

Giuseppe Porzio

CARLO AMALFI
PER I SERRA DI CASSANO

GALLERIA CARLO VIRGILIO & C.





GALLERIA CARLO VIRGILIO & C.

ARTE MODERNA E CONTEMPORANEA

Traduzione inglese
Luciano Chianese

Referenze fotografiche

Arte Fotografica, Roma (tavv. I-VI)

Archivio dell'Arte/Luciano e Marco Pedicini fotografi (figg. 2-7)

Archivio Fotografico del Polo Museale della Campania (fig. 1)

Un ringraziamento particolare a Giuseppe Aloise, Fernanda Capobianco,
Luisa Martorelli, Fabrizio Masucci, Eduardo Nappi, Mario Russo

ISBN 978-88-908176-3-2

© Edizioni del Borghetto



Tel. + 39 06 6871093 - Fax +39 06 68130028
e-mail: carlovirgilio@carlovirgilio.it
<http://www.carlovirgilio.it>

Giuseppe Porzio

CARLO AMALFI
PER I SERRA DI CASSANO

Un contributo alla ritrattistica napoletana del Settecento

Biennale Internazionale dell'Antiquariato di Firenze
Firenze, Palazzo Corsini
26 settembre-4 ottobre 2015



GALLERIA CARLO VIRGILIO & C.
ARTE MODERNA E CONTEMPORANEA

Via della Lupa, 10 - 00186 Roma
Tel. +39 06 6871093 - Fax + 39 06 68130028
info@carlovirgilio.it
www.carlovirgilio.it



Non v'è dubbio che, nell'immaginario collettivo, l'evo-
cazione dei fasti della civiltà del XVIII secolo a Napoli
passi anche attraverso la rappresentazione del suo ceto aristocratico
e dunque l'abbondante filone ritrattistico di committenza nobiliare,
la cui propensione alla celebrazione retorica ha tuttavia trovato un
salutare correttivo nella vena sempre viva del naturalismo locale; è
altrettanto vero, però, che una buona parte di questo enorme mate-
riale visivo, specie nei suoi aspetti ritenuti minori, attende ancora una
precisa sistemazione filologica, non essendo possibile, molto spesso,
battezzare né gli effigiati né i loro autori¹. Si comprende, perciò, come
ogni eccezione a questa regola generale – e tale appare il recupero in
collezione privata romana del nucleo di tele che qui si presenta – sia
da accogliere positivamente.

L'identificazione dell'impressionante rassegna di ritratti della
Galleria Carlo Virgilio si regge sulla presenza in tre dei sei dipinti
(ciascuno cm 76 × 58,5), per l'esattezza i nn. IV-VI, dello stemma
gentilizio dei duchi Serra di Cassano e sulla loro diretta provenienza
da un erede dell'importante casata di origine ligure, la cui fama è le-

¹ Un primo tentativo di ordinamento della materia è stato intrapreso dal volume di M. Pisani, *Ritratti napoletani dal Cinquecento all'Ottocento*, Napoli 1996, non sempre sorretto però da un'adeguata *connoisseurship*.

gata principalmente ai fatti, tragicamente conclusisi, della Repubblica Napoletana del 1799 e all'omonimo palazzo eretto sulla collina di Pizzofalcone a Napoli a partire dal 1725². Il nome «Serra di Cassano» è inoltre rilevabile alla luce di Wood anche sul cartiglio retto dal gentiluomo ritratto nella tavola II.

Se, come suggerito da alcuni attributi allusivi alla fedeltà coniugale, quali il cane e la rosa esibiti dalla dama raffigurata nella tavola III, sembra evidente che i sei personaggi costituiscano tre coppie, più difficile risulta la loro individuazione: in questo senso, un'autorevole indicazione proviene da due foto di primo Novecento delle tele alle tavole I e II, appartenenti al fondo Salvatore Di Giacomo custodito presso la sezione Lucchesi Palli della Biblioteca Nazionale di Napoli (N 141-N 152). Le didascalie apposte a penna sui rispettivi cartoncini di supporto, risalenti verosimilmente allo stesso scrittore, identificano i due ritrattati nei coniugi Laura e Giuseppe Serra³. Non conoscendo le fonti di Di Giacomo, la cui fama di attento studioso di storia locale merita grande considerazione, è da pensare che questi abbia attinto da una tradizione all'epoca ancor viva presso i proprietari.

Se è così, il riconoscimento delle fattezze della duchessa Laura (1723-1790), della quale non era finora disponibile alcuna testimonianza iconografica, non è di poco momento per i cultori della storia del Mezzogiorno, vista l'importanza e la fama di questa figura, fondatrice e illuminato amministratore di uno stato (oggi ridotto a frazione del comune cosentino di Cassano allo Ionio) che porta il suo nome, Lauropoli, oltre che principale artefice della magnificenza del palazzo avito di Pizzofalcone⁴.

² Per un inquadramento storico della famiglia, si veda F. Augurio, S. Musella, *I Serra di Napoli*, in E. Podestà, F. Augurio, S. Musella, *I Serra*, Torino 1999, in particolare pp. 378-442.

³ La segnalazione delle due fotografie si deve a Giuseppe Aloise, già sindaco di Cassano allo Ionio e studioso di patrie memorie.

⁴ Sulla coppia si veda ivi, pp. 402-415.

Tornando alle opere, la serie risulta sostanzialmente omogenea per qualità e condotta pittorica, al di là delle ovvie variazioni di sfumature e d'intensità dettate dal differente grado di empatia trasmesso dai soggetti. Il dato stilistico, caratterizzato da un robusto risalto plastico e chiaroscurale e da una stesura densa e compatta, ne indica l'appartenenza a quella linea solimenesca della pittura napoletana che troverà – nel genere del ritratto – i suoi più sottili interpreti in Giuseppe Bonito e Gaspare Traversi.

Più precisamente, le sei tele si inseriscono nell'esiguo ma notevole gruppo di ritratti, dalla penetrante evidenza comunicativa, che costituiscono la base del catalogo del sorrentino Carlo Amalfi (1707-1787), un epigono di Solimena la cui felice specializzazione in questo campo – ben più cospicua dei suoi lavori a carattere sacro – è ricordata dalle fonti e confermata dai documenti⁵.

Perduti «alcuni ritratti» eseguiti – stando alle carte d'archivio – per Lord Hamilton tra il 1749 e 1750⁶, fatto che attesta già a queste date l'inserimento dell'artista nei settori più alti dell'ambiente

⁵ Sul pittore si vedano essenzialmente G. Amalfi, *Ancora della leggenda di Raimondo di Sangro e dell'autore del suo ritratto*, in «Napoli nobilissima», IV, 1895, pp. 188-189; P. Napoli Signorelli, *Vicende della coltura nelle Due Sicilie*, 2a ed., VII, Napoli 1811, p. 249 [= *Gli artisti napoletani della seconda metà del secolo XVIII (dall'opera inedita di P. Napoli Signorelli)*, ed. con introduzione di N. Cortese e note di G. Ceci, in «Napoli nobilissima», II s., II, 1921, p. 152]; R. Causa, voce *Amalfi, Carlo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, II, Roma 1960, pp. 623-624; N. Spinosa, *Pittura napoletana del Settecento. Dal Rococò al Classicismo*, Napoli 1987, pp. 53, 112, nn. 113-117, e 429 (regesto documentario a cura di G. Toscano); I. Aiello, *Carlo Amalfi pittore del '700*, Sorrento 1989; A. Russo, *Proposta per Carlo Amalfi «sacro»*, in *Scritti in onore di Marina Causa Picone*, a cura di C. Vargas, A. Migliaccio e S. Causa, Napoli 2011, pp. 359-370.

⁶ I. Aiello, *op. cit.*, pp. 119-120 (docc. 4-5): «A Guglielmo Hamilton e co(mpagini) d(ocati) cinq(uan)ta e p(er) essi a d(on) Carlo Amalfi a comp(limen)to di d(ocati) 100, poiché gli altri d(ocati) 50 l'ha da loro ric(evu)ti contanti e d(ett)i d(ocati) 100 sono in conto di alcuni quadri in ritratti fattili ed a cau(te)la e p(er) esso al d(ett)o Cacciapuoti per altri tanti» (Archivio Storico dell'Istituto Banco di Napoli-Fondazione, Banco di San Giacomo e Vittoria, giornale di cassa matr. 1110, partita di 50 ducati estinta il 19 giugno 1750); «A Guglielmo Hamilton e comp(agni) d(ocati) trentacinque e p(er) essi a d(on) Carlo Amalfi, d(iss)e sono a saldo e final pagam(en)to d'alcuni ritratti, e copie d'essi, sino alli 16 giug(n)o cor(ren)te e p(er) esso al d(ett)o Bueno p(er) altr(itan)ti» (ivi, giornale di cassa matr. 1129, partita di 35 ducati estinta il 20 giugno 1750).

patrizio napoletano, restano quali esempi sicuri e coerenti di tale produzione, validi come confronto per la serie in oggetto, i guasti ritratti dei principi Raimondo e Vincenzo Di Sangro nella cappella Sansevero a Napoli, riconosciutigli dalle antiche guide⁷ (figg. 2-3); il ritratto dell'avvocato Giannantonio Sergio nel Museo Nazionale di San Martino della stessa città⁸ (fig. 4), già in collezione Tesorone in coppia con il disperso ritratto della moglie e attribuitogli da un'iscrizione non più leggibile sul retro della tela (il *pendant* pare recasse anche la data 1760)⁹; il ritratto d'ignoto gentiluomo del Museo Correale di Sorrento¹⁰ e – nella stessa raccolta – quelli dei cardinali Antonio Sersale¹¹ e Vincenzo De Petra (ancora inedito)¹², tutti e tre riferitigli per ragioni di stile e provenienza (figg. 6-7); infine un pre-

⁷ P. Sarnelli, *Nuova guida de' forastieri* [...], Napoli 1782, pp. 137, 142; G. Sigismondo, *Descrizione della città di Napoli e suoi borghi*, II, Napoli 1788, pp. 35, 38. E. Nappi (*Dai numeri la verità. Nuovi documenti sulla famiglia, i palazzi e la Cappella dei Sansevero*, Napoli 2010, pp. 97-98, 118 [doc. 369]; pp. 54, 85 [doc. 272]) dà per scontato che ai ritratti di Raimondo e di Vincenzo si riferiscano, rispettivamente, un pagamento del 1745 al pittore Nicola Russo e un altro del 1760 ad Alessandro Guglielmi. In realtà, il primo documento parla genericamente di «un quadro [...] fatto ad uno degli altari laterali nella chiesa», mentre il secondo di «un ritratto di miniatura». Benché il nome di Amalfi non compaia nella cospicua documentazione relativa ai Di Sangro edita dallo studioso, il suo rapporto con il principe è provato anche dall'incisione di Ferdinando Vacca, richiamata più avanti nel testo.

⁸ R. Causa, in *II Mostra di restauri*, catalogo (Napoli, Museo Nazionale di San Martino, 20 dicembre 1952-10 gennaio 1953), Napoli 1952, pp. 12-13, n. 13.

⁹ Così il quadro è descritto nel 1910 dal commendatore Giovanni Tesorone nella proposta di vendita al museo napoletano, non giunta però a buon fine: «Altra [tela ad olio in cornice dorata], ritratto della moglie del suddetto [Giovanni Antonio Sergio], firmato Amaffi [sic] e data 1760» (Archivio Storico della Direzione del Museo Nazionale di San Martino, A V 11); dall'incartamento (che rimanda peraltro anche a una documentazione fotografica non più conservata) emerge come, dopo l'offerta, le due tele, assieme a una terza attribuita a Bonito raffigurante «un giovanetto storpio in costume signorile», fossero rimaste esposte a San Martino almeno fino al 1914, allorché il Ministero ne autorizzava il ritiro da parte di Concetta Elettra, vedova ed erede del collezionista. Al museo perverrà più tardi il solo ritratto virile, acquisito dallo Stato per diritto di prelazione all'inizio degli anni Cinquanta.

¹⁰ F. Bologna e G. Doria, in *Mostra del ritratto storico napoletano*, catalogo (Napoli, Palazzo Reale, ottobre-novembre 1954), a cura di G. Doria e F. Bologna, Napoli 1954, p. 42, n. 53.

¹¹ N. Spinosa, *op. cit.*, p. 112, n. 115.

¹² La restituzione del dipinto al pittore sorrentino è merito di Mario Russo, responsa-

sunto ritratto del marchese Bernardo Tanucci di attuale ubicazione ignota¹³ (fig. 1). A queste prove sono poi da aggiungere – stando alle iscrizioni poste in calce alle due immagini – i perduti ritratti di Raimondo Di Sangro, inciso da Ferdinando Vacca tra il 1747 e il 1750¹⁴, e del regio consigliere Giuseppe Aurelio Di Gennaro, tradotto a stampa per il frontespizio delle sue *Feriae autumnales* da Antonio Baldi (Napoli, per i tipi di Stefano Abbate, 1752).

Della serie in esame non sono però solo i ritratti virili a trovare – come è ovvio – una più facile conferma nelle opere su elencate (il trattamento pittorico delle giambeghe e delle parrucche è praticamente identico a quello dei corrispondenti dettagli nel presunto Tanucci); altresì positivo risulta, per esempio, il riscontro della sintassi delle mani e dei panneggi tra le figure delle gentildonne e quella del cardinale Sersale sopra ricordato.

Quanto alla cronologia, la foggia degli abiti suggerisce una datazione tra il sesto e il settimo decennio del XVIII secolo, tra la fine del regno di Carlo di Borbone e la successione al potere del figlio Ferdinando IV; il che vale a dire la fase più antica del superstito *corpus* ritrattistico di Amalfi, nei suoi numeri più tardi, quali appaiono ad esempio le tele sorrentine, orientato piuttosto sulla maniera polita e rischiarata di Francesco De Mura¹⁵.

bile della Biblioteca del Museo Correale.

¹³ Riprodotto in *Civiltà del '700 a Napoli. 1734-1799*, catalogo della mostra (Napoli e Caserta, sedi varie, dicembre 1979-ottobre 1980), 1a ed., I, Firenze 1979, p. 24 (fig. 1).

¹⁴ La datazione dell'acquaforte, e quindi del suo modello, si basa sul fatto che il principe vi esibisce una copia della sua *Pratica più agevole, e più utile di esercizj militari per l'infanteria*, edita a Napoli nel 1747, mentre non vi figura ancora la sua più celebre *Lettera apologetica*, ivi apparsa agli inizi del 1751. Per un raro esame del foglio, ignorato finanche dalla monografia sul pittore, si veda la scheda dell'esemplare di collezione D'Aquino di Caramanico, in *I nostri omaggi, principe!*, catalogo della mostra (Napoli, Museo Cappella Sansevero, 23 aprile-18 luglio 2010), a cura di F. Masucci, Napoli 2010, pp. 71-72, n. 15.

¹⁵ Sembra stilisticamente connesso al gruppo qui presentato – ma la conoscenza solo indiretta del quadro invita alla cautela – anche il ritratto del piccolo *Gennaro Serra di Cassano* pubblicato sotto il nome di Amalfi da M. Pisani, op. cit., p. 65, n. 24, e successivamente, come anonimo, da E. Podestà, F. Augurio, S. Musella, op. cit., tav. f.t. tra le pp. 428-429.

ILLUSTRAZIONI



I. Carlo Amalfi, *Ritratto di Laura Serra III duchessa di Cassano*.



II. Carlo Amalfi, *Ritratto di Giuseppe Serra*.



III. Carlo Amalfi, *Ritratto di una dama della famiglia Serra di Cassano*.



IV. Carlo Amalfi, *Ritratto di un gentiluomo della famiglia Serra di Cassano.*



V. Carlo Amalfi, *Ritratto di una dama della famiglia Serra di Cassano*.



VI. Carlo Amalfi, *Ritratto di un gentiluomo della famiglia Serra di Cassano*.



1. Carlo Amalfi, *Presunto ritratto di Bernardo Tanucci*. Ubicazione sconosciuta.



2. Carlo Amalfi, *Ritratto di Raimondo Di Sangro VII principe di Sansevero*. Napoli, Museo Cappella Sansevero.



3. Carlo Amalfi, *Ritratto di Vincenzo Di Sangro VIII principe di Sansevero*. Napoli, Museo Cappella Sansevero.



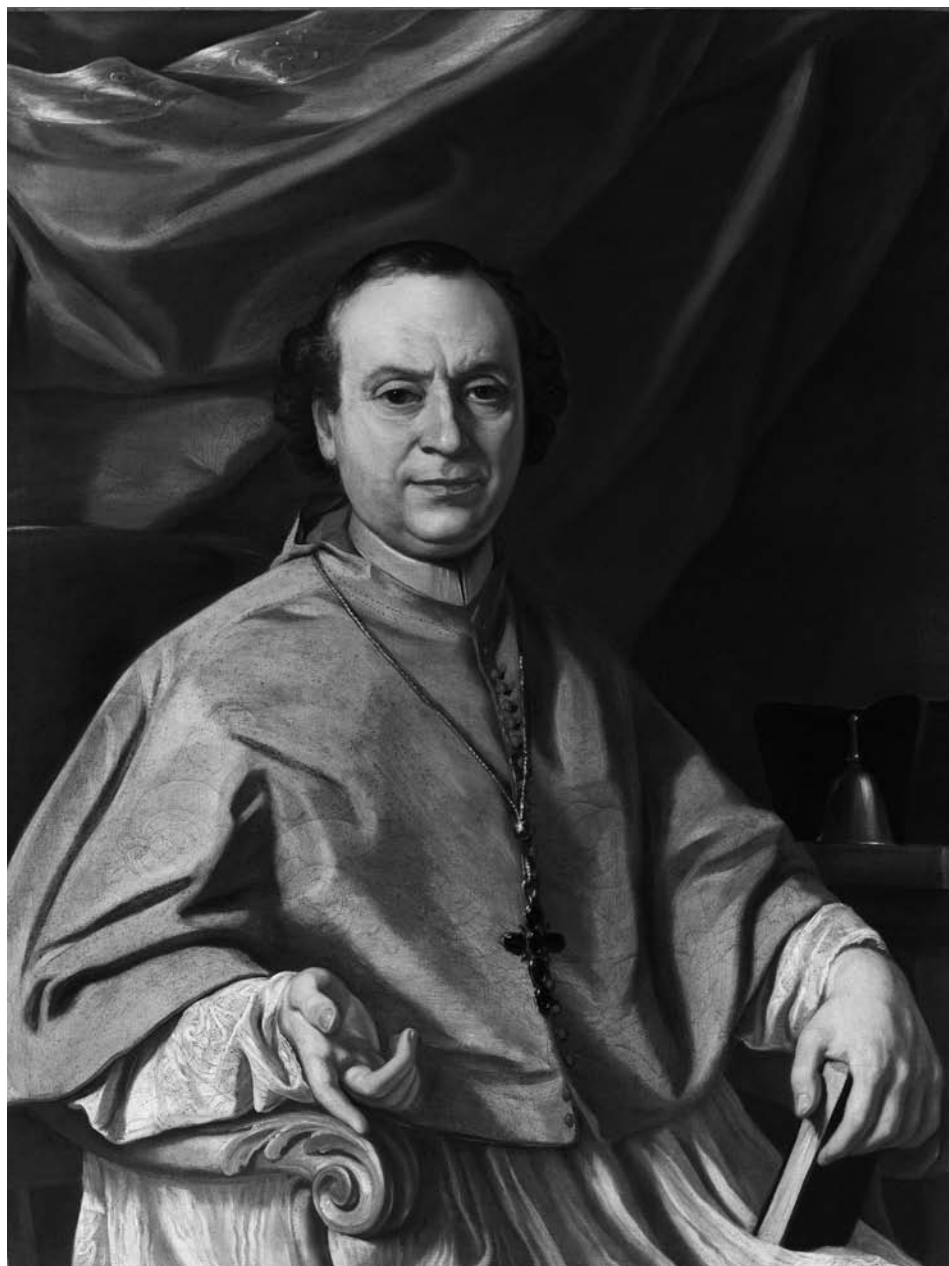
4. Carlo Amalfi, *Ritratto dell'avvocato Giannantonio Sergio*. Napoli, Museo Nazionale di San Martino.



5. Carlo Amalfi, *Ritratto di gentiluomo*. Sorrento, Museo Correale di Terranova.



6. Carlo Amalfi, *Ritratto del cardinale Vincenzo De Petra* Sorrento, Museo Correale di Terranova.



7. Carlo Amalfi, *Ritratto del cardinale Antonio Sersale*. Sorrento, Museo Correale di Terranova.



The Serra di Cassano Family and Carlo Amalfi. A Contribution to Eighteenth Century Neapolitan Portraiture

The splendours of Neapolitan cultural life in the eighteenth century almost inevitably bring to mind the portraits of its aristocracy and the flourishing market for commissions in this genre that existed in the city at the time – their tendency towards pomposity somewhat counterbalanced by the still lively tradition of local realist painters. Much of this vast output in terms of portraiture, especially that which is ranked as being of secondary importance, is still lacking precise documentation, it being in many cases impossible to ascribe a name either to sitter or painter¹. Any exception to this general rule is therefore to be welcomed, as would seem from the recovery of the nucleus of canvases presented here from a private Roman collection.

The identification of this impressive series of portraits from the Galleria Carlo Virgilio rests on the presence in three out of the six paintings (each measuring 76 × 58,5 cm and numbers IV to VI in the series) of the Serra di Cassano ducal arms, together with a direct provenance from a descendant of this influential family that originated in Liguria. The family is best known for its involvement in the 1799 Neapolitan Republic and its tragic demise, as well as for the Serra di Cassano palazzo that was erected on the hill of Pizzofalcone in Naples from 1725². The name “Serra di Cassano” is also visible in backlighting on the papers held by the gentleman in portrait no. II.

The dog and rose featured in the portrait of the lady (*pl.* 3) allude to conjugal fidelity and point to the series of six being in fact a series of three couples. Their identification remains arduous, however, despite the existence of two early 20th century photographs of canvases I and II in the Fondo Salvatore Di Giacomo within the Lucchesi Palli section of the Biblioteca Nazionale di Napoli (N 141-N 152). The handwritten captions – presumably by Di Giacomo himself – on the cardboard supports of the two photographs identify the couple as Laura and Giuseppe Serra³. Di Giacomo’s source for this identification is unknown but, since he was a highly authoritative scholar of local history, it is conceivable that he was able to obtain information directly from the recollections of members of the Serra di Cassano family.

Were this information correct, it would finally give a face to the duchessa Laura (1723-1790), of whom no image has survived. Given her prominence as founder and enlightened administrator of a state that bears her name, Lauropoli (today a mere borough within the council of Cassano allo Ionio), coupled with the key role she played in the magnificence of the family palazzo of Pizzofalcone⁴, this is by no means an event of minor

¹ A first attempt at ordering this field is contained in the volume by M. Pisani, *Ritratti napoletani dal Cinquecento all'Ottocento*, Naples 1996, though not always supported by an adequate connoisseurship.

² For an overall history of the family, see F. Augurio, S. Musella, ‘I Serra di Napoli’, in E. Podestà, F. Augurio, S. Musella, *I Serra*, Turin 1999, in particular pp. 378-442.

³ Giuseppe Aloise, former mayor of Cassano allo Ionio and a scholar of Italian chronicles, pointed out the two photographs.

relevance for those interested in the history of southern Italy.

As far as the works themselves are concerned, besides the differences in detail and intensity that inevitably derive from the degree of empathy between painter and sitter, the series presents an overall uniformity of quality and style. The clear cut, chiaroscuro outlines of the figures and the densely compact painting texture place these works within that current of Neapolitan painting headed by Solimena, which in the portrait genre achieved its greatest subtlety in Giuseppe Bonito and Gaspare Traversi.

It is worthwhile noting that the six canvases we have here represent an important part of the Sorrento-born Carlo Amalfi's (1707-1787) output in the portrait genre. Clearly an artist working in the wake of Solimena, the penetrating expressivity of Amalfi's portraits does however testify to his specialisation in this genre – which in fact outnumbers his sacred subjects – and is recorded both by contemporary sources and a number of documents⁵.

The archive reports of the loss of “several portraits” painted for Lord Hamilton between 1749 and 1750⁶, indicate that by this time Amalfi was introduced to the highest echelons of Neapolitan society. Of his surviving production, valid comparisons can be drawn between our series of six portraits and the deteriorated portraits of princes Raimondo and Vincenzo Di Sangro in the Sansevero chapel in Naples, listed as being by Amalfi in contemporary guides⁷ (figs. 2-3); the portrait of the solicitor Giannantonio Sergio in the Museo Nazionale di San Martino in Naples⁸ (fig. 4), formerly in the Tesorone collection together with the now lost portrait of his wife and attributed to Amalfi in an inscription on the rear that is no longer legible (this portrait is also said to have been dated 1760)⁹; the

⁴ On the couple, see also *ibid.*, pp. 402-415.

⁵ On the painter see G. Amalfi, ‘Ancora della leggenda di Raimondo di Sangro e dell'autore del suo ritratto’, in *Napoli nobilissima*, IV, 1895, pp. 188-189; P. Napoli Signorelli, *Vicende della coltura nelle Due Sicilie*, 2nd ed., VII, Naples 1811, p. 249 [= ‘Gli artisti napoletani della seconda metà del secolo XVIII (dall'opera inedita di P. Napoli Signorelli sul Regno di Ferdinando IV)’, edited and introduced by N. Cortese with notes by G. Ceci, in *Napoli nobilissima*, II s., II, 1921, p. 152]; R. Causa, entry ‘Amalfi, Carlo’, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, II, Rome 1960, pp. 623-624; N. Spinosa, *Pittura napoletana del Settecento. Dal Rococò al Classicismo*, Naples 1987, pp. 53, 112, nos. 113-117, and 429 (document summary by G. Toscano); I. Aiello, *Carlo Amalfi pittore del '700*, Sorrento 1989; A. Russo, ‘Proposta per Carlo Amalfi “sacro”’, in *Scritti in onore di Marina Causa Picone*, edited by C. Vargas, A. Migliaccio and S. Causa, Naples 2011, pp. 359-370.

⁶ I. Aiello, *op. cit.*, pp. 119-120 (docs. 4-5): “A Guglielmo Hamilton e compagni d(ocati) cinq(uan)ta e p(er) essi a d(on) Carlo Amalfi a comp(limen)to di d(ocati) 100, poichè gli altri d(ocati) 50 l'ha da loro ric(evu)ti contanti e d(ett)i d(ocati) 100 sono in conto di alcuni quadri in ritratti fattili ed a cau(te)la e p(er) esso al d(ett)o Cacciapuoti per altri tanti” (Archivio Storico dell'Istituto Banco di Napoli-Fondazione, *Banco di San Giacomo e Vittoria*, giornale di cassa [cash ledger] matr. 1110, 19 June 1750, payment of 50 ducats); “A Guglielmo Hamilton e comp(agni) d(ocati) trentacinque e p(er) essi a d(on) Carlo Amalfi, d(iss)e sono a saldo e final pagam(en)to d'alcuni ritratti, e copie d'essi, sino alli 16 giug(n)o cor(ren)te e p(er) esso al d(ett)o Bueno p(er) altr(itan)ti” (*ibid.*, giornale di cassa matr. 1129, 20 June 1750, payment of 35 ducats).

⁷ P. Sarnelli, *Nuova guida de' forastieri* [...], Naples 1782, pp. 137, 142; G. Sigismondo, *Descrizione della città di Napoli e suoi borghi*, II, Naples 1788, pp. 35, 38. E. Nappi (*Dai numeri la verità. Nuovi documenti sulla famiglia, i palazzi e la Cappella dei Sansevero*, Naples 2010, pp. 97-98, 118 [doc. 369], pp. 54, 85 [doc. 272]) assumes that payments were made for the portraits of Raimondo and Vincenzo respectively in 1745 to the painter Nicola Russo and in 1760 to Alessandro Guglielmi. The first document in fact gives a vague description of “a painting [...] completed for one of the side altars of the church”, while the second document lists “a miniature portrait”. Although there is no mention of Amalfi in the copious documentation concerning the Di Sangros edited by the scholar, confirmation that he had dealings with the prince emerges also thanks to the print by Ferdinando Vacca that is mentioned later in the text.

⁸ R. Causa, in *II Mostra di restauri*, exh. cat. (Naples, Museo Nazionale di San Martino, 20 December 1952-10 January 1953), Naples 1952, pp. 12-13, no. 13.

portrait of an unidentified gentleman at the Museo Correale of Sorrento⁹ and in the same collection those of Cardinal Antonio Sersale¹¹ and Vincenzo De Petra (hitherto unpublished)¹², all three of which were attributed to Amalfi for their provenance and stylistic traits (figs. 6-7). Lastly there is also a portrait – presumably of the marchese Bernardo Tanucci – whose whereabouts are currently unknown¹³ (fig. 1). In addition to all these – assuming the inscriptions beneath the two prints are correct – there are the lost portraits of Raimondo Di Sangro lost portraits of Raimondo Di Sangro (engraved by Ferdinando Vacca between 1747 and 1750)¹⁴ and the royal counsellor Giuseppe Aurelio Di Gennaro, which Antonio Baldi printed for the cover of his *Feriae autumnales* (Naples, published by Stefano Abbate, 1752).

Of the Serra di Cassano series of portraits, there are a number of traits that point towards a probable dating to the period in which the Tanucci portrait was painted. These are not just in the male sitters, whose jackets and wigs are rendered in practically identical manner to those in the Tanucci portrait – the stylisation of the hands and the treatment of the fabrics in the female portraits greatly resemble the portrait of Cardinal Sersale.

The clothes worn by the sitters are in the fashion of between 1760 and 1770, which coincides with the end of the reign of Charles of Bourbon in Naples and the accession to the throne of his son, Ferdinand IV. This corresponds to the earlier surviving body of portraits by Amalfi who, in later works such as the portraits in Sorrento, developed a polished, brighter register, stylistically more aligned to Francesco De Mura¹⁵.

⁹ In 1910 the commendatore Giovanni Tesorone described the painting thus in his proposed sale, which did not work out, to the Neapolitan museum: “The other [oil canvas in gilt frame], portrait of the aforementioned’s wife [Giovanni Antonio Sergio], signed Amaffi [sic] and dated 1760” (Archivio Storico della Direzione del Museo Nazionale di San Martino, A V 11). The papers (which refer also to a photographic documentation that has not been conserved) indicate that after the offer both works – together with a third canvas of “a lame young man in gentleman’s garb” attributed to Bonito remained on display at San Martino at least until 1914, when the ministry authorised their return to the collector’s widow and heir, Concetta Elettra. The male portrait was acquired by the museum only later, in the early 1950s, when the Italian State exercised its right of first refusal on a planned sale of the picture.

¹⁰ F. Bologna and G. Doria, in *Mostra del ritratto storico napoletano*, exh. cat. (Naples, Palazzo Reale, October–November 1954), edited by G. Doria and F. Bologna, Naples 1954, p. 42, no. 53.

¹¹ N. Spinosa, op. cit., p. 112, no. 115.

¹² The painting was rediscovered by Mario Russo, director of the library at the Museo Correale.

¹³ Reproduced in *Civiltà del ’700 a Napoli. 1734–1799*, exh. cat. (Naples and Caserta, various venues, December 1979–October 1980), 1st ed., I, Florence 1979, p. 24 (fig. 1).

¹⁴ A precise dating of the print – and therefore of the painting from which it was made – is possible thanks to the fact that the prince is holding a copy of his *Pratica più agevole, e più utile di esercizj militari per l’infanteria*, published in Naples in 1747, rather than his better known *Lettera apologetica* that was published again in Naples but not until 1751. For a rare closer look at the sheet, which did not appear even in the monograph devoted to the artist, see the text relating to the item in the D’Aquino di Caramanico collection, in *I nostri omaggi, principe!*, (Naples, Museo Cappella Sansevero, 23 April–18 July 2010, edited by F. Masucci, Naples 2010, pp. 71–72, no. 15).

¹⁵ Despite its apparent stylistic similarities with the series presented here – our indirect knowledge of the picture calls for some caution – the portrait of young *Gennaro Serra di Cassano* was published as by Amalfi by M. Pisani, op. cit., p. 65, no. 24, and later, without attribution, by E. Podestà, F. Augurio, S. Musella, op. cit., plate between pp. 428–429.

Finito di stampare nel mese di settembre 2015
presso Arti Grafiche La Moderna - Roma

