L., *Pittori della seconda metà del Cinquecento in Roma (documenti e registi)*, Ρώμη, De Luca, 1974
- Mason Rinaldi, S., *Palma il Giovane (1548-1628). Disegni e dipinti*, Μιλάνο, Electa, 1990
- Master Drawings from the De Pass Collection*, κατάλογος έκθεσης, Λονδίνο, Phillips Son & Neale, Ltd, 1994
- ‘*Matthaeae pater*’. *Immagini di san Matteo a Salerno*, κατάλογος έκθεσης, Σαλέρνο 1997
- Mauceri, E., “Il caravaggismo in Sicilia ed Alonso Rodriguez pittore messinese”, *Bolletino d'arte*, XII (1924)
- Mauquoy- Hendrickx, M., “Les Wierix illustreurs de la Bible dite de Natalis”, *Quaerendo*, VI (1976), σελ. 28-63
- , *Les estampes des Wierix, conservées au cabinet des estampes de la Bibliothèque Royale Albert Ier.*, Bibliothèque Royale Albert Ier, 1983

- Mayer – Himmelhber, S., *Bischöfliche Kunstpolitik nach dem Tridentinum; der Sekunda –Roma-Anspruch Carlo Borromeos und die mailändischen Verordnungen zu Bau und Ausstattung von Kirchen*, Μόναχο, 1984
- Mazzi, M. C., “Paesi, figure e gallerie d’arte: il soggiorno napoletano di Tommaso Puccini”, στο *Libri per vedere. Le guide storico-artistiche della città di Napoli: fonti testimonianze del gusto immagini di una città*, κατάλογος έκθεσης – πρακτικά συνεδρίου, Νάπολη, Palazzo Serra di Cassano, 1992, επιμ. F. Amirante / F. Angelillo / P. D’Alconzo / P. Fardella / O. Sognamiglio / E. Stendardo, Νάπολη, Edizioni Scientifiche Italiane, 1995, σελ. 241-298
- Mazzoleni, J., *Il monastero benedettino dei SS. Severino e Sossio sede dell’Archivio di Stato di Napoli*, Νάπολη, Società Napoletana di Storia Patria, 1964
- , (επιμ.), *Aspetti della riforma cattolica e del concilio di Trento a Napoli*, κατάλογος έκθεσης, Νάπολη, L’arte tipografica, 1966
- , *L’archivio del monastero benedettino dei SS. Severino e Sossio*, Νάπολη, Arte Tipografica, 1984
- McIntyre, J., *Gli esercizi spirituali di Ignazio di Loyola*, ιτ. μτφρ., Μιλάνο, Jaca Book, 1998
- Meijer, B. M., *Parma e Bruxelles. Committenza e collezionismo farnesiani alle due corti*, Πάρμα, Silvana, 1998
- Melasecchi, O., “Avanzino Nucci ritrattista di San Filippo Neri”, *Storia dell’arte*, 85 (1995), σελ. 412-415
- Memoria per la chiesa e priorato di Monserrato in Napoli intorno alla questione da trattarsi nella Consulta di Stato*, Νάπολη, Stamperia Reale, 1826
- Meola, G. V., *Delle istorie della chiesa greca in Napoli esistente*, Νάπολη, Mazzola Vocola, 1790
- Miccoli, G., “La storia religiosa”, στο *Storia d’Italia*, τόμ. II, Τορίνο, Einaudi, 1974, σελ. 429-1079
- Middione, R., (επιμ.), *La Quadreria dei Girolamini*, Νάπολη, Elio de Rosa, 1995
- Miele, M., *La riforma domenicana a Napoli nel periodo post-tridentino (1583-1725)*, Ρώμη, S. Sabina - Typis Polyglottis Vaticanis, 1963
- , “Sisto V e la riforma dei monasteri femminili di Napoli», *Campania Sacra*, 21 (1990), σελ. 123-209
- , *Die Provinzialkonzilien Südtaliens in der Neuzeit*, Πάντερμπορν – Μόναχο – Βιέννη - Ζυρίχη, Ferdinand Schöningh, 1996
- Minichini, B., *Per dichiarare monumento nazionale la reale chiesa di S. Domenico Maggiore di Napoli*, Νάπολη 1886
- Mioni, E., *Catalogus codicum graecorum bibliothecae Nationalis Neapolitanae*, τόμ. I, 1, Ρώμη, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1992

- Moir, A., "Drawings after Caravaggio", *The Art Quarterly*, XXXV, 2 (1972), σελ. 121-142
- Molajoli, B., *Opere d'arte del Banco di Napoli. La cappella del Monte di Pietà. La Galleria d'arte*, Νάπολη, Banco di Napoli, 1953
- , *Notizie su Capodimonte. Catalogo del Museo e Gallerie Nazionali*, ε' έκδ. αναθεωρημένη, Νάπολη, L'arte tipografica, 1957
- Molinario, G., *SS. Severino e Sossio*, Νάπολη, 1920
- , *San Gregorio Armeno*, Νάπολη, Unione, 1929
- , *Santa Maria La nova*, Νάπολη, 1932
- Molledo, A. (επιμ.), *La sistina riprodotta. Gli affreschi di Michelangelo dalle stampe del Cinquecento alla campagna fotografica Anderson*, κατάλογος έκθεσης (Ρώμη, Calcografia), Ρώμη, Palombi, 1991
- Monaco, G., *Santa Maria del Carmine*, Νάπολη, Νάπολη, 1975
- Monbeig-Goguel, C. / Vitzthum, W. (επιμ.), *Le Dessin à Naples du XVI siècle au XVIII siècle*, κατάλογος έκθεσης (Musée du Louvre, Cabinet des Dessins), Παρίσι 1967
- Monga, L. (επιμ. – πρόλ. – σημειώσεις), *Discours viatiques de Paris à Rome et de Rome à Naples et Sicilie (1588-1589)*, Γενεύη, Slatkine, 1983
- Monnsen, L. H., "Rex Glorioso Martyrum: A Contribution to Jesuit Iconography", *The Art Bulletin*, LXIII (1981), σελ. 130-137
- , "The Martyrdom Cycle in Santo Stefano Rotondo" *Acta ad Archaeologiam et artium historiam Pertinentia*, II (1982), σελ. 175-317 και III (1983), σελ. 11-106
- Montecassino. Descrizione*, Ρώμη, Desclée e Ci., 1912
- Montini, R., *La chiesa del Gesù Nuovo*, Νάπολη, 1951
- Morelli, M. / Conforti, L., *La cappella del Monte di Pietà*, Νάπολη, Di Gennaro - M. Priore, 1899
- Morisani, O., *Letteratura artistica Napoli tra il '400 e il '600*, Νάπολη, Fiorentino, 1958
- Μούσουρας, Δ. Ι., *Αι μοναί Στροφάδων και Αγίου Γεωργίου των Κρημνών Ζακύνθου (Μελέτη φιλολογική και παλαιογραφική)*, διδακτορική διατριβή, Αθήνα, Ιερά Μονή Στροφάδων και Αγίου Διονυσίου, 2003
- Mulcahy, R., *The Decoration of the Royal Basilica of El Escorial*, Κέμπριτζ, Cambridge University Press, 1994

- Muñoz, A., *Domenico Fontana architetto 1543-1607*, Ρώμη - Bellinzona, Quaderni italo-svizzeri, 1944
- Musella Guida, S., “Giovanni Balducci fra Roma e Napoli”, *Prospettiva*, 31 (1982), σελ. 35-50
- Musi, A., *Finanze e politica nella Napoli del '600: Bartolomeo d'Aquino*, Νάπολη, Guida, 1976
- , *Mezzogiorno spagnolo e la via napoletana allo stato moderno*, Νάπολη, Guida, 1991
- , «“Non pigra quies”: il linguaggio politico degli Accademici Oziosi e la rivolta napoletana del 1647-1648», στο *I linguaggi politici delle rivoluzioni in Europa XVII-XIX secc., Atti del convegno, Lecce 1990*, επιμ. E. Pii, Φλωρεντία, Olschki, 1992, σελ. 85-104
- , “La comunità greca di Napoli in età moderna”, στο *Risvolti dell'Ellenismo 1993-1994*, Νάπολη, 1995, σελ. 45-63
- Muto, G., “Il regno di Napoli sotto la dominazione spagnola”, στο *Storia della Società italiana*, τόμ. 11: *La Controriforma e il Seicento*, Μιλάνο, Teti, 1989, σελ. 225-316
- Muzii, R., *I grandi disegni italiani nella collezione di Capodimonte*, Μιλάνο, Silvana Editoriale, 1987
- Muzii Cavallo, R., (επιμ.), *Il disegno barocco a Napoli*, κατάλογος έκθεσης (Γαέτα, Palazzo De Vio, 1985), Γαέτα, Centro Storico Culturale “Gaeta”, 1985
- Nadal J., *Evangelicae Historiae Imagines [...]* Αμβέρσα, [Martinus Nutius], 1593, φωτομυχ. ανατύπ.: επιμ. N. Benti, Μπέργκαμο, “Monumenta Bergomensia”, 1976
- Napoli nel Cinquecento e la Toscana dei Medici*, συλλογικός τόμος, Νάπολη, Edizioni Scientifiche Italiane, 1980
- Napoli e Filippo II. La nascita della società moderna nel secondo Cinquecento*, κατάλογος έκθεσης (Νάπολη, Archivio di Stato), Νάπολη, Gaetano Macchiaroli, 1998
- Napoli Sacra*, συντονισμός N. Spinosa, επιμ. G. Cautela / L. Di Mauro / R. Ruotolo, 16 τεύχη, Νάπολη, Elio De Rosa, 1994
- Napolitano, C., “La Concezione della storia di Roberto Bellarmino”, στο *Bellarmino e la Controriforma*, σελ. 251-275
- Nappi, E., “La famiglia, il palazzo e la cappella dei principi di Sansevero”, *Revue International d'histoire de la Banque*, 11 (1975), σελ. 1-62
- , “I vicerè e l'arte a Napoli”, *Napoli Nobilissima*, XXII (1983), σελ. 41-57
- , “Le chiese dei Gesuiti a Napoli”, στο *Seicento napoletano. Arte, Costume e ambiente*, επιμ. R. Pane, Μιλάνο, Edizioni di comunità, 1984, σελ. 318-331

- , “Documents of the ‘Archivio storico’ of the ‘Banco di Napoli’ ”, στο *Monte di Pietà*, επιμ. G. Alisio, Νάπολη, Edizioni Scientifiche Italiane – Banco di Napoli, 1987, σελ. 147-155
- , “Le chiese di Giovan Giacomo Conforto”, στο *Ricerche sul ‘600 napoletano*, Μιλάνο, L. & T., 1988, σελ. 129-152
- , “Giovan Giacomo Conforto e la chiesa di S. M. della Sapienza di Napoli”, στο *Ricerche sul ‘600 napoletano*, Μιλάνο, L. & T., 1989
- , “Notizie su architetti ed ingegneri contemporanei di Giovan Giacomo Conforto”, *Ricerche sul ‘600 napoletano*, Μιλάνο, L. & T., 1990
- , (επιμ.), *Ricerche sul ‘600 napoletano. Catalogo delle pubblicazioni edite dal 1883 al 1990, riguardanti le opere di architetti, pittori, scultori, marmorari ed intagliatori per i secoli XVI e XVII, pagate tramite gli antichi banchi pubblici napoletani*, πρόλ. M. Gregori, Μιλάνο, “L. & T.”, 1992
- , “Il conservatorio e la chiesa della Pietà dei Turchini”, στο *Ricerche sul ‘600 napoletano*, Μιλάνο, L. & T., 1993, σελ. 83-100
- , “Santa Maria della Sanità. Inediti e precisazioni”, στο *Ricerche sul ‘600 napoletano 1999*, Νάπολη, Electa, 2000
- Nappi, M. R., “Il ‘Filippo Napoletano’ di Roberto Longhi: Scipione Compagni o Cornelio Brusco?”, *Prospettiva*, 47 (1986)
- , *François De Nomé e Didier Barra. L’enigma Monsù Desiderio*, Μιλάνο, Jandi Sapi, 1991
- Navarro, F., “The Pictorial Cycle and the Sacred Furniture”, στο *Monte di Pietà*, επιμ. G. Alisio, Νάπολη, Edizioni Scientifiche Italiane – Banco di Napoli, 1987, σελ. 35-74
- Nerino Ferri, P., *Catalogo riassuntivo della raccolta di disegni antichi e moderni posseduta dalla R. Galleria degli Uffizi di Firenze*, Ρώμη, 1890
- Neviani, A., “Ferrante Imperato speziale e naturalista napoletano. Con documenti inediti”, *Atti e memorie dell’Accademia di storia dell’arte sanitaria, allegato alla Rassegna di chimica e terapia e scienze affini*, XXXV (1936), ανάτυπο
- Newcome, M., «Fresquistas genoveses en El Escorial», στο *Los frescos italianos de El Escorial*, επιμ. M. Di Giampaolo, Μαδρίτη, Electa – Patrimonio Nacional, 1993, σελ. 25-39
- Nicas, C., “L’antico statuto della confraternita dei Greci di Napoli”, *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell’Università di Napoli*, XXIV (1981-1982), σελ. 291-322
- , *I primi tentativi di latinizzazione dei Greci di Napoli e le prime “carte assolutorie” orientali in Occidente*, Νάπολη, Istituto Universitario Orientale, 1998

Nicolini, F., *L'arte napoletana del rinascimento e la lettera di Pietro Summonte a Marcantonio Michiel*, Νάπολη, Riccardo Ricciardi, 1925

– , “Documenti estratti dall’Archivio Storico del Banco di Napoli”, *Rassegna Economica del Banco di Napoli*, IX (1939) X (1940), passim

– , “Notizie tratte dai giornali copiapolizze dell’antico Banco della Pietà”, *Bolletino dell’Archivio Storico del Banco di Napoli*, 1 (1950-1951), σελ. 193-304, 467-476

Nigro, S., “Capaccio, Giulio Cesare”, στο *Dizionario Biografico degli Italiani*, τόμ. 18, σελ. 374-380

Nimmo, M., “Alcune precisazioni su Santo Stefano Rotondo”, *Ricerche di storia dell’arte*, 25 (1985), σελ. 91-102

Nocerino, F., “Arte cembalaria a Napoli. Documenti e notizie su costruttori e strumenti napoletani”, στο *Ricerche sul ‘600 napoletano. Saggi e documenti 1996-1997*, Νάπολη, Electa, 1998, σελ. 85-109

Novelli Radice, M., “Contributi alla conoscenza di Andrea e Onofrio Di Lione”, *Napoli Nobilissima*, XV (1976), σελ. 162-169

– , “Notizie d’archivio sulla chiesa di S. Maria La Nova in Napoli”, *Campania Sacra*, 13-14 (1982-1983), σελ. 149-185

– , “*Documenti su Onofrio De Lione*”, *Napoli Nobilissima*, XXX (1991), σελ. 201-204

Novi Chavarria, E., “Un’eretica alla corte del Conte di Lemos. Il caso di Suor Giulia de Marco”, *Archivio Storico per le Province Napoletane*, XVI (1998), σελ. 77-118

Nunziante, F., “Castel Capuano sede dei Tribunali”, *Napoli Nobilissima*, II (1893), σελ. 186-189

Nuova difesa per la chiesa e confraternita de’ nazionali greci sotto il titolo de’ SS. Pietro e Paolo contro gl’indigeni del Regno di Napoli, Νάπολη, 1839

Νυσταζοπούλου-Πελεκίδου, Μ., «Ο παλαιός ελληνισμός της Κάτω Ιταλίας και Σικελίας», στο *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*, τόμ. Ι: *Ο Ελληνισμός υπό ξένη κυριαρχία, 1453-1669*, Αθήνα, Εκδοτική Αθηνών, 1974, σελ. 231-234

O’ Malley, J. W., *The First Jesuits*, Κέμπριτζ (Μασσ.) - Λονδίνο, Harvard University Press, 1993

Olmi, G., “Science - Honour - Metaphor: Italian Cabinets of the Sixteenth and Seventeenth Centuries”, στο *The Origins of Museums. The Cabinet of Curiosities in Sixteenth–and Seventeenth Century Europe*, επιμ. Ο. Impey / A. MacGregor, Οξφόρδη, Clarendon Press, 1985, σελ. 5-16

Omout, H., “Le dernier des copistes grecs en Italie. Jean de Saint-Maure (1572-1612) », *Revue des études grecques*, 1 (1888), σελ. 177-191

– , “Note sur un portrait de Jean de Saint-Maure conservé a la Bibliothèque Ambrosienne de Milan », *Revue des études grecques*, 5 (1892), σελ. 426-431

Orbaan, J. A. F., *Sixtine Rome*, Λονδίνο, Constable & Company, 1910

Origine, privilegi, statuti et ordini delli Cavaglieri di S. Giorgio della religione Constantiniana, constantinopolitana, Μιλάνο, Jacobo Maria Meda, 1583

Orlandi, P. A., *Abecedario pittorico [...] contenente notizie de' Professori di pittura, scoltura, ed architettura in questa edizione corretto e notabilmente accresciuto*, Νάπολη, Niccolò Parrino, 1763

Pacelli, V., “New Documents Concerning Caravaggio in Naples”, *The Burlington Magazine*, CXIX, 897 (1977), σελ. 819-829, ιτ.μτφρ.: “Nuovi documenti sull’attività di Caravaggio a Napoli”, *Napoli Nobilissima*, XVII (1978), σελ. 57-67

– , “Affreschi di Battistello, Lanfranco e Corenzio nelle Congregazioni del Gesù Nuovo”, και “Affreschi storici in Palazzo Reale”, στο *Seicento napoletano, Arte, costume e ambiente*, επιμ. R. Pane, Μιλάνο, Edizioni di comunità, 1984, σελ. 158-179

– , *L'Oratorio dei Nobili*, Νάπολη, Liceo Classico Statale «A. Genovesi», 1985

– , “La quadreria di Vincenzo D’Andrea, giurista e rivoluzionario da un inventario del 1649”, *Ricerche sul '600 napoletano*, Μιλάνο, L. & T., 1987, σελ. 145-151

– , *Le sette opere di Misericordia*, Σαλέρνο 1993

– , “La sala del Capitolo, oggi Sala Catasto”, στο *L'archivio di Stato di Napoli*, κείμενα G. Raimondi / F. Divenuto / V. Pacelli, Νάπολη, Archivio di Stato, 1995, σελ. 66-81

– , *L'ultimo Caravaggio 1606-1610. Il giallo della morte: omicidio di Stato?*, τρίτη έκδ. αναθεωρημένη, Todi, Ediert, 2002

Pacelli, V. / Bologna F., “Caravaggio, 1610: la “Sant’Orsola confitta dal Tiranno” per Marcantonio Doria. L’identificazione del dipinto (e i rapporti artistici fra Genova e Napoli nei primi decenni del Seicento)”, *Prospettiva*, 23 (1980), σελ. 24-44

Pacelli, V. / Picone, C., *Il Palazzo Reale di Napoli. Arte e storia di un grande monumento*, Ρώμη, Newton & Compton, 1997

Padiglione C., «La chiesa di Gesù e Maria in Napoli», *Biblioteca Araldica*, 1 (1894), σελ. 27-29, 56-57, 92-93, 123-126, 153-157, και 2 (1895), σελ. 30-32, 101-103

– , *La biblioteca del Museo Nazionale nella Certosa di S. Martino in Napoli ed i suoi manoscritti*, Νάπολη 1876

Pagano, D. M., “Domenichino alla cappella del Tesoro di San Gennaro”, στο *Domenichino 1581-1641*, κατάλογος έκθεσης (Ρώμη, Palazzo Venezia), Μιλάνο, Electa, 1996, σελ. 349-367

– , (επιμ.), *La Flagellazione di Caravaggio. Il restauro*, Νάπολη, Electa, 1999

Pagano, G., *Guida per le gallerie del museo Reale Borbonico*, Napoli, Dai Torchi dell’osservatore Medico, 1831

Palatucci, M., *La chiesa di S. Maria del Popolo agli Incurabili*, πτυχιακή εργασία, Νάπολη, Università degli Studi “Federico II”, 1982-1984

(αυτοπόγραφο), «Palazzo Mater in Portici», *Rinascita Artistica*, III, 6 (1949), σελ. 5

Il palazzo reale di Napoli, συλλογικός τόμος, Νάπολη, Azienda autonoma di soggiorno, cura e turismo, 1986

Il palazzo reale di Napoli, συλλογικός τόμος, Νάπολη, Fausto Fiorentino, χ. χ. [1994;]

Paleotti, G., *Discorso intorno alle imagini sacre e profane, diviso in cinque libri. Dove si scuoprono varii abusi loro e si dichiara il vero modo che cristianamente si doveria osservare nel porle nelle chiese, nelle case et in ogni altro luogo*, Μπολώνια, Alessandro Benacci, 1582.

Palucchini, R. (επιμ.), Da Tiziano a El Greco.

Per la storia del Manierismo a Venezia 1540-1590,

κατάλογος έκθεσης (Βενετία, Palazzo Ducale, 1981),

Μιλάνο, Electa, 1981

Palumbo, G., “Forme della morale e immagini del peccato: la *Dottrina Christiana* di G. B. Eliano”, *Atti dell’Accademia Pontaniana*, XXXVI (1987), σελ. 161-205

– , “Morale gesuitica: stratificazioni simboliche e percorsi ideologici nella *Dottrina Christiana* di Roberto Bellarmino”, *Atti dell’Accademia Pontaniana*, XXVII (1988), σελ. 73-125

– , “Mutamenti d’immagine e consolidamento cattolico. Il *Parvus Catechismus* di Pietro Canisio tra la fine del XVI e l’inizio del XVII secolo”, *Atti dell’Accademia Pontaniana*, XXXVIII (1989), σελ. 181-210

– , *Speculum Peccatorum. Frammenti di storia nells specchio delle immagini tra Cinque e Seicento*, πρόλ. C. de Frede, Νάπολη, Guida, 1990

Palumbo, V. / Albino, E. / Colombo, E., *Chiesa del Gesù Nuovo*, β’ έκδ., Νάπολη , 1970

Pane, R., *Architettura dell’età barocca in Napoli*, Νάπολη, EPSA Editrice Politecnica, 1939

- , *Il monastero napoletano di S. Gregorio Armeno*, Νάπολη, L'arte tipografica, 1957
- , “Architettura e urbanistica del Rinascimento”, στο *Storia di Napoli*, τόμ. IV, μέρος Α', Νάπολη, Società Editrice 'Storia di Napoli', 1974, σε ιδιαίτερο τεύχος
- , (επιμ.), *Seicento napoletano, Arte, costume e ambiente*, Μιλάνο, Edizioni di comunità, 1984
- Pane, R. / Alisio, G. / Di Monda, D. / Santoro, L. / Venditti, A., *Ville vesuviane del Settecento*, Νάπολη, Edizioni Scientifiche Italiane, 1959
- Panofsky, E., *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Λειψία - Βερολίνο, G. B. Teubner, 1924, τρ. μτφρ. Φλωρεντία, La Nuova Italia, 1952, νεώτερη έκδ.: εισαγ. M. Ghelardi, 1996
- , *Galileo as a Critic of the Arts*, Χάγη, Martinus Nijhoff, 1954, τρ. μτφρ.: επιμ. M. C. Mazzi, Βενετία, Cluva, 1985
- Κακουλίδη – Πάνου, Ε., «Ιωάννης Σανκταμαύρας, Πράξεις των Αποστόλων», *Επετηρίδα. Κέντρο Επιστημονικών Ερευνών*, XXVI (2000), σελ. 205-240
- Panzer, A. M., *Caravaggio e Giordano Bruno fra nuova arte e nuova scienza. La bellezza dell'artefice*, Ρώμη, Fratelli Palombi, 1994
- Papi, G., “Nuove proposte sull'intervento di Paolo Guidotti nel Palazzo Lateranense”, *Bollettino d'arte*, 82 (1997), σελ. 107-112
- Papiers d'Etat du cardinal Granvelle*, 9 τόμοι, Παρίσι, 1842-1852 (= *Collection de documents inédits sur l'histoire de France*)
- Parente, U., “Martino Fornari (Brindisi 1547 – Roma 1612) maestro di 'casi di coscienza' ”, *Societas*, 6 (1996), σελ. 152-159
- , «Aspetti della confessione dei peccati nella compagnia di Gesù a Napoli tra XVI e XVII secolo», στο *Ricerche sulla confessione dei peccati a Napoli tra '500 e '600*, επιμ. B. Ulianich, Νάπολη, La città del Sole, 1997,
- Parrino, D. A., *Nuova guida de' forastieri per osservare, e godere le curiosità più vaghe, e più rare della fedelissima Gran Napoli, cittàricavato degl' Autori impressi, e manoscritti che di essa trattano Di Dom Antonio Parrino, accresciuta con nuove, e moderne notizie da Nicolo suo figlio*, Νάπολη, Parrino, 1725
- , *Teatro eroico e politico dei governi de' viceré del Regno di Napoli dal tempo del Re Ferdinando il Cattolico fino all'anno 1675*, νεώτερη έκδ.: Νάπολη, 1875
- Pasca, M., (επιμ.), *Il centro storico di Salerno. Chiese, conventi, palazzi, musei e fontane pubbliche*, Βιτέρμπο, BetaGamma, 2000

Paschini, P., *S. Gaetano Thiene, Gian Pietro Carafa e le origini dei Chierici regolari teatini*, Ρώμη, Scuola Tipografica Pio X, 1926

Pasculli Ferrara, M., *Arte napoletana in Puglia dal XVI al XVIII secolo*, Fasano, Schena Editore, 1983

– , “Pittura napoletana in Puglia II”, στο *Seicento napoletano. Arte, Costume e ambiente*, επιμ. R. Pane, Μιλάνο, Edizioni di comunità, 1984

– , “Aggiunte a Fabrizio Santafede e Belisario Corenzio”, *Ricerche sul '600 napoletano*, Μιλάνο, L. & T., 1986, σελ. 201-236

Pastore, A., “Inquisitori, confessori, missionari”, *Rivista Storica italiana*, CX (1998), σελ. 666-686

Πατρινέλης, Χ. Γ., «Ελληνες κωδικογράφοι των χρόνων της Αναγεννήσεως», *Επετηρίς του Μεσαιωνικού Αρχείου*, VIII-IX (1958-1959), σελ. 63-124

– , «Επιστολαί Ελλήνων προς τον πάπαν Γρηγόριον ΙΓ΄(1572-1585) και τον καρδινάλιον Σιρλέτον (†1585) (εκ του ελληνικού βατικανού κώδικος 2124)», *Επετηρίς του Μεσαιωνικού Αρχείου*, 17 (1962), σελ. 45-112

– , «Το σχέδιο αντιτουρκικής εκστρατείας του μητροπολίτη Τιμοθέου (1572) και άλλα σχετικά κείμενα», *Μεσαιωνικά και Νέα Ελληνικά*, 6 (2000), σελ. 9-35

Pecchiai, P., *Il Gesù di Roma*, Ρώμη, Società Grafica Romana, 1952

Pedio, T., *Storia della storiografia del Regno di Napoli nei secoli XVI e XVII (note ed appunti)*, Νάπολη, Framma's Chiaravalle, 1973

Pedrocco, E. C., *Corenzio Belisario*, Κατάνια, Giuseppe Intelisano editore, 1937

Pedrocco, F., “Il modello di Francesco (e Jacopo) Bassano per la ‘Moltiplicazione dei pani’ di Montecassino”, *Fimantiquari*, 8 (1996), σελ. 14-18

Peri, V., V. Peri, «Inizi e finalità ecumeniche del collegio greco in Roma», *Aevum*, XLIV (1970), σελ. 1-71

– , “Chiesa latina e chiesa greca”, στο *La chiesa greca in Italia dall'VIII al XVI secolo. Atti del Convegno storico internazionale, Bari, 30 aprile– 4 maggio 1969*, Padova, Editrice Antenore, 1973

– , “La Congregazione dei Greci (1573) e i suoi primi documenti”, *Studia Gratiana*, 1973, σελ. 129-256

– , *Chiesa romana e “rito greco”. G. A. Santoro e la Congregazione dei Greci (1566-1596)*, Μπρέσα, Paideia, 1975

Perriccioli, A., *L'arte del legno in Irpinia dal XVI al XVIII secolo*, Νάπολη, Società editrice napoletana, 1975

- Perrotta, F., *La chiesa ed il monastero di S. Agostino di Arienzo. Lineamenti storici*, Αριέντσο, Pro Loco di Arienzo, 1980
- Perrotta, V., *Descrizione storica della chiesa, e del monistero di S. Domenico Maggiore di Napoli*, β' έκδ., Νάπολη 1830
- Persico Rolando, E., “Affreschi di Belisario Corenzio nella SS. Annunziata di Napoli”, *Napoli Nobilissima*, XXXIII (1993), σελ. 89-104
- Pessolano, M. R., “La chiesa superiore dei SS. Severino e Sossio”, *Napoli Nobilissima*, XVI (1977), σελ. 201-217
- Petraccone, C., “Ricerche su popolazione e società di Napoli dal 1550 al 1700”, *Società Nazionale di Scienze, Lettere ed Arti in Napoli. Atti dell'Accademia di Scienze Morali e politiche*, LXXXIV (1973), σελ. 99-171
- , “Fonti e prime ricerche sui mestieri a Napoli alla vigilia della rivolta antispagnola”, *Quaderni Storici*, 26 (1974), σελ. 501-522
- , *Napoli dal '500 all'800. Problemi di storia demografica e sociale*, Νάπολη, Guida, 1975
- Petrioli Tofani, A. / Prosperi Valenti Rodinò, S. / Sciolla, G. C. , (επιμ.), *Il Disegno. Le collezioni pubbliche italiane*, μέρος Β', Τορίνο, Istituto Bancario San Paolo, 1994
- Petroni, G., *Del gran palazzo di giustizia a Castel Capuano in Napoli*, Νάπολη, Fibreno, 1861
- Pevsner, N., “Gegenreformation und Manierismus”, *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 46 (1925), σελ. 243-262
- , “Beiträge zur Stilgeschichte des Früh-und Hochbarock”, *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 49 (1928), σελ. 225-246
- Pfeiffer, H., “Note sull'iconografia di S. Ignazio di Loyola”, *Colloqui del Sodalizio*, 6 (1976-1980), σελ. 77-79
- Picone, M., *La cappella Sansevero*, Νάπολη 1959
- Pietrangeli, C. (επιμ.), *Il Palazzo apostolico Vaticano*, Φλωρεντία, Nardini, 1992
- , *Scritti scelti*, επιμ. A. Cipriani / D. Gavalotti Cavallero / P. Liverani / G. Scano, Ρώμη, Quasar, 1995
- Pigler, A., *Barockthemen. Eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts*, 3 τόμοι, Βουδαπέστη, Akadémiai Kiadó, 1974
- Pilati, R., *Officia principis. Politica e amministrazione a Napoli nel Cinquecento*, Νάπολη, Jovene, 1994.
- Pinelli, A., “Pittura e controriforma. ‘Convenienza’ e misticismo in Giovanni de' Vecchi. Note e schede”, *Ricerche di Storia dell'arte*, 6 (1977)

- , *La Bella Maniera. Artisti del Cinquecento tra regola e licenza*, Τορίνο, Einaudi, 1993
- , “Geografia della fede: l’Italia della Controriforma unificata sulla carta”, στο Bruger M.-A., (επιμ.), *Cartographiques. Actes du colloque de l’Académie de France à Rome, 19-20 mai 1995*, Παρίσι, 1996, σελ. 63-94
- , «Il ‘bellissimo spasseggio’ di Gregorio XIII», στο *La Galleria delle Carte geografiche in Vaticano. Storia e iconografia*, επιμ. L. Gambi / M. Milanese / A. Pinelli, Μόντενα, Franco Cosimo Panini, 1996, σελ. 18-61
- Pinelli, L., *Libretto d’imagini, e brevi meditationi: sopra la vita della Sacratissima Vergine Maria Madre di Dio. Con l’Historia ancora della Sua Vita, cavata fedelmente dagli Antichi, e Santi Padri*, Νάπολη, Giovanni Giacomo Carlino e Antonio Pace, 1593
- , *Libretto d’imagini e di brevi meditationi sopra i quindici misteri del Rosario*, Νάπολη, Giovanni Giacomo Carlino e Antonio Pace, 1594
- , *Libretto d’imagini e di brevi meditationi sopra i quattro novissimi dell’uomo*, Νάπολη, Giovanni Giacomo Carlino e Antonio Pace, 1594
- , *Libretto d’imagini e di brevi meditationi sopra li sette peccati capitali e le virtù a loro contrarie*, Νάπολη, Stigliola, 1594
- , *Libretto di brevi meditationi del Santiss. Sacramento e della preparazione alla sacra Comunione con le sue imagini*, Νάπολη, χ. χ. [1597;]
- , *Libretto d’imagini e di brevi meditationi sopra alcuni misteri della Vita, e Passione di Christo Signor Nostro*, Νάπολη, Tarquinio Longo, 1599
- , *Del Sacramento della Penitenza quanto appartiene a sapersi al penitente, per confersi bene, et della preparazione alla Santa Confessione, et modo per farla con frutto*, Βενετία, Giovanni Battista Ciotti, 1607
- Pino, V., «1544, Una lettera da Napoli: la *Descrizione* di Bernardo Tasso», στο *L’intelligenza della passione. Scritti per Andrea Emiliani*, επιμ. M. Scolaro / F. P. Di Teodoro, Μπολώνια, Minerva, 2001, σελ. 445-455
- Pippidi, A., *Hommes et idées du Sud-est européen à l’aube de l’âge moderne*, Βουκουρέστι - Παρίσι, Editura Academiei – Editions du CNRS, 1980
- Po-chia Hsia, R., *The World of Catholic Renewal 1540-1770*, Κέμπριτζ, Cambridge University Press, 1998
- Pontieri, E., «L’agitazione napoletana del 1564 contro il Tribunale dell’Inquisizione e la missione del teatino Paolo d’Arezzo presso Filippo II», στο *Nei tempi grigi della storia d’Italia*, Νάπολη 1957, σελ. 231-288
- , “Le origini della Riforma cattolico-tridentina a Napoli. Note ed appunti”, *Problemi di vita religiosa in Italia nel Cinquecento*, (=Italia Sacra, 2), Πάντοβα, 1960, σελ. 289-313
- Pope-Hennessy, J., *Italian High Renaissance and Baroque Sculpture*, Λονδίνο - Νέα Υόρκη, Phaidon, β΄ έκδ., 1970

Popham, E. / Fenwick, K. M., *The National Gallery of Canada. Catalogue of European Drawings*, Τορόντο, University of Toronto Press, 1965

Porcelli, F., *Breve discorso nel quale si narrano i motivi della città di Napoli in reintegrare alla sua patronanza la Vergine Santa Patrizia Imperatrice di Costantinopoli e della solenne festa che si fece*, Νάπολη,1625

Porfuriou, H., «La diaspora greca in Italia dopo la caduta di Costantinopoli», στο *I Greci a Venezia, Atti del convegno internazionale di studio, Venezia, 5-7 novembre 1998*, επιμ. M. F. Tiepolo / E. Tonetti, Βενετία, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 2002, σελ. 157-165

Pouillet, E. / Piot, C., *Correspondance du Cardinal Granvelle, 1566-1586*, 12 τόμοι, Παρίσι 1877-1896

Philip Pouncey per gli Uffizi. *Disegni italiani di tre secoli*, Φλωρεντία, Leo S. Olschki, 1993

Preto, P., *I servizi segreti di Venezia*, Μιλάνο, Il Saggiatore, 1994

Previtali, G., “La pittura napoletana dalla venuta di Vasari (1544) a quella di Teodoro d’Errico (1574),” και “Dalla venuta di Teodoro d’Errico (1574) a quella di Michlangelo Merisi da Caravaggio (1607)”, στο *Storia di Napoli*, Νάπολη - Cava dei Tirreni, Società editrice ‘Storia di Napoli’, τόμ. V, μέρος Β’, 1972, σελ. 847-911

– , “Il Vasari e l’Italia meridionale”, στο *Il Vasari storiografo e artista. Atti del convegno internazionale nel IV centenario della morte, Arezzo – Firenze, 2-8 settembre 1974*, Φλωρεντία, Istituto di Studi sul Rinascimento, χ. χ. [1978], σελ. 691-699

– , “Teodoro d’Errico e la ‘questione meridionale’ ”, *Prospettiva*, 3 (1975), σελ. 17-34

– , *La pittura del Cinquecento a Napoli e nel vicereame*, Τορίνο, Einaudi, 1978

– , “Fiamminghi a Napoli alla fine del ’500: Cornelis Smet, Pietro Torres, Wenzel Cobergher”, στο *Relations artistiques entre les Pays-Bas et l’Italie à la Renaissance. Etudes dédiées à Suzanne Sulzberger*, Βρυξέλλες - Ρώμη, Etudes d’histoire de l’art – L’Institut historique belge de Rome, 1980, σελ. 209-217

– , *La pittura a Napoli tra Cinquecento e Seicento*, Νάπολη, Guida, 1991

Prodi, P., *Il cardinale Gabriele Paleotti (1522-1597)*, 2 τόμοι, Ρώμη, Edizioni di Storia e Letteratura, 1959-1969

– , “Ricerche sulla teorica delle arti figurative nella Riforma cattolica”, *Archivio italiano per la storia della pietà*, IV (1965), σελ. 121-212, αποτελέξ: *Ricerca sulla teorica delle arti figurative nella riforma cattolica*, Μπολόνια, Nuova Alfa editoriale, 1984

– , “Il binomio jediniano ‘riforma cattolica e controriforma’ e la storiografia italiana”, *Annali dell’Istituto storico italo-germanico in Trento*, VI (1980), σελ. 85-98

- , «Controriforma e/o riforma cattolica: superamento di vecchi dilemmi nei nuovi panorami storiografici», στο *Crisi e rinnovamento nell'autunno del Rinascimento a Venezia*, επιμ. V. Branca / C. Ossola, Φλωρεντία, Leo S. Olschki, 1991, σελ. 11-21
- , *Il sovrano pontefice. Un corpo e due anime : la monarchia papale nella prima età moderna*, Μολώνια, Il Mulino, 1982
- Prodi, P. / Reinhard W. (επιμ.), *Il concilio di Trento e il moderno*, Πρακτικά διεθνούς συνεδρίου, Μολώνια, Il Mulino, 1996
- Prohaska, W., “Beiträge zu Giovanni Battista Caracciolo”, *Jahrbuch der Kunsthistorisches Sammlungen in Wien*, 74 (1978), σελ. 153-269
- Prosperi, A., “Intorno ad un catechismo figurato del tardo '500”, *Quaderni di Palazzo Te*, 2 (1985), σελ. 45-53
- , “Riforma cattolica, Controriforma”, *Quaderni di Palazzo Tè*, 2 (1985), σελ. 7-8
- , “Il concilio di Trento e la Controriforma”, στο *La storia. I grandi problemi dal Medioevo all'età contemporanea*, επιμ. N. Tranfaglia / M. Firpo, τόμ. 4: *L'età moderna*, μέρος 2^ο: *La vita religiosa e la cultura*, Τορίνο, UTET, 1986, σελ. 175-211
- , “Teologi e pittura: la questione delle immagini nel Cinquecento italiano”, στο *La pittura in Italia. Il Cinquecento*, επιμ. G. Briganti, Μιλάνο, Electa, 1992, σελ. 585-590
- , “Riforma cattolica, Controriforma, disciplinamento sociale”, στο *Storia dell'Italia religiosa*, επιμ. G. De Rosa, T. Gregory, A. Vauchez, Ρώμη - Μπάρι, Laterza, 1994, σελ. 3-48
- , *Tribunali della coscienza. Inquisitori, confessori, missionari*, Τορίνο, Einaudi, 1996
- , “Fantasia versus intelletto: strategie missionarie per la conversione dei popoli”, στο *Docere delectare movere. Affetti, devozione e retorica nel linguaggio artistico del primo barocco romano. Atti del convegno, Roma, Bibliotheca Hertziana, 19-20 gennaio 1996*, Ρώμη, De Luca, 1999, σελ. 17-25
- Pugliese Carratelli, G., (επιμ.), *Storia e civiltà della Campania. Il Rinascimento e l'età Barocca*, Νάπολη, Electa, 1994
- Pupillo, M., “Un'ipotesi per Avanzino Nucci nell'Ospedale della SS. Trinità dei Pellegrini a Roma”, *Storia dell'arte*, 85 (1995), σελ. 395-411
- Pupillo Ferrari-Bravo, A. M., “ ‘Il figino ovvero del fine della pittura’ di Giorgio Comanini”, *Storia dell'arte*, 13 (1972), σελ. 57-66
- Puppi, L., *Un trono di fuoco. Arte e martirio di un pittore eretico del Cinquecento*, Ρώμη, Donzelli, 1995

Quint, A., *Cardinal Federico Borromeo as a Patron and a Critic of the Arts and his Musaeum of 1625*, Νέα Υόρκη - Λονδίνο, 1986

Quondam, A., *La parola nel labirinto. Società e scrittura del manierismo a Napoli*, Ρώμη, Laterza, 1976

R. P. D., *Guaxardo, Neapolitana praetensae Mercedis pro Ven. Carthusia S. Martinis Neapolis contra dd. haeredes q. Equitis Cosmae Fonsaghi*, Ρώμη, R.C.A., 1683

Radogna, M., *L'abolito monastero dei SS. Marcellino e Festo e l'educatorio Regina Maria Pia*, β' έκδ., Νάπολη, 1875

Raffaello in Vaticano, κατάλογος έκθεσης (Città del Vaticano, Braccio di Carlo Magno, 1984 – 1985), Μιλάνο, Electa, 1984

Raphael invenit. Stampe da Raffaello nelle collezioni dell' Istituto Nazionale per la Grafica, κείμενα G. Bernini Pezzini, S. Massari, S. Prosperi Valenti Rodinò, Ρώμη, Quasar, 1985

Rathfon Post, C., *A History of Spanish Painting*, τόμ. XIV: *The Later Renaissance in Castile*, επιμ. H. E. Wethey, Κέιμπριτζ Μασσ., Harvard University Press, 1966, ανατύπ.: Νέα Υόρκη, Kraus Reprint, 1976

Ratjen, S., *Italianische Zeichnungen del 16.-18. Jahrhunderts*, Μόναχο, Prestel Verlag, 1977

Ravicini, S., *Sull'Università dell'opera ospedaliera della S. Casa degli Incurabili*, Νάπολη, 1899

Reau, L., *Iconographie de l'art chrétien*, τόμ. 3: *Iconographie des Saints*, Παρίσι, PUF, 1959

Reeves, E., *Painting the Heavens. Art and Science in the Age of Galileo*, Πρίνστον, Princeton University Press, 1999

Regola del venerabile Oratorio del SS. Crocefisso dei cavalieri in S. Paolo Maggiore sanzionata nel 1790, γ' έκδ., Νάπολη 1930

Remondini, G. S., *Della nolana ecclesiastica storia*, Νάπολη, Giovanni Di Simone, 1747

Restaino, C., “Giovan Vincenzo Forli ‘pittore di prima classe nei suoi tempi’ ”, *Prospettiva*, 48 (1987), σελ. 33-51

– , *Belisario Corenzio e la cultura decorativa napoletana tra il 1580 e il 1620*, διδακτορική διατριβή, Νάπολη, Università degli Studi di Napoli “Federico II”, 1995

– , “Belisario Conenzio nei grandi cicli pittorici del primo Seicento” *Dialoghi di Storia dell'arte*, 3 (1996), σελ. 32-57 (αναδημ. των σελ. 33-38 στο, της ίδιας, “Belisario Corenzio nella cappella degli Angeli al Gesù Nuovo”, στο *Modelli di lettura iconografica*, επιμ. M. A. Ravone, Νάπολη, Liguori, 1999, σελ. 191-204)

– , «Gli affreschi della cappella Galluccio nel Duomo di Lucera e i soggiorni romani e regnicoli di Avanzino Nucci», στο *Giornate di Studio in ricordo di Giovanni Previtali, Siena, Università degli studi, dicembre 1998*,

Napoli, Università degli Studi "Federico II", febbraio 1999, Pisa, Scuola Normale Superiore, maggio 1999, επιμ. F. Caglioti, [= Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Quaderni, 1-2 (2000)], Πίζα 2002, σελ. 201-212

I restauri delle cappelle della Certosa di San Martino 1980-1990, κείμενα N. Spinosa, A. Chiara Alabiso, M. I. Catalano, L. Giusti, Νάπολη, Elio de Rosa, 1990

Rheinbay, P., *Biblische Bilder für inneren Weg. Das Betrachtungsbuch des Ignatius-Gefährten Hieronymus Nadal (1507-1580)*, Egelsbach - Φρανκφούρτη, St. Peter Port, 1995

Rhodocanakis, *The Imperial Constantinian Order of St. George. A Review of Modern Impostures and a Sketch of its True History*, Λονδίνο, Longmans, Green and Co., 1870

Ricardo Magdaleno, D., *Títulos y privilegios de Nápoles (siglos XVI-XVII)*, II. *Mercedes económicas*, Βαγιαδολίδ, Archivo General de Simancas - Consiglio Nazionale delle Ricerche, 1988

Ricci, A. M., *Il pellegrino di Monte Cassino. Canti X*, Μόντε Κασσίνο, Tipografia di Monte Cassino, 1845

Ricciardi, E., "Collezionisti del XVII secolo in Napoli: Santi Francucci e Camillo Colonna", στο *Ricerche sul '600 napoletano. Saggi e documenti 2000*, Νάπολη, Electa, 2001, σελ. 52-60

Richard, H., "La bibliothèque de Nicolas et d'Antoine Perrenot de Granvelle", στο Brunet, J. / Toscano, G., (επιμ.), *Les Granvelles et l'Italie au XVIe siècle : Le mécénat d'une famille. Actes du Colloque international, Besançon 2-4 octobre 1992*, Besançon, Cêtre, 1996, σελ. 17-24

Riedle B., *Untersuchungen zur Kunst Neapels in Reiseberichten von 1550-1750*, διδακτορική διατριβή, Μόναχο 1977

Rienzo, M. G., "Nobili e attività caritativa a Napoli nell'età moderna. L'esempio dell'Oratorio del SS. Crocifisso dei Cavalieri in S. Paolo Maggiore", στο *Per la storia sociale e religiosa del Mezzogiorno d'Italia*, επιμ. G. Galasso / C. Russo, τόμ. II, Νάπολη, Guida, 1982, σελ. 251-289

Rimoldi, A., "L'apostolo S. Pietro nella letteratura apocrifa dei primi secoli», *La Scuola Cattolica*, 83 (1955), σελ. 196-200

Rinaldi, M., *L'audacia di Pythio. Filosofia, scienza e architettura in Colantonio Stigliola*, Μπολώνια, Il Mulino, 1999

Ripa, C., *Iconologia*, νεώτερη έκδ.: επιμ. P. Buscardi, πρόλ. M. Praz, Τορίνο, Fogola, 1986

Rizzi, A., "La chiesa dei SS. Pietro e Paolo dei Greci a Napoli e le sue icone", *Napoli Nobilissima*, XIII (1974), σελ. 201-209

– , "Le icone postbizantine della chiesa greco-ortodossa dei SS. Pietro e Paolo in Napoli", *Θησαυρίσματα*, 11 (1974), σελ. 136-163

Rizzo, V., “Documenti su Cavallino, Corenzio, De Matteis, Giordano, Lanfranco, Solimena, Stanzione, Zampieri ed altri, dal 1636 al 1715”, στο *Seicento napoletano, Arte, costume e ambiente*, επιμ. R. Pane, Μιλάνο, Edizioni di comunità, 1984

Robertson, C., *‘Il Gran Cardinale’. Alessandro Farnese Patron of the Arts*, New Haven - Λονδίνο, Yale University Press, 1992

Rocco, G., *Il convento e la chiesa di S. Maria La Nova di Napoli nella storia e nell’arte*, Νάπολη, 1927

Rodinò di Miglione, M. G. (επιμ.), *Notizie sulla Quadreria del Pio Monte della Misericordia in Napoli*, Νάπολη, Di Mauro, 1975

Rodriguez, F., “La chiesa di Monteverginella in Napoli”, *Il santuario di Montevergine*, Αβελλίνο, 1928, ανάτυπο

Röttgen, H., (επιμ.), *Il Cavalier d’Arpino*, κατάλογος έκθεσης (Ρώμη, Palazzo Venezia, 1973), Ρώμη, De Luca, 1973

– , “Zeitgeschichtliche Bildprogramme der Katholischen Restauration unter Gregor XIII. 1572-1585», *Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst*, XXVI (1975), σελ. 89-122

– , *Il cavalier Giuseppe Cesari d’Arpino. Un grande pittore nello splendore della fama e nell’incostanza della fortuna*, Ρώμη, Ugo Bozzi, 2002

Rolf’s, W., *Geschichte der Malerei Neapels*, Λιψία, E. A. Seeman, 1910

Romano, G., “Usi religiosi e produzione figurativa del Cinquecento: qualche sintomo di crisi”, στο *Libri, idee e sentimenti religiosi nel Cinquecento italiano. Atti del convegno, Ferrara 1986*, Μόντενα, Edizioni Panini, 1987, σελ. 155-163

Romano, R., “Economia e finanza nella Napoli Spagnola”, στο *Storia di Napoli*, τόμ. VI, 537-606, αναδημ. στο, του ίδιου, *Napoli: Dal Viceregno al Regno. Storia economica*, Τορίνο, Einaudi, 1976, σελ. 1-63

Romeo, G., *Aspettando il boia. Condannati a morte, confortatori e inquisitori nella Napoli della Controriforma*, Φλωρεντία, Sansoni, 1993

Rosa, M., “Acquaviva, Claudio”, στο *Dizionario Biografico degli Italiani*, τόμ. 1, 1960, σελ. 168-178

– , *Religione e società nel Mezzogiorno tra Cinque e Seicento*, Μπάρι, Donato, 1976

– , (επιμ.), *Clero e società nell’Italia moderna*, β’ έκδ. Ρώμη - Μπάρι, Laterza, 1997

Rossi, A. L., “Un’opera di Domenico Fontana: la chiesa di Gesù e Maria. L’individuazione di alterazioni seicentesche come contributo al problema dell’attribuzione”, *Atti dell’Accademia Pontaniana*, XVII (1967-1968), σελ. 299-312

- Rotili, M., “Luigi Vanvitelli e l’Annunziata di Airola”, στο *Studi in memoria di Gino Chierici*, Ρώμη, De Luca, 1965, σελ. 159-165
- , *L’arte del Cinquecento nel Regno di Napoli*, Napoli, 1972
- Rovella, G., “Intorno a una buffa leggenda di storia dell’arte”, *La civiltà cattolica*, 103 (1952), σελ. 53-64
- Rovito, P. L., *Respubblica dei togati. Giuristi e società nella Napoli del Seicento*, Νάπολη, Jovene, 1981
- Rudt De Collenberg, W. H., “Les Lusignan de Chypre . Généalogie compilée principalement selon les registres d’Archivio Segreto Vaticano et les manuscrits de la Biblioteca Vaticana », *Επετηρίς. Κέντρο Επιστημονικών Ερευνών*, X (1979-1980)
- , “Addenda à la ‘Généalogie des Lusignan’», *Επετηρίς. Κέντρο Επιστημονικών Ερευνών*, XI (1981-1982), σελ. 507-512
- , “Le pape et ses cousines sultanes. Clement VIII Aldobrandini et sa parente chypriote”, στο *XV Congreso Internacional de las ciencias genealogica y herldica. Madrid 19-25 septiembre 1982. Aparte de las comunicaciones*, Μαδρίτη, χ. χ., σελ. 455-457, 470-471
- , “Recherches sur quelques familles chypriotes apparentées au pape Clément VIII Aldobrandini (1592-1605)», *Επετηρίς. Κέντρο Επιστημονικών Ερευνών*, XII (1983), σελ. 5-68
- , *Esclavage et rançons des chrétiens en Méditerranée (1570-1600)*, Παρίσι, Editions Le Léopard d’or, 1987
- Ruotolo, R., “Documenti sui restauri settecenteschi di Monteverginella”, *Napoli Nobilissima*, VII (1968), σελ. 56-58
- , “Notizie inediti sulle chiese di Napoli: S. Maria di Monteverginella”, *Il Rievocatore*, XX, 1-3 (1969), σελ. 22-29
- , “Aspetti del collezionismo napoletano del Seicento: Il cardinale Filomarino”, *Antichità viva*, I (1977), σελ. 71-82
- , “Notizie inedite sulla chiesa del Rosario di Palazzo”, *Napoli Nobilissima*, XVI (1977), σελ. 60-75
- , *Mercanti-collezionisti fiamminghi a Napoli: Gaspare Roomer e i Vanden Eynden*, Meta di Sorrento, 1982
- , “Aspetti del collezionismo napoletano del Seicento”, στο *Civiltà del Seicento a Napoli*, κατάλογος έκθεσης (Νάπολη, Gallerie di Capodimonte – Museo Pignatelli), Νάπολη, Electa, 1984, ανατύπ. 1998, σελ. 41-48
- , “Artisti, dottori e mercanti napoletani del secondo Seicento. Sulle tracce della committenza ‘borgnese’ ”, *Ricerche sul ’600 napoletano*, Μιλάνο, L. & T., 1987, σελ. 177-189

- , «Documenti sulla chiesa napoletana di S. Paolo Maggiore», στο *Scritti di storia dell'arte in onore di Raffaello Causa*, επιμ. P. Leone de Castris, Νάπολη, Electa, 1988
- Rusconi, R., «Gli ordini eligiosi maschili dalla Controriforma alle soppressioni settecentesche. Cultura, predicazione, missioni », στο *Clero e società nell'Italia moderna*, επιμ. M. Rosa, Ρώμη – Μπάρι, Laterza, β' έκδ., 1997 (α' έκδ. 1992), σελ. 207-274
- Russo, C., *I monasteri femminili di clausura a Napoli nel secolo XVII*, Νάπολη, Università di Napoli, 1970
- Russo, M., “Il monastero napoletano dei Santi Severino e Sossio: da Grande Archivio del Regno borbonico ad archivio dello Stato unitario”, στο *Tutela e restauro dei monumenti in Campania 1860-1900*, επιμ. G. Fiengo, Νάπολη, Electa, 1993, σελ. 212-257
- Ryder, A., *The Kingdom of Naples under Alfonso the Magnanimous. The Making of a Modern State*, Οξφόρδη 1976
- Salazar, L., “La fede di morte dello Spagnoletto ed altri documenti inediti intorno ad artisti napoletani del s. XVII”, *Napoli Nobilissima*, V (1896), σελ. 29-31
- Sallmann, J.- M., “Il santo e la rappresentazione della santità. Problemi di metodo”, *Quaderni storici*, XIV (1979), 584-602
- , «La sainteté mystique féminine à Naples au tournant des XVIe et XVIIe siècles», στο *Il culto dei Santi. Istituzioni e classi sociali in età preindustriale*, επιμ. S. Boesch Gajano / L. Sebatiani, Λ' Ακουίλα – Ρώμη, Japadre, 1984, σελ. 681-701
- , *Naples et ses saints à l'âge baroque (1540-1750)*, Παρίσι, Presses Universitaires de France, 1994
- Salviucci Insolera, L., «Gli affreschi del ciclo dei martiri commissionati al Pomarancio in rapporto alla situazione religiosa ed artistica della seconda metà del Cinquecento», στο *Santo Stefano Rotondo in Roma, Atti del Convegno internazionale, Roma 1996*, επιμ. H. Brandenburg / J. Pál, Βισμπάντεν, Reichert, 2000, σελ. 129-137
- Santagata, S., *Istoria della compagnia di Gesù appartenente al Regno di Napoli*, Νάπολη, Vincenzo Mazzola μέρος Γ', 1756, μέρος Δ', 1757
- Sarnelli, P., *Guida de' forestieri*, Νάπολη, Giuseppe Roselli, 1685
- Sarpi, P., *Istoria del concilio tridentino*, Λονδίνο 1619, νεότερη έκδ.: επιμ. G. Gambarin, Μπάρι, Laterza, 1935
- Sarti, G., “‘figurar nell'imaginazione’: la cappella del Sacramento e il ciclo cristologico”, *Venezia Cinquecento*, 16 (1998), σελ. 81-103
- Sasso, C. N., *Storia de' monumenti di Napoli e degli architetti che gli edificavano*, Νάπολη, F. Vitale, 1856
- Savarese, S., “S. Paolo Maggiore: un tempio e una chiesa”, *Napoli Nobilissima*, XVI (1977), σελ. 177-192

- , “Il convento e la chiesa di S. Andrea delle Dame”, *Napoli Nobilissima*, XVII (1978), σελ. 121-138
- , *Francesco Grimaldi e l'architettura della Controriforma a Napoli*, Ρώμη, Officina, 1986
- Saxer, V., «Baronio e il Martirologio Romano», στο *Antichità paleocristiane e altomedievali del Sorano, Atti del Convegno di Studi, Sora 1984*, επιμ. L. Giulia / A. Quacquarelli, Sora, Centro di studi sorani “V. Patriarca”, 1985, σελ. 115-126
- Scaduto, M., “La Ginevra di Teodoro Beza nei ricordi di un gesuita lucano, Luca Pinelli (1542-1607)”, *Archivum Historicum Societatis Jesu*, XX (1951), σελ. 117-
- Scavizzi, G., “Gli affreschi della Scala Santa ed alcune aggiunte per il tardo manierismo romano” και “Gli affreschi della Scala Santa”, *Bollettino d'arte*, XLV (1960), σελ. 111-122 και 325-335
- , “La teologia e le immagini durante il XVI secolo”, *Storia dell'arte*, 21 (1974), σελ. 171-212
- , “Storia ecclesiastica e arte nel secondo Cinquecento”, *Storia dell'arte*, 59 (1987), σελ. 29-46
- Scherillo, G. C., “La Reale Chiesa di Santa Maria di Piedigrotta”, *Annali civili del Regno delle Due Sicilie*, XLVIII (1853), σελ. 1-36
- Schiattarella, A. / Iappelli, F., *Gesù Nuovo*, Castellamare di Stabia, Eidos, 1997
- Schinosi, F., *Istoria della compagnia di Gesù appartenente al Regno di Napoli*, Νάπολη, Michele Luigi Mutio, μέρος Α΄, 1706, μέρος Β΄, 1711
- Schleier, E., „Bartolomeo Passerotti und Ludovico Carracci”, *Jahrbuch Preussischer Kulturbesitz*, 23 (1986), σελ. 283-300
- Schlösser Magnino, J., *Die Kunstliteratur*, Βιέννη, Anton Schroll, 1924, ιτ. μτφρ.: προσθήκες Ο. Kurz, Φλωρεντία, La Nuova Italia, 1956
- Schütte, M., *Die Galleria delle Carte Geografiche in Vatikanen*, Χιλντελσχάιμ - Ζυρίχη - Νέα Υόρκη, 1993
- Schütze, S. / Willette, T., *Massimo Stanzione. L'opera completa*, Νάπολη, Electa, 1992
- Sciolla, G. C. , (επιμ.), *Le collezioni d'arte della Biblioteca Reale di Torino*, Τορίνο, Istituto Bancario San Paolo di Torino, 1985
- Scotti, S., *La chiesa di S. Paolo Maggiore in Napoli. Cenni storici ed artistici*, Νάπολη, D'Auria, 1922
- Sella, D., *Italy in the Seventeenth Century*, Λονδίνο – Νέα Υόρκη, Longman, 1997

- Semola, F., «La chiesa di Piedigrotta e il suo moderno aspetto», *Annali Civili del Regno delle Due Sicilie*, XCIX (1854), σελ. 103-121
- Sepe, F., *Il Collegio dei Gesuiti di Nola (1558-1767)*, πτυχακή εργασία, Università degli Studi di Napoli, 1992-1993
- Sestieri, G., *I pittori di Battaglie. Maestri italiani e stranieri del XVII E XVIII secolo*, Ρώμη, de Luca, 1999
- Sestieri, G. / Daprà, B., *Domenico Gargiulo detto Micco Spadaro paesaggista e 'cronista' napoletano*, Μιλάνο - Ρώμη, Jandi Sapi, 1994
- Shell, J., *Pittori in bottega*, τ. μτφρ., Τορίνο, Allemandi, 1995
- Sicilian, J. A., *The Greek Religious and Secular Community of Southern Italy and Sicily during the Later Middle Ages*, διδακτορική διατριβή, The State University of New Jersey (New Brunswick), URI Dissertation Information Service, 1983
- Σιδερίδης, Ξ. Α., «Κορτήσιος Βρανάς ο Ηπειρώτης», *Ηπειρωτικά Χρονικά*, 3 (1928), σελ. 249-271
- Sigismondo, G., *Descrizione della città di Napoli e suoi borghi*, τόμ. 1, χ. τ. [Νάπολη], Terres, 1788, φωτομηχ. ανατύπ.: Μπολόνια, Forni, 1989
- Signorotto, G., (επιμ.), *L'Italia degli Austrias. Monarchia cattolica e domini italiani nei secoli XVI e XVII*, Μπρέσια, Centro Federico Odorici, 1992
- Silos, J., *Historiarum Clericorum Regularium a Congregatione condita*, τόμ. I-II, Ρώμη 1650, τόμ. III, Παλέρμο 1666
- Sobotka, G., “Corenzio Belisario, στο Thieme-Becker, τόμ. 7 (1912), σελ. 409-412
- Sola, E. / de la Peña, J. F., *Cervantes y la Barberia. Cervantes, mundo turco-berberico y servicios secretos en la época de Felipe II*, Μεξικό 1995
- Sole, P. M., “Il progetto di San Francesco Grimaldi per San Paolo Maggiore. Architettura e memoria dell'antico tra Rinascimento e Barocco”, *Regnum Dei*, (1990), ανάτυπο
- Sommervogel, C., *Bibliothèque des écrivains de la Compagnie de Jésus*, 9 τόμοι, Παρίσι, A. Picard, 1890-1909
- (ανυπόγραφο), “Sopre la venida a Espana de las colecciones de Marquès del Carpio”, *Archivo Español de Arte*, 130-131 (1960), σελ. 293-295
- Soria, M., “Andrea De Leone, a Master of the Bucolic Scenes”, *The Art Quarterly*, XXIII (1960), σελ. 23-35
- Sotheby's & Co., *Catalogue of Paintings & Drawings...*, London, 1st July 1936, κατάλογος δημοπρασίας

- Spear, R. E., *Domenichino*, 2 τόμοι, New Haven - Λονδίνο, Yale University Press, 1982
- Spezzaferro, L., “Il recupero del Rinascimento”, στο *Storia dell'arte italiana*, μέρος 2^ο, τόμ. 2, επιμ. F. Zeri, Torino, Einaudi, 1981, σελ. 183-274
- Spinazzola, V., “La Certosa di San Martino”, *Napoli Nobilissima*, XI (1902), σελ. 97-103, 116-121, 133-139, 161-170
- Spinelli, E., *Il complesso conventuale di S. Maria di Piedigrotta a Chiaia*, πτυχιακή εργασία, Νάπολη, Istituto Universitario “Suor Orsola Benincasa”, 1999-2000
- Spinelli, *Degli archivi napoletani*, Νάπολη, Stamperia Reale, 1845
- Spinosa, N., (επιμ.), *Pittura del '600 a Napoli*, Νάπολη, Società editrice napoletana, 1984
- SS. Severino e Sossio: Memorie dei lavori di riparazioni eseguiti nella chiesa dei PP. Cassinesi dei SS. Severino e Sossio di Napoli progettati e diretti dal maggiore cav. Germanico Patrelli*, Νάπολη, Androsio, 1852
- Stabile, L., *Le opere di arti belle sistenti nella chiesa di Santa Maria della Sapienza*, Νάπολη, Ancora, 1888
- Stampfle, F. / Bean, J., *Drawings from New York Collections, II: The 17th Century in Italy*, κατάλογος έκθεσης (The Metropolitan Museum of Art – The Pierpont Morgan Library, 1967), Νέα Υόρκη, The Metropolitan Museum of Art – The Pierpont Morgan Library, 1967
- Steindl, B., “La documentation graphiques sur la collection de Vivant Denon et les *Monuments des arts du dessin*. Un essai de reconstruction», στο *Les vies de Dominique-Vivant Denon, Actes du colloque organisé au musée du Louvre par le Service culturel du 8 au 11 décembre 1999*, επιμ. D. Gallo, Παρίσι, La documentation Française – Musée du Louvre, 2001, σελ. 769-806
- Stendardo, E., “Ferrante Imperato. Il collezionismo naturalistico a Napoli tra '500 e '600, ed alcuni documenti inediti”, *Accademia Clementina. Atti e memorie*, 28-29 (1991), σελ. 43-79
- Stephens, J., *The Italian Renaissance. The Origins of Intellectual and Artistic Change Before the Reformation*, Λονδίνο – Νέα Υόρκη, 1990
- Stock, B., “Foreign Impressions of Neapolitan Art in the Sixteenth Century», *Renaissance and Reformation*, XXIV, 4 (1988), σελ. 273-290
- Storti, F. “L’eredità militare di Alfonso I d’Aragona”, *Archivio Storico per le Province Napoletane*, CXVIII (2000), σελ. 13-61
- Stoughton; M. W., “The Choir of the Certosa di San Martino”, στο *Ricerche sul '600 napoletano*, Μιλάνο, L. & T., 1986, σελ. 237-241

Στουπάκης, Ν. Μ., *Γεώργιος Κορρέσιος (1570ci–1659/1660). Η ζωή, το έργο και οι πνευματικοί αγώνες της εποχής*, διδακτορική διατριβή, Αθήνα, 1992

Strazzullo, F., *Il restauro settecentesco alla chiesa dello Spirito Santo a Napoli. Documenti inediti*, Μιλάνο, ‘Beato Angelico’, χ. χ. [1953]

– , “Documenti inediti per la storia dell’arte a Napoli”, *Il Fuidoro*, 5-6 (1954), σελ. 143-145

– , “La chiesa dei SS. Marcellino e Festo. (Documenti inediti)”, *Archivio Storico per le province napoletane*, XXXV (1956), σελ. 433-469, σε ιδιαίτερο τεύχος: Νάπολη, 1956

– , *La chiesa di SS. Apostoli*, Νάπολη, Azienda autonoma di soggiorno, cura e turismo, 1959

– , “Documenti per il cappellone di S. Ignazio nel Gesù Nuovo”, *Partenope*, II (1961), σελ. 76-79

– , *La corporazione dei pittori napoletani*, Νάπολη, G. D’Agostino, 1962

– , *Edilizia e urbanistica a Napoli dal ’500 al ’700*, Νάπολη, Arturo Berisio, 1968, β’ έκδ.: Νάπολη, Arte tipografica, 1995

– , *Architetti e ingegneri napoletani dal ’500 al ’700*, Ερκόλανο, Gabriele e Mariateresa Benincasa, 1969

– , *La real cappella del tesoro di S. Gennaro. Documenti inediti*, Νάπολη, Società editrice napoletana, 1978

– , “La quadreria del ‘Quarto del Priore’ nella certosa di San Martino a Napoli”, *Atti dell’Accademia Pontaniana*, XXXII (1983), σελ. 227-251

– , “Belisario Corenzio in tribunale. Affreschi perduti nel Carmine Maggiore di Napoli”, *Ricerche sul ’600 napoletano*, Μιλάνο, L. & T., 1985, σελ. 139-148

– , “Il restauro delle pitture del Domenichino nella cappella di San Gennaro a Napoli”, *Atti dell’Accademia Pontaniana*, XXXVI (1987)

– , *Documenti per la storia del duomo di Amalfi*, παράρτημα εγγράφων σε επιμ. Ε. Ambra, πρόλ. G. Fiengo, Αμάλφι, presso la sede del Centro, 1991

– , *La Cappella di San Gennaro nel Duomo di Napoli*, Νάπολη, Istituto Grafico Editoriale italiano, 1994

– , (επιμ.), *Palazzo di Capua*, Νάπολη, Arte Tipografica, 1995

Strinati, C., “Roma nell’anno 1600”. Studio di pittura”, *Ricerche di storia dell’arte*, 10 (1980), σελ. 15-60

Strinati, C. / Vodret, R., (επιμ.), *Caravaggio e i suoi. Percorsi caravaggeschi in Palazzo Barberini*, κατάλογος έκθεσης (Ρώμη, Palazzo Barberini), Νάπολη, Electa, 1999

- Stuart, G., *Notizie storiche sull'ospedale S. Maria della Pace, sulla farmacia e chiesa di S. Maria del Popolo dell'Ospedale degli Incurabili*, Νάπολη, 1935
- Sturza, M.-D., *Dictionnaire historique et généalogique des Grandes Familles de Grèce d'Albanie et de Constantinople*, Παρίσι, 1983
- Tafari, M. / Causa, R., *Guida della Certosa di San Martino*, Νάπολη, Di Mauro, 1973
- Tamburini, F., “Gli scritti del cardinale Giulio Antonio Santoro, Penitenziere Maggiore ed Inquisitore Generale”, *Archivum Historiae Pontificiae*, 36 (1998), σελ. 107-136
- Taylor, R., “Ermetismo e architettura mistica nella Compagnia di Gesù”, στο R. Wittkower / I. B. Jaffe, (επιμ.), *Baroque Art. The Jesuit Contribution*, Νέα Υόρκη, Fordham University Press, 1972, ιτ. μτφρ.: *Architettura e arte dei Gesuiti*, Μιλάνο, Electa, 1992, σελ. 52-73
- Tempesta, C., “L'immagine di S. Filippo Neri nel refettorio di Montecassino”, στο *La regola e la fama. San Filippo Neri e l'arte*, κατάλογος έκθεσης (Ρώμη, Palazzo Venezia, 1995), Μιλάνο, Electa, 1995, σελ. 50-61
- Thiem, G., “Studien zu Jan van der Straet, Genannt Stradanus”, *Mitteilungen des kunsthistorischen Instituts in Florenz*, VIII (1958), σελ. 88-111, 155-166
- Tomassi, F., “Arte e controriforma in alcuni centri di Lazio Meridionale”, στο *Baronio e l'arte. Atti del convegno internazionale di studi, Sora, 10-13 ottobre 1984*, επιμ. R. De Maio / A. Borromeo / L. Giulia / G. Lutz / A. Mazzacane, Sora, Centro di studi sorani “Vincenzo Patriarca”, 1985
- Tomič, J. N., *Gradja za istoriju pokreta na Balkanu protiv Turaka Krajem XVI i pocetkom XVII veka*, Βελιγράδι, Zbornik Akademii ot Beograda, 1933
- Topping, P., “Albanian Settlements in Medieval Greece. Some Venetian Testimonies”, στο *Charanis Studies. Essays in Honour of Peter Charanis*, επιμ. A. E. Laiou-Thomadakis, Rutgers University Press, 1980, σελ. 261-271
- Torelli, C.-L., *Montecassino nella storia e nella arte*, Ρέτζο Εμίλια, Giuseppe Guidetti, 1916
- Tortora, E., *Nuovi documenti per la storia del Banco di Napoli*, Νάπολη, 1890
- Toscano, B., “Storia dell'arte e forme della vita religiosa”, στο *Storia dell'arte italiana*, μέρος 1^ο, τόμ. 3: *L'esperienza dell'antico, dell'Europa, della religiosità*, Τορίνο, Einaudi, 1979, σελ. 273-318
- , κ. ά. (επιμ.), *Dallo Spagna a Burri. Dipinti dei secoli XV-XX acquistati dalle Banche umbre*, κατάλογος έκθεσης (Acquasparta, Palazzo Cesi), Todi, 1986
- Toscano, G., “La bottega di Benvenuto Tortelli e l'arte del legno a Napoli nella seconda metà del Cinquecento”, *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Napoli*, XXVI (1983-1984), σελ. 229-269

– , “Sculture del Quattro e Cinquecento a Nola: la committenza Orsini”, *Quaderni dell’Istituto Nazionale di studi sul rinascimento meridionale*, 6 (1989), σελ. 117-142

Trattato della pittura, e scultura, uso et abuso loro. Composto da un Theologo, e da un Pittore ..., stampato ad istanza de’ sig.ri Odomenigico Lelonotti da Fanano, e Britio Prenetteri, Φλωρεντία, Gio. Antonio Bonardi, 1552, νεώτερη έκδ.: επιμ. V. Casale, Τρεβίζο, Libreria editrice Canova, 1973

Trevor-Roper, H. R., “The General Crisis of the 17th Century”, *Past and Present*, 16 (1959), σελ. 31-64

Trinchera, F., *Grande Archivio. Napoli 1 marzo 1866. sez. Giudiziaria. Copia estratta dal processo intitolato Atti per la nazione greca... Statuto del 12 settembre 1593*, Νάπολη, Grande Archivio, 1866

Trisolini, G., *Belisario Corenzio, dramma storico in tre atti*, Νάπολη, Borel e Bompard, 1855

Troyli, P., *Istoria generale del Reame di Napoli ovvero Stato antico ...*, τόμ. 4, μέρος 4^ο, Νάπολη, 1752

Τσιρπανλής, Ζ. Ν., *Το ελληνικό Κολλέγιο της Ρώμης και οι μαθητές του (1576-1700)*, Θεσσαλονίκη, Πατριαρχικόν Ίδρυμα Πατερικών Μελετών, 1980

– , *Ελληνικές παροικίες και εκκλησίες στην περιοχή του Ότραντο (16^{ος} αι.). Μαρτυρίες και προβλήματα*, Πάτρα, Εταιρεία Ελληνοϊταλικής φιλίας και έρευνας, 1992

Tufari, R., *La Certosa di S. Martino in Napoli. Descrizione storica ed artistica*, Νάπολη, Ranucci, 1854

Turner, N., *The Study of Italian Drawings. The contribution of Philip Pouncey*, εισαγ. J. A. Gere, Λονδίνο, British Museum Press

Ullman, E. (επιμ.), *Von der Macht der Bilder, Beiträge des C.I.H.A.–Kolloquiums „Kunst und Reformation“*, Λειψία, E. A. Seemann Verlag – Karl-Marx-Universität, 1983

Valente, A., “La dimora in Italia di Don Giovanni d’Austria”, *Rivista d’Italia*, XXIX (1926)

Βαλέτας, Γ., *Νεόφυτος Ροδινός*, Αθήνα, εκδόσεις Πηγής, 1979

Vannugli, A., “Gli affreschi di Antonio Tempesta a S. Stefano Rotondo e l’emblematica nella cultura del Martirio presso la Compagnia di Gesù”, *Storia dell’arte*, 48 (1983), σελ. 101-116

Vaquero Pineiro, M., “Una realtà nazionale composita: comunità e chiese ‘spagnole’ a Roma”, στο *Roma capitale*, επιμ. S. Gensini, Πίζα, Pacini, 1994

Vargas, C., *Teodoro d’Errico. La maniera fiamminga nel Vicereame*, Νάπολη, Electa, 1988

– , “Cornelis Smet tra i ‘paisani’ fiamminghi”, *Mélanges de l’Ecole française de Rome. Italie et Méditerranée*, 103 (1992), σελ. 629-680

Vasari, G., *Le vite de più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insimo a' tempi nostri*, Φλωρεντία, Lorenzo Torrentino, 1550, (νεώτερη έκδ., επιμ. L. Bellosi / A. Rossi, πρόλ. G. Previtali, Τορίνο, Einaudi, 1986), δεύτερη έκδ.: *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori*, Φλωρεντία, Giunti, 1568 (νεώτερη έκδ., επιμ. G. Milanesi, Φλωρεντία, Sansoni, 1906)

Ventura, P., “Le ambiguità di un privilegio: La cittadinanza napoletana tra Cinque e Seicento”, *Quaderni Storici*, 89 (1995), σελ. 385-416

Venturi, L., *Caravaggio*, πρόλ. B. Croce, Νοβάρα, De Agostini, 1951

Verna, G., Un libro sul Beato Rodolfo Acquaviva, *Societas*, L (2002), σελ. 264-266

Villani, P., “La visita apostolica di Tommaso Orfini nel Regno di Napoli (1566-1568): Documenti per la storia dell'applicazione del concilio di Trento”, *Annuario dell'Istituto italiano per l'età moderna e contemporanea*, VIII (1956)

Villari, R., *La rivolta antispagnola a Napoli. Le origini 1585-1647*, Ρώμη - Μπάρι, Laterza, ε' έκδ.: 1987, (α' έκδ.: 1967)

–, «La feudalità e lo stato napoletano nel secolo XVII», στο *Potere e società negli stati regionali italiani del '500 e '600*, επιμ. E. Fasano Guarini, Μπολόνια, Il Mulino, 1978, σελ. 259-278

–, *Elogio della dissimulazione. La lotta politica nel Seicento*, Μπάρι, Laterza, 1993 (α' έκδ. 1987)

–, *Per il re o per la patria. La fedeltà nel Seicento*, Μπάρι - Ρώμη, Laterza, 1994

Visceglia, M. A., «Formazione e dissoluzione di un patrimonio aristocratico: la famiglia Muscettola tra XVI e XIX secolo», *Mélanges de l'Ecole française de Rome. Moyen âge- temps modernes*, 92 (1980), σελ. 562-575

–, *Il bisogno di eternità. I comportamenti aristocratici a Napoli in età moderna*, Νάπολη, Guida, 1988

Vitale, G., “Ricerche sulla vita religiosa e caritativa a Napoli tra Medioevo ed età moderna”, *Archivio Storico per le Province Napoletane*, LXXXVI-II (1968-1969), σελ. 207-291

Vitzthum, W., «Neapolitan Seicento Drawings in Florida», *The Burlington Magazine*, CIII (1961), σελ. 313-317

–, (επιμ.), *Cento disegni napoletani dei secoli XVI-XVIII*, κατάλογος έκθεσης (Φλωρεντία, Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi), Φλωρεντία, Leo S. Olschki, 1966

–, (επιμ.), *Disegni napoletani del sei e del settecento*, κατάλογος έκθεσης (Νάπολη, Museo di Capodimonte, 1966-1967), Νάπολη, L'arte tipografica, 1967

–, (επιμ.), *A Selection of Italian Drawings from North American Collections*, κατάλογος έκθεσης, Τορόντο, Norman Mackenzie Art Gallery, 1970

Vitzthum, W. / Causa, R., (επιμ.), *Disegni napoletani del seicento e del settecento*, κατάλογος έκθεσης (Ρώμη, Palazzo Barberini, 1969-1970), Ρώμη, Istituto Grafico Tiberino, 1969

Βλάχση, Δ. Ε., «Η δωρεά του Κύπριου μεγαλέμπορα Μιχαήλ Δημάρικου του Πέτρου στην ελληνική αδελφότητα Βενετίας (1608-1614)», στο *Κύπρος – Βενετία. Κοινές ιστορικές τύχες, Πρακτικά του Διεθνούς Συμποσίου, Αθήνα 1-3 Μαρτίου 2001*, επιμ. Χ. Α. Μαλτέζου, Βενετία, Ελληνικό Ινστιτούτο Βυζαντινών και Μεταβυζαντινών Σπουδών, 2002, σελ. 217-237

Volpicella, S., “San Domenico Maggiore”, στο *Descrizione storica della città di Napoli*, Νάπολη, Stamperia del Fibreno, 1850, σελ. 134-465

–, *Descrizione storica della crociera dei SS. Severino e Sossio di Napoli*, Νάπολη, 1853, αναδημ. στο, του ίδιου, *Studi di Letteratura, Storia ed arte*, Νάπολη 1876, σελ. 170-201

Von Campenhausen, H., “Die Bilderfrage in der Reformation”, *Zeitschrift für Kirchengeschichte*, LXVII (1957), σελ. 96-128

von Henneberg, J., *L'oratorio dell'Arciconfraternita del Santissimo Crocifisso di San Marcello*, Ρώμη, Bulzoni, 1974

von Pastor, L., *Storia dei papi*, vol. X: *Gregorio XIII (1572-1585)*, ιτ. μτφρ.: ανατύπ.: Νέα Υόρκη, George Braziller, 1955

Wadell, M.-B., *Evangelicæ Historiæ Imagines. Entstehungsgeschichte und Vorlagen*, Γκαίτεμποργκ, Acta Universitatis Gothoburgensis, 1985

Warwick, G., *The Arts of Collecting. Padre Sebastiano Resta and the Market for Drawings in Early Modern Europe*, Cambridge University Press, 2000

Waterhouse, E., “Artisti stranieri a Napoli e commissioni esterne”, στο *La pittura napoletana dal Caravaggio a Luca Giordano*, κατάλογος έκθεσης, Λονδίνο - Ουάσινγκτον - Παρίσι - Τορίνο, 1982-1983, Νάπολη, Società Editrice Napoletana, 1982, σελ. 97-99

Weisbach, W., *Der Barock als Kunst der Gegenreformation*, Βερολίνο, Paul Cassirer, 1921

–, “Gegenreformation, Manierismus, Barock”, *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 49 (1928), σελ. 16-28

–, “Zum Problem des Manierismus”, *Studien zur deutschen Kunstgeschichte*, 300 (1934), σελ. 15-20

Weise, G., “Chiese napoletane anteriori al Gesù del Vignola”, *Palladio*, III-IV (1952), σελ. 148-152

Whitfield, C. / Martineau, J. (επιμ.), *Painting in Naples 1606-1705 from Caravaggio to Giordano*, κατάλογος έκθεσης (Λονδίνο, Royal Academy of Arts, 1982), Λονδίνο 1982

- Wiedmann, G., “Carlo Rosa. Note sulla sua prima attività”, στο *Ricerche sul Sei-Settecento in Puglia*, II (1982-1983), Fasano di Puglia, Schena, 1984, σελ. 80-94
- , “Francesco Solimena e gli affreschi della sacrestia di S. Paolo Maggiore a Napoli”, στο *Angelo e Francesco Solimena. Due culture a confronto*, επιμ. V. de Martini / A. Braca, Νάπολη, Fausto Fiorentino, 1994, σελ. 175-200
- Willette, T., “Bernardo De Dominici e le ‘Vite de’ pittori, scultori ed architetti napoletani’: Contributo alla riabilitazione di una fonte”, *Ricerche sul ‘600 napoletano*, Μιλάνο, L. & T., 1986, σελ. 255-273
- , *Massimo Stanzione and Bernardo De Dominici. The Life and Work of a Neapolitan Painter*, διδακτορική διατριβή, The John Hopkins University, 1988
- , “Art History as Political History: The Image of the Spanish Viceroy in the *Kunstliteratur* of the 18th Century”, *Mitteilungen der Carl Justi-Vereinigung*, 9 (1997), σελ. 52-54
- Willette, T. / Conelli, M. A., “The Tribute Vault of the Gesù Nuovo in Naples: Stanzione’s Frescoes and the Doctrine of the Immaculate Conception”, στο *Ricerche sul ‘600 napoletano*, Μιλάνο, L. & T., 1989, σελ. 169-182
- Willette, T. / Schütze, S., *Massimo Stanzione. L’opera completa*, Νάπολη, Electa, 1992
- Wittkower, R., *Art and Architecture in Italy. 1600-1750*, Harmondsworth, Penguin Books, 1958, ιτ. μτφρ.: Topivo, Einaudi, 1972
- Wittkower, R. / Jaffe, I. B. , (επιμ.), *Baroque Art. The Jesuit Contribution*. Νέα Υόρκη, Fordham University Press, 1972, ιτ. μτφρ.: *Architettura e arte dei Gesuiti*, Μιλάνο, Electa, 1992
- Wollesen Wisch, B., *The Archiconfraternita del Gonfalone and its Oratory in Rome: Art and Counter-Reformation Spiritual Values*, διδ. διατριβή, Μίτσιγκαν, Ann Arbor, 1995
- Zanni Ulisse, P., “Rodolfo Acquaviva in un affresco ad Atri: La disputa di Fathepur”, *Societas*, 44 (1995), σελ. 155-157
- Zarco Cuevas, J., *Pintores italianos en San Lorenzo el real de El Escorial 1575-1613*, Μαδρίτη, Instituto de Valencia de Don Juan, 1932
- Zen, S., “Bellarmino e Baronio”, στο *Bellarmino e la Controriforma. Atti del simposio internazionale di studi, Sora, 15-18 ottobre 1986*, επιμ. R. De Maio, A. Borromeo, L. Gulia, G. Lutz, A. Mazzacane, Σόρα, Centro di Studi Sorani “Vincenzo Patriarca”, 1990, σελ. 277-324
- Zeri, F., *Pittura e controriforma. L’arte senza tempo di Scipione Pulzone da Gaeta*, Topivo, Einaudi, 1957
- , *Dietro l’immagine. Conversazioni sull’arte di leggere l’arte*, Βιτσέντσα, Neri Pozza, 1998
- , *Giorno per giorno nella pittura. Scritti sull’arte dell’Italia del Sei e Settecento, recensioni e altri saggi*, Topivo, Umberto Allemandi & C., 1998

- Zeza, A., «Giovan Bernardo Lama: ipotesi per un percorso», *Bollettino d'arte*, 70 (1991), σελ. 1-30
- , «Romolo Cincinato: Los frescos del coro y del claustro de los Evangelistas», στο *Los frescos italianos de El Escorial*, επιμ. M. Di Giampaolo, Μαδρίτη, Electa–Patrimonio Nacional, 1993, σελ. 121-124
- , “Precisazioni per Marco Pino al Gesù Vecchio. Documenti e ipotesi per il soggiorno meridionale dell’artista senese”, *Dialoghi di storia dell’arte*, 1 (1995), σελ. 104-125
- , *Marco Pino. L’opera completa*, Νάπολη, Electa, 2003
- , (επιμ.), *Marco Pino: protagonista della ‘maniera moderna’ a Napoli. Restauri nel centro storico*, κατάλογος έκθεσης, Νάπολη, Comune di Napoli – Assessorato alla cultura, 2003
- Zito, R. M. (επιμ. – σχόλια), *Breve Compendio della fondazione del monistero di S.to Gregorio Armeno detto S.to Ligo di Napoli ... di Fulvia Caracciola*, Νάπολη, Vincenzo Manfredi, 1851
- Zotta, S., *G. Francesco de Ponte. Il giurista politico*, Νάπολη, Jovene, 1987
- Zuccari, A., *I pittori di Sisto V*, Ρώμη, Fratelli Palombi editori, 1992
- , “Bellarmino e la prima iconografia gesuitica: La cappella degli Angeli al Gesù”, στο *Bellarmino e la Controriforma. Atti del simposio internazionale di studi, Sora, 15-18 ottobre 1986*, επιμ. R. De Maio / A. Borromeo / L. Gulia / G. Lutz / A. Mazzacane, Σόρα, Centro di Studi Sorani “Vincenzo Patriarca”, 1990, σελ. 609-628