

Simona Carotenuto

TRA SACRO E PROFANO. DUELLI E DUELLANTI  
NELLA PITTURA NAPOLETANA DEL SEI E SETTECENTO

*Sinossi:* Il tema del duello spesso rielaborato nel corso del Seicento e del Settecento dai pittori napoletani trova la sua massima espressione nelle tematiche bibliche, in merito alle battaglie condotte dal popolo di Israele. Partendo dalle soluzioni adottate da Giovan Battista Beinaschi, Luca Giordano e Nicola Malinconico, si passa alle varianti di Giacomo del Pò che realizza con analogie compositive, tematiche profane. Tra i duelli sacri, andrà poi riconsiderata la battaglia apocalittica di san Michele e Lucifero con le diverse interpretazioni di area partenopea, segnalando un'aggiunta alla produzione giovanile di Francesco Solimena.

*Parole chiave:* Pittura napoletana, Francesco Solimena, Battaglie, Giovan Battista Beinaschi

*Abstract:* The theme of the duel, often reworked during the seventeenth and eighteenth centuries by Neapolitan painters, finds its maximum expression in biblical themes, regarding the battles fought by the people of Israel. Starting from the solutions adopted by Giovan Battista Beinaschi, Luca Giordano and Nicola Malinconico, there are the variations of Giacomo del Pò who reinterprets profane themes with compositional analogies. Among the sacred duels, the battle of Saint Michael with Lucifer will then be reconsidered with the different interpretations of the Neapolitan area, signaling an addition to the youthful production of Francesco Solimena.

*Keywords:* Neapolitan painting, Francesco Solimena, Battles, Giovan Battista Beinaschi

Il tema del duello ha sempre fornito numerosi spunti interpretativi nell'arte<sup>1</sup> e, nel corso del primo Seicento a Napoli, iniziano a delinearsi gli specialisti del

---

<sup>1</sup> Per recenti contributi si veda: G. AURIGEMMA, *La guerra e le sue rappresentazioni nel Rinascimento, XV e XVI secolo. Contrapposizioni, contraddizioni, evoluzioni*, in «Studi medie-

settore. Gli studiosi hanno evidenziato l'inizio di tale "genere" nelle opere dell'«oracolo delle Battaglie»,<sup>2</sup> Aniello Falcone,<sup>3</sup> il quale

andando a scuola [...] avea imbrattato tutti i suoi libricciuoli di fantocci, così poi, essendogli pervenuta nelle mani la Gerusalemme del Tasso figurato, si pose ad imitare attentamente quei guerrieri a cavallo; e se bene non avesse scuola di disegno, dava però loro una certa grazia, ed aggiustatezza, che gli rendea degni di esser veduti.<sup>4</sup>

La predilezione per questo tipo di rappresentazioni gli procurò giudizi lusinghieri, un vasto numero di committenti e discepoli che diedero seguito alla sua lezione, tra i quali Salvator Rosa.<sup>5</sup>

Il racconto storico viene rievocato, talvolta, senza rimarcare la ferocia del duello e delle sue conseguenze, perché gli artisti sono solo interpreti di eventi lontani nello spazio e nel tempo, e la rielaborazione storica produce episodi di battaglia

---

vali e moderni», xxvii, 1, 2023, pp. 311-340; G. SESTIERI, *I battaglisti. la pittura di battaglia dal XVI al XVIII secolo*, Catalogo della mostra (Tivoli, Villa d'Este, 16 giugno-30 ottobre 2011) a cura di G. Sestieri, De Luca Editori d'arte, Roma 2011; A. ZEZZA, *Raffigurazioni di battaglie nell'arte meridionale del XVI secolo*, in *La battaglia nel Rinascimento meridionale*, a cura di G. Abbamonte, J. Barreto, T. D'Urso, A. Periccioli Saggese, F. Senatore, Viella, Roma 2011, pp. 511-523; G. SESTIERI, *Pugnae. La guerra nell'arte. Dipinti di battaglie dal secolo XVI al XVIII*, Valneo Budai, Roma 2008; J. DELAPLANCHE, *Nascita e riconoscimento di una forma. Il genere della pittura di battaglia in Italia*, in «Bollettino d'arte», s. 6, 92, 2007, pp. 109-128; P. CONSIGLI VALENTE, *La battaglia nella pittura del XVII e XVIII secolo*, Silva, Parma 1994.

<sup>2</sup> B. DE DOMINICI, *Vite de' pittori, scultori e architetti napoletani, [1743-1745]*, a cura di F. Sricchia Santoro, A. Zezza, Paparo, Napoli 2003-2008, III, p. 144.

<sup>3</sup> Per un recente contributo si veda, con bibliografia precedente: N. SPINOSA, *Aniello Falcone e i pittori della sua cerchia (1625-1656)*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2023.

<sup>4</sup> B. DE DOMINICI, *Vite de' pittori, scultori e architetti napoletani* cit., III, p. 127.

<sup>5</sup> Cfr. F. BALDUCCI, *La Vita di Salvatore Rosa*, Tipografia di Alvisopoli, Venezia 1830, p. 15. Per l'artista si vedano i recenti contributi: G. SWOBODA, *Salvator Rosa's Large Equestrian Battle in Vienna, or the Inversion of the Hero*, in *Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien*, 23, Bohlaus, Wien 2024, pp. 183-206; ID., *The inversion of the hero. A rediscovered battle painting by Salvator Rosa*, in *History tales: Fakt und Fiktion im Historienbild*, Catalogo della mostra (Wien, Gemaldegalerie der Akademie der bildenden Künste, Akademie der bildenden Künste, 27 settembre 2023-26 maggio 2024), a cura di S. Folie, Modern Kunst, Wien 2024, pp. 214-227; C. VOLPI, *Salvator Rosa (1615-1673) "pittore famoso"*, Ugo Bozzi, Roma 2014; *Salvator Rosa e il suo tempo 1615-1673*, Atti del convegno (Roma, Università la Sapienza, 12-13 gennaio 2009), a cura di S. Ebert Schifferer, C. Volpi, Campisano, Roma 2010, pp. 255-265; *Il disegno tra Napoli, Firenze e Roma ai tempi di Salvatore Rosa*, Atti del convegno (Museo Civico Gaetano Filangieri, Napoli, Museo Correale di Terranova, Sorrento, Pio Monte della Misericordia, Napoli, 26-28 maggio 2016), a cura di V. Farina, A. Agresti, Areablu edizioni, Cava de' Tirreni 2017.

senza storia e senza eroi.<sup>6</sup> L'eccezionalità della raffigurazione si manifesta nella capacità, da parte dell'artista, di reinterpretare il racconto in funzione di una figurazione suggestiva, più che commemorativa o celebrativa, attraverso un approccio svincolato dalla veridicità dell'evento storico.<sup>7</sup>

Si assiste pertanto alla ripresa di moduli prestabiliti, utilizzati dagli artisti napoletani della seconda metà del Seicento nelle diverse declinazioni, per corrispondere ad esigenze di rappresentazione religiosa o profana.

Alcuni elementi appaiono chiaramente estrapolati dalla lezione del "Cavalier calabrese", che attraverso la descrizione delle conseguenze della peste, visibile negli affreschi eseguiti sulle porte della città di Napoli,<sup>8</sup> aveva mostrato le immagini di una "guerra" silenziosa e distruttiva alla quale l'umanità dolente non poteva sottrarsi. Le scene, terribilmente realistiche, avevano impressionato gli spettatori e gli artisti più dell'epidemia stessa, tanto che il De Dominici nella biografia dedicata al Preti descrive gli episodi raffigurati con dovizia di particolari:

sulla Porta del Carmine, ch'è presso il Mercato, piazza più popolata di plebei [...] dipinse le azioni più dolorose di quel crudele e funesto spettacolo, con apparato di corpi morti, e di vivi pieni di orrore, e piangenti in mezzo a' cadaveri.<sup>9</sup>

Alcune immagini ricordate dal biografo napoletano sono state collegate ai bozzetti conservati presso il museo di Capodimonte,<sup>10</sup> i quali offrono memoria dei corpi di cadaveri dalle carni livide, riversi in primo piano o in posizioni scorciate. Tali figure sembrano veri e propri prototipi adattabili a diverse tematiche, e particolarmente congeniali per raccontare la ferocia del duello. Allo stesso modo,

---

<sup>6</sup> F. SAXL, *The Battle Scene without a Hero. Aniello Falcone and his Patrons*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 3, 1939-1940, p. 71; vedi inoltre: U. M. MILIZIA, *Le 'Battaglie senza Storia' di Salvator Rosa*, in <https://www.arsmilitaris.org/pubblicazioni/SalvatorRosa.pdf>, dicembre 2014 (url consultato il 23 marzo 2025).

<sup>7</sup> F. ZERI, *La nascita della 'Battaglia come genere' e il ruolo del Cavalier d'Arpino*, in *La battaglia nella pittura del XVII e XVIII secolo*, a cura di P. Consigli Valente, Banca Emiliana, Parma 1986, pp. 9-28; nonché A. ZEZZA, *Raffigurazioni di battaglie nell'arte meridionale del XVI secolo cit.*, p. 523.

<sup>8</sup> J. T. SPIKE, *Mattia Preti. I documenti: the Collected Documents*, Centro Di, Firenze 1998, pp. 91-93, 103-109, 111-117; J. D. CLIFTON, J. T. SPIKE, *Mattia Preti's Passage to Naples: A Documented Chronology, 1650-1660*, in «Storia dell'arte», 65, 1989, p. 66.

<sup>9</sup> B. DE DOMINICI, *Vite de' pittori, scultori e architetti napoletani cit.*, III, p. 627.

<sup>10</sup> R. CAUSA, *La pittura del Seicento dal naturalismo al barocco*, in *Storia di Napoli*, v, 2, Società editrice storia di Napoli, Napoli 1972, pp. 992-993; M. UTILI, in *Mattia Preti tra Roma, Napoli e Malta*, Catalogo della mostra (Napoli, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte, 28 marzo-6 giugno 1999), a cura di M. Utili, Electa, Napoli 1999, p. 146.

le immagini dei cavalli lanciati verso la battaglia studiate in posizioni articolate, appaiono riprese dagli esempi forniti da Aniello Falcone e da Jacques Courtois.

L'interpretazione del duello, già a partire dalla metà del Cinquecento, trova la sua massima espressione nelle rappresentazioni sacre, in cui non si assiste più all'esaltazione del guerriero, quanto all'intervento provvidenziale risolutore in-discusso dello scontro.<sup>11</sup>

Con la stagione barocca poi, alcune tematiche bibliche assumeranno una straordinaria rilevanza, dando vita a composizioni molto articolate e di forte impatto emotivo.

Esaminando, ad esempio, il tema relativo a *Giosuè che ferma il sole* appaiono significativi gli esempi napoletani di Giovan Battista Beinaschi, Luca Giordano e Nicola Malinconico.

L'episodio biblico tratto dal libro di *Giosuè* (10,12), sottolinea il momento cardine della narrazione in cui trova compimento la promessa della vittoria del popolo d'Israele sul nemico:

Giosuè parlò al Signore, nel giorno che il Signore diede gli Amorrei in man dei figli d'Israele, e disse in presenza d'Israele: «Sole, fermati su Gabaon; e tu Luna, nella valle di Ailon!» [...] e il sole si fermò in mezzo al cielo e non si affrettò di tramontare per lo spazio d'intorno a un giorno intiero.<sup>12</sup>

La scena realizzata da Giovan Battista Beinaschi, del Musée des Beaux Arts di Nantes (Fig. 1), tra il 1675-1680 circa, risente di contaminazioni con la tradizione romana, esaminando le proposte introdotte da Poussin nell'esito analogo del Museo Puškin di Mosca e la *Battaglia di Alessandro contro Dario* di Pietro da Cortona presso i Musei Capitolini di Roma.<sup>13</sup> La forte aderenza a tali soluzioni è senz'altro dovuta all'aggiornamento dell'artista in occasione del secondo soggiorno romano per la realizzazione dei dipinti di Santa Maria del Suffragio, dei Santi Ambrogio e Carlo al Corso<sup>14</sup> e delle tele di San Bonaventura al Palatino.<sup>15</sup>

<sup>11</sup> A. ZEZZA, *Raffigurazioni di battaglie nell'arte meridionale del XVI secolo* cit., p. 521.

<sup>12</sup> *Giosuè* 10, 12-13, in *La Sacra Bibbia ossia l'Antico e il Nuovo testamento*, ed. G. Diodati, Tipografia Spottiswoode, Londra 1861, p. 206.

<sup>13</sup> A. GESINO, in V. PACELLI, F. PETRUCCI, *Giovan Battista Beinaschi, pittore barocco tra Roma e Napoli*, Valneo e Andreina Budai, Roma 2011, pp. 338-339; S. CAROTENUTO, *Un possibile riferimento al secondo soggiorno romano del Beinaschi*, in «Kronos», 13, 2009, p. 228; A. BREJON DE LAVERGNÉE, N. VOLLE, *Musées de France. Répertoire des peintures italiennes du XVII<sup>e</sup> siècle*, Ed. de la Réunion des musées nationaux, Paris 1988, p. 50.

<sup>14</sup> S. CAROTENUTO, in V. PACELLI, F. PETRUCCI, *Giovan Battista Beinaschi, pittore barocco tra Roma e Napoli* cit., pp. 254-257.

<sup>15</sup> A. GESINO, in *ivi*, pp. 276-277.

Se nell'affastellamento delle masse in movimento in primo piano e nell'impaginazione della scena sono forti i richiami alla romanità e all'influenza di Giacinto Brandi,<sup>16</sup> la matrice napoletana si osserva invece nella definizione dei corpi accasciati e privi di vita che sono il riflesso della tradizione pretiana, nota al pittore piemontese, fin dal suo primo soggiorno napoletano.

Tali moduli compositivi saranno ripresi dall'artista in diverse occasioni, si pensi agli esiti della *Morte di Abele* e del *Compianto dei Progenitori* della Real Academia de Bellas Artes de San Fernando a Madrid, e alla *Morte di Abele* di ubicazione ignota,<sup>17</sup> caratterizzati da un forte timbro chiaroscurale.

La scena dilatata in senso longitudinale, per assecondare il formato della tela, si concentra nei primi piani per sottolineare le pose articolate dei corpi aggrovigliati, dai cui volti però non traspare alcun coinvolgimento emotivo, né il dramma della lotta. Allo stesso modo, anche il paesaggio sullo sfondo appare totalmente estraneo agli accadimenti.

Nell'analoga raffigurazione proposta da Luca Giordano, realizzata tra il 1689-1690 (collezione De Michele a Milano),<sup>18</sup> l'artista organizza il racconto biblico ampliando lo spazio ed enfatizzando l'evento divino. Il protagonista a cavallo con un gesto imperioso, sottolineato dalla direzione della spada, ordina al sole che sta per tramontare di bloccarsi nel cielo, mentre in primo piano infuria la battaglia con cavalieri disarcionati e cavalli incastrati tra corpi senza vita. Tali scene, con opportune varianti, si individuano anche nella *Battaglia degli Israeliti contro gli Amalechiti* di Toronto,<sup>19</sup> pendant dell'opera precedente e indicativa di un ciclo dedicato al condottiero.

La tela del Giordano fornisce una soluzione compositiva a Nicola Malinconico, che in occasione della decorazione per la chiesa di Santa Maria Maggiore a Bergamo, esegue il bozzetto per il soggetto realizzato nella navata (Fig. 2), attualmente presso la Pinacoteca di Brera a Milano.<sup>20</sup>

L'artista per evidenziare l'evento miracoloso inserisce nella parte alta del dipinto gli angeli che assistono e indicano i protagonisti. La gamma cromatica viene schiarita da dorature filamentose di tradizione barocca che si propagano

<sup>16</sup> G. SERAFINELLI, *Giacinto Brandi 1621-1691. Catalogo ragionato delle opere*, Allemandi, Torino 2015.

<sup>17</sup> S. MARRA, in V. PACELLI, F. PETRUCCI, *Giovan Battista Beinaschi, pittore barocco tra Roma e Napoli* cit., pp. 330-331.

<sup>18</sup> O. FERRARI, G. SCAVIZZI, *Luca Giordano. L'opera completa*, Electa, Napoli 1992, I, p. 325; II, p. 715, fig. 591.

<sup>19</sup> Ivi, II, p. 715, fig. 592.

<sup>20</sup> Cfr. con bibliografia precedente E. FUMAGALLI, in *Napoli a Bergamo. Uno sguardo sul '600 nella collezione De Vito e in città*, Catalogo della mostra (Bergamo, Accademia Carrara, 23 aprile – 1 settembre 2024), a cura di E. Fumagalli, Skira, Milano 2024, pp. 150-151.

per tutta la composizione non tralasciando i piani prospettici secondari. Nella descrizione e nello schieramento dei soldati al seguito di Giosuè, il Malinconico mostra, inoltre, la conoscenza di incisioni di Antonio Tempesta. Tutto viene svelato dalla luce e il popolo d'Israele avanza vittorioso.

Un dipinto analogo transitato in asta in tempi recenti,<sup>21</sup> replica la tela milanese, ma dal punto di vista stilistico andrà ricondotto genericamente alla bottega giordanesca.

Nell'esecuzione finale dell'opera, per Santa Maria Maggiore a Bergamo,<sup>22</sup> Nicola Malinconico ridimensiona la tela, eliminando la suggestione iniziale e schiarendo le tinte per esigenze di chiarezza formale. La scena appare compressa, ma l'elemento innovativo si registra nei ritratti di due armigeri in primo piano, dove l'artista, recuperando la matrice napoletana, si compenetra nell'episodio e lascia trasparire sul loro volto sentimenti di crudeltà e terrore per le rispettive sorti.

L'impaginazione di tali scontri biblici si presta a svariate rielaborazioni e, attraverso la sostituzione del condottiero con l'immagine di una figura sacra o profana, viene proposta una nuova chiave di lettura iconografica.

Esemplare risulta la formulazione del tema di *San Domenico di Gesù e Maria nella battaglia di Praga contro i protestanti*, eseguito da Giacomo del Po' per Santa Teresa agli Studi a Napoli nel 1708.<sup>23</sup> Nel dipinto, di cui è noto un bozzetto di collezione privata,<sup>24</sup> l'artista pone nella parte centrale il Santo a cavallo, in posizione invertita rispetto agli esiti del Giordano e del Malinconico, ma ricordando la stessa soluzione, e inserendo varianti significative nella definizione e distribuzione dei duellanti, come ricordato dal biografo napoletano:

dipinse il beato [...] che entrato col crocefisso in mano nella battaglia, fuga i nemici della santa fede, vedendosi in questo quadro nella gran furia di combattenti il gran fuoco che aveva Giacomo ne' suoi componimenti.<sup>25</sup>

<sup>21</sup> Si veda asta Finarte-Semenzato, Venezia, 11 maggio 2003, lotto 31; nonché Finarte-Semenzato, Venezia, 29 novembre 2002, lotto 470, con attribuzione a Luca Giordano.

<sup>22</sup> E. FUMAGALLI, *Napoli a Bergamo via mare e via terra*, in *Napoli a Bergamo* cit., pp. 34, 75.

<sup>23</sup> M. A. PAVONE, *Pittori napoletani del primo Settecento. Fonti e documenti*, Liguori, Napoli 1997, pp. 132, 422-424.

<sup>24</sup> Il dipinto è stato identificato come bozzetto dell'opera realizzata per la chiesa napoletana. Il tema, erroneamente identificato dal De Dominici come un episodio agiografico del beato San Giovanni della Croce, è stato rettificato dal Prohaska, in occasione della presentazione di tale bozzetto: W. PROHASKA, in *Settecento napoletano. Sulle ali dell'aquila imperiale 1707-1734*, Catalogo della mostra (Vienna, Kunstforum del Bank Austria, 10 dicembre 1993-20 febbraio 1994; Napoli, Castel Sant'Elmo, 19 marzo-24 luglio 1994), a cura di W. Prohaska, N. Spinosa, Electa, Napoli 1994, p. 178.

<sup>25</sup> B. DE DOMINICI, *Vite de' pittori, scultori e architetti napoletani* cit., iv, p. 954.

La scena trova un parallelo con il dipinto coevo di *Camilla in battaglia* (Fig. 3), acquisito dal Los Angeles Museum of Art,<sup>26</sup> il cui tema profano, in linea con il testo ovidiano dell'*Eneide* (XI, 795-805), descrive il momento in cui la regina del Volsci lanciata alla guerra viene colpita a morte dal giavellotto scagliato da Arrunte. L'artista riutilizzando uno schema già consolidato nella tela precedentemente citata, esalta l'immagine femminile isolando il nucleo centrale e disponendo i combattenti in semicerchio, che increduli e storditi «volsero l'attenzione e portarono gli occhi attenti sulla regina, tutti i Volsci [...] Le compagne accorrono trepide e sorreggono la regina che crolla. Fugge prima di tutti atterrito Arrunte» (*Eneide*, XI, vv. 799-806). La pennellata fluida e i colori luminosi rendono la scena suggestiva, evocando esiti di memoria rubensiana e giordanesca.

Anche lo scontro apocalittico con il ruolo centrale degli angeli, tornato in auge nel corso del Seicento a seguito della propaganda gesuitica, viene sviluppato e ampliato dagli artisti napoletani, sia per dipinti devozionali, sia per composizioni di più ampio respiro.

Il tema micalico relativo alla battaglia dell'arcangelo con il demonio,<sup>27</sup> viene estrapolato dal passo biblico (*Apocalisse* 12, 7-9) e ritorna nell'agiografia medioevale di Jacopo da Varagine (*Legenda Aurea*, CXLV):

E si fece battaglia nel cielo; Michele e i suoi angeli, combatterono col dragone; il dragone parimente, e i suoi angeli, combatterono; ma non vinsero, e il luogo loro non fu più trovato nel cielo. E il gran dragone, il serpente antico, che è chiamato Diavolo, e Satana, il quale seduce tutto il mondo, fu gettato in terra; e furono con lui gettati ancora i suoi angeli.<sup>28</sup>

Al drago o serpente biblico, viene sostituita un'immagine dalle sembianze umane, talvolta riconoscibile dagli artigli e le ali da pipistrello. Le pale d'altare o di devozione privata sono concentrate prevalentemente nella descrizione della lotta tra San Michele e Satana, mentre le composizioni maggiori risultano molto più articolate per la presenza di spettatori nelle sfere celesti e il moltiplicarsi di angeli e demoni in lotta.

<sup>26</sup> Il dipinto compare nel catalogo del museo 2005-2006, n. 1 (2006), pp. 4-7; D. RABINER, *Addition to del Po*, in «Pantheon», 36, 1978, p. 36 sgg. (Fig. 3); N. SPINOSA, *Pittura napoletana del Settecento. Dal Barocco al Rococò*, Electa, Napoli 1986, pp. 139, 283, fig. 191.

<sup>27</sup> *San Michele arcangelo*, a cura di G. Otranto, S. Chierici, Edizioni San Paolo, Cinisello Balsamo 2022.

<sup>28</sup> *Apocalisse* 12, 7-9, in *La Sacra Bibbia ossia l'Antico e il Nuovo testamento* cit., p. 1012.

Le varianti si registrano nelle pose scorciate dei personaggi, come ad esempio nell'esito di Giovan Battista Beinaschi per la cappella Seripando nella chiesa dei Santi Apostoli a Napoli (1668), in cui le reminiscenze di matrice lanfranchiana, mostrano San Michele in volo, in precipitosa discesa sugli angeli ribelli scaraventati, in un moto convulso, sulla terra. Di tale soluzione l'artista si ricorderà in occasione della commissione di San Bonaventura al Palatino a Roma (Fig. 4) nel 1677, e nel relativo bozzetto di collezione privata, ma depurerà le opere dalla teatralità compositiva dei primi anni di attività napoletana, generando il contrasto tra cultura pittorica romana e partenopea: classicità e compostezza angelica e drammaticità naturalistica nella definizione demoniaca.<sup>29</sup> Nell'angelo colto in volo si ravvisano, inoltre, citazioni all'*Angelo custode* di Filippo Vitale della Pietà dei Turchini a Napoli, mentre la composizione sviluppata in diagonale, così come l'immagine del demonio, risentono dell'influenza del Ribera e del Giordano, nei due dipinti dell'*Apollo e Marsia* del Museo di San Martino a Napoli.

Nella fase finale della sua produzione, tra il 1680-1688, l'artista piemontese si cimenterà nuovamente con il soggetto della *Caduta degli angeli ribelli*, come emerge da un dipinto di collezione privata a Napoli (Fig. 5),<sup>30</sup> recentemente transitato in asta,<sup>31</sup> articolando la scena e dividendola in due registri distinti: il consesso celeste presieduto dal padre Eterno nella parte alta con le schiere angeliche, e Satana con i suoi angeli in precipitosa caduta in basso. San Michele, ripreso da moduli già sperimentati dell'artista, divide la scena in due parti dando origine al moto dinamico dei dannati. Il vorticoso precipitare dei demoni, avvinti in un groviglio inestricabile, risente delle soluzioni del Gaulli per la chiesa del Gesù a Roma.

La visione di sottoinsù e l'ampiezza spaziale alla quale allude l'opera, lasciano pensare che si tratti di uno studio preparatorio per una decorazione ad affresco non conosciuta.

Tra le varianti più suggestive del *San Michele che scaccia gli angeli ribelli*, realizzate nella città partenopea, si inseriscono le tele di Luca Giordano, per la chiesa dell'Ascensione a Chiaia a Napoli (1657), nonché le tele analoghe

<sup>29</sup> A. GESINO, in V. PACELLI, F. PETRUCCI, *Giovan Battista Beinaschi, pittore barocco tra Roma e Napoli* cit., p. 276.

<sup>30</sup> L. GIUSTI, in *Ritorno al Barocco. Da Caravaggio a Vanvitelli*, Catalogo della mostra (Napoli, Museo di Capodimonte; Certosa di San Martino; Castel Sant'Elmo; Museo Pignatelli; Museo Duca di Martina; Palazzo Reale; 12 dicembre 2009-11 aprile 2010), a cura di N. Spinosa, Arte'm, Napoli 2009, I, p. 271; S. CAROTENUTO, in V. PACELLI, F. PETRUCCI, *Giovan Battista Beinaschi, pittore barocco tra Roma e Napoli* cit., pp. 269-270.

<sup>31</sup> Asta Christie's, Londra, 25 novembre-9 dicembre 2022, lotto 174.

di Berlino, Staatliche Museen (1663 ca.) e di Vienna del Kunsthistorisches Museum (1666),<sup>32</sup> in cui il protagonista è raffigurato in posa eretta mentre schiaccia il nemico.

Allo stesso modo anche Andrea Malinconico, per la chiesa dei Miracoli a Napoli realizza un dipinto (1679 ca.)<sup>33</sup> e, rielaborando l'iconografia di Raffaello (Parigi, Musée du Louvre)<sup>34</sup> nota attraverso la circolazione di stampe, sottolinea il movimento dell'angelo tramite la torsione del busto e il rigonfiamento del mantello, riproponendolo anche nella tela successiva di Agerola, nella chiesa dedicata all'Arcangelo.<sup>35</sup>

Tali soluzioni, saranno accolte anche da Angelo Solimena e dal figlio Francesco, nel *San Michele che scaccia gli angeli ribelli* per l'altare maggiore del Duomo di Sarno, realizzato in collaborazione entro il 1682,<sup>36</sup> e saranno rielaborate da Francesco in un dipinto di *San Michele che scaccia Lucifero*, recentemente tornato all'attenzione degli studi (Fig. 6),<sup>37</sup> presso la chiesa di Santa Maria Assunta di Minervino Murge.

La tela, ricondotta all'artista napoletano su base stilistica e documentaria, di formato ridotto rispetto agli esempi citati in precedenza, è stata realizzata nel 1682. Il Solimena focalizza l'attenzione sulle due immagini principali del racconto biblico, caricando di drammaticità l'evento, attraverso un forte contrasto chiaroscurale, seguendo l'esempio di Mattia Preti, al quale si ispirerà nelle opere giovanili.<sup>38</sup>

<sup>32</sup> O. FERRARI, G. SCAVIZZI, *Luca Giordano. L'opera completa* cit., I, pp. 258, 276, 281; II, pp. 487, 549, 565. Si veda inoltre U. DI FURIA, *Il San Michele Arcangelo e altri dipinti perduti di Luca Giordano e Francesco Solimena dagli archivi fotografici di Montecassino*, in "Oltre Longbi": ai confini dell'Arte. Scritti per gli ottant'anni di Francesco Abbate, a cura di N. Cleopazzo, M. Panarello, Tipografia Effegi, Portici 2019, pp. 245-246.

<sup>33</sup> R. BELLUCCI, *Andrea Malinconico e il secondo Seicento a Napoli*, Arte'm, Napoli 2015, pp. 119-120.

<sup>34</sup> S. LOIRE, *Raphaël dans la collection de Louis XIV: la copie du Grand saint Michel par Henri Testelin (1615-1696)*, in *Close-Reading. Kunsthistorische Interpretationen vom Mittelalter bis in die Moderne. Festschrift für Sebastian Schütze*, a cura di S. Albl, B. Hub, A. Frasca-Rath, Walter de Gruyter, Berlin 2021, pp. 497-507, figg. 1, 4.

<sup>35</sup> R. BELLUCCI, *Andrea Malinconico e il secondo Seicento a Napoli* cit., p. 89.

<sup>36</sup> S. CAROTENUTO, *Francesco Solimena. Dall'attività giovanile agli anni della maturità (1674-1710)*, Edizioni Nuova Cultura, Roma 2015, p. 39, fig. 2.27; N. SPINOSA, *Francesco Solimena (1657-1747), e le arti a Napoli*, Ugo Bozzi, Roma 2018, I, p. 182.

<sup>37</sup> Per la vicenda storica e documentaria legata al dipinto e alla sua prima proposta di attribuzione si veda il contributo di S. CAROTENUTO, *Dal documento all'opera: un San Michele Arcangelo ritrovato di Francesco Solimena. Aggiunte all'attività giovanile dell'artista*, in corso di stampa.

<sup>38</sup> B. DE DOMINICI, *Vite de' pittori, scultori e architetti napoletani* cit., IV, p. 1103.

Lo sforzo del demonio, scaraventato sulla terra, è sottolineato dalla tensione dei muscoli che si contraggono nel tentativo di sollevarsi e di liberarsi dalla morsa dell'angelo. Quest'ultimo viene raffigurato nelle vesti di guerriero, con ali di pennuto che manifestano il recupero della matrice naturalistica tipica della sua prima formazione, corazza, scudo ed elmo piumato. L'arcangelo è bloccato nel momento in cui sta per scagliare il colpo mortale all'avversario in una posa di estremo equilibrio classicistico, il cui volto esprime in modo esplicito quanto testimoniato del De Dominici, che in merito alla prima fase dell'attività del Solimena ricorda come l'artista aveva nobilitato «l'idee de' volti da quei bellissimi e nobili di Guido Reni e Carlo Maratta».<sup>39</sup>

Dal punto di vista stilistico, l'opera trova opportuni riscontri con le opere commissionate a Francesco all'inizio degli anni '80 del Seicento per alcune chiese napoletane, partendo dal bozzetto della *Madonna in Gloria e Santi* della Kunsthalle di Brema per la decorazione del cappellone di Sant'Ignazio al Gesù Nuovo, dall'*Annunciazione* di collezione privata, per la sala dell'Udienza dell'Annunziata, e dal *San Giovanni Evangelista e il cardinale Innico Caracciolo* già San Giovanni in Porta (Museo Diocesano), che nella definizione dei volti e nell'utilizzo del chiaroscuro rivelano una matrice comune. Rispetto poi alla decorazione di San Nicola alla Carità, nella tela della *Madonna con Bambino tra i Santi Pietro e Paolo*, in alto a destra, si individua un angelo con il capo reclinato molto prossimo all'esito pugliese. Uno stringente confronto si individua anche con la figura che sorregge il Cristo, nella tela della *Pietà* per San Bartolomeo a Nocera Inferiore, realizzata in collaborazione con il padre nel 1678, nonché con l'angelo che sorregge San Francesco morto, nell'affresco di Donnaregina a Napoli (1684).

Il tema dell'arcangelo Michele sarà riproposto più volte dal Solimena per ulteriori commissioni: si pensi al dipinto restituito di recente all'artista per l'Episcopio di Nardò,<sup>40</sup> all'opera di devozione privata e a quella per la chiesa

<sup>39</sup> *Ibid.*

<sup>40</sup> S. DE MIERI, *Pittori del Sei-Settecento in Cattedrale: Francesco Solimena "ritrovato" e gli altri* (Lucatelli, De Matteis e Olivieri), in *Sancta Maria de Nerito. Arte e devozione nella Cattedrale di Nardò*, a cura di D. De Lorenzis, M. Gaballo, P. Giuri, Congedo editore, Galatina 2014, pp. 211-217; nonché S. CAROTENUTO, *Francesco Solimena* cit., pp. 165-168; P. BELLI D'ELIA, *Dipinti di Francesco Solimena in Puglia*, in *Angelo e Francesco Solimena due culture a confronto*, atti del convegno (Nocera Inferiore, 17-18 novembre 1990), a cura di V. de Martini e A. Braca, Fausto Fiorentino, Napoli 1994, p. 83; *Il barocco a Lecce e nel Salento*, catalogo della mostra (Lecce, Museo Provinciale S. Castromediano, 8 aprile-30 agosto 1995), a cura di Antonio Cassiano, Roma 1995, pp. 85-86.

di San Giorgio a Salerno.<sup>41</sup> L'elemento dell'elmo piumato, variante significativa rispetto a quanto appena citato, sarà poi reintrodotta dall'artista nel *San Giorgio e il drago* per la cappella Loffredo nel Duomo di Napoli nel 1689.<sup>42</sup>

Nella fase matura del Solimena, nel corso del Settecento, i duelli biblici cederanno il passo a battaglie articolate e complesse,<sup>43</sup> commissionate per finalità celebrative. In tali dipinti l'artista recupererà soluzioni già ampiamente sperimentate nel corso della sua produzione che concorreranno a formare i suoi numerosi discepoli, tra i quali si distinguerà Francesco De Mura.<sup>44</sup>

---

<sup>41</sup> S. CAROTENUTO, *Francesco Solimena* cit., pp. 219-220; N. SPINOSA, *Francesco Solimena (1657-1747), e le arti a Napoli* cit., p. 284.

<sup>42</sup> M. A. PAVONE, *Angelo e Francesco Solimena tra il 1669-1706*, in *Angelo e Francesco Solimena due culture a confronto*, Catalogo della mostra (Pagani, Casa di Sant'Alfonso dei Liguori; Nocera Inferiore, Convento di Sant'Anna, Cattedrale di San Prisco, 17 novembre-31 dicembre 1990), Francesco Maria Ricci, Milano 1990, p. 67, fig. VI.

<sup>43</sup> N. SPINOSA, *Francesco Solimena (1657-1747), e le arti a Napoli* cit., pp. 519-523.

<sup>44</sup> Per un recente contributo si veda: U. DI FURIA, *La battaglia di Seminara di Francesco De Mura nella galleria di palazzo di Capua-Marigliano*, in *L'Officina di Efesto 2019*, Atti del convegno *Giovanni Previtali e l'arte dell'Italia meridionale* (Napoli, Convento di San Domenico Maggiore, 31 gennaio 2019), a cura di F. Abbate, N. Cleopazzo, Napoli 2021, pp. 155-169.



Fig. 1. Giovan Battista Beinaschi, *Giosuè ferma il sole*, Nantes, Musée des Beaux Arts.



Fig. 2. Nicola Malinconico, *Giosuè ferma il sole*, Milano, Pinacoteca di Brera.



Fig. 3. Giacomo del Po', *Camilla in battaglia*, Los Angeles County Museum of Art.



Fig. 4. Giovan Battista Beinaschi, *San Michele scaccia Lucifero*, Roma, San Bonaventura al Palatino.



Fig. 5. Giovan Battista Beinaschi, *San Michele sconfigge gli angeli ribelli*, collezione privata.

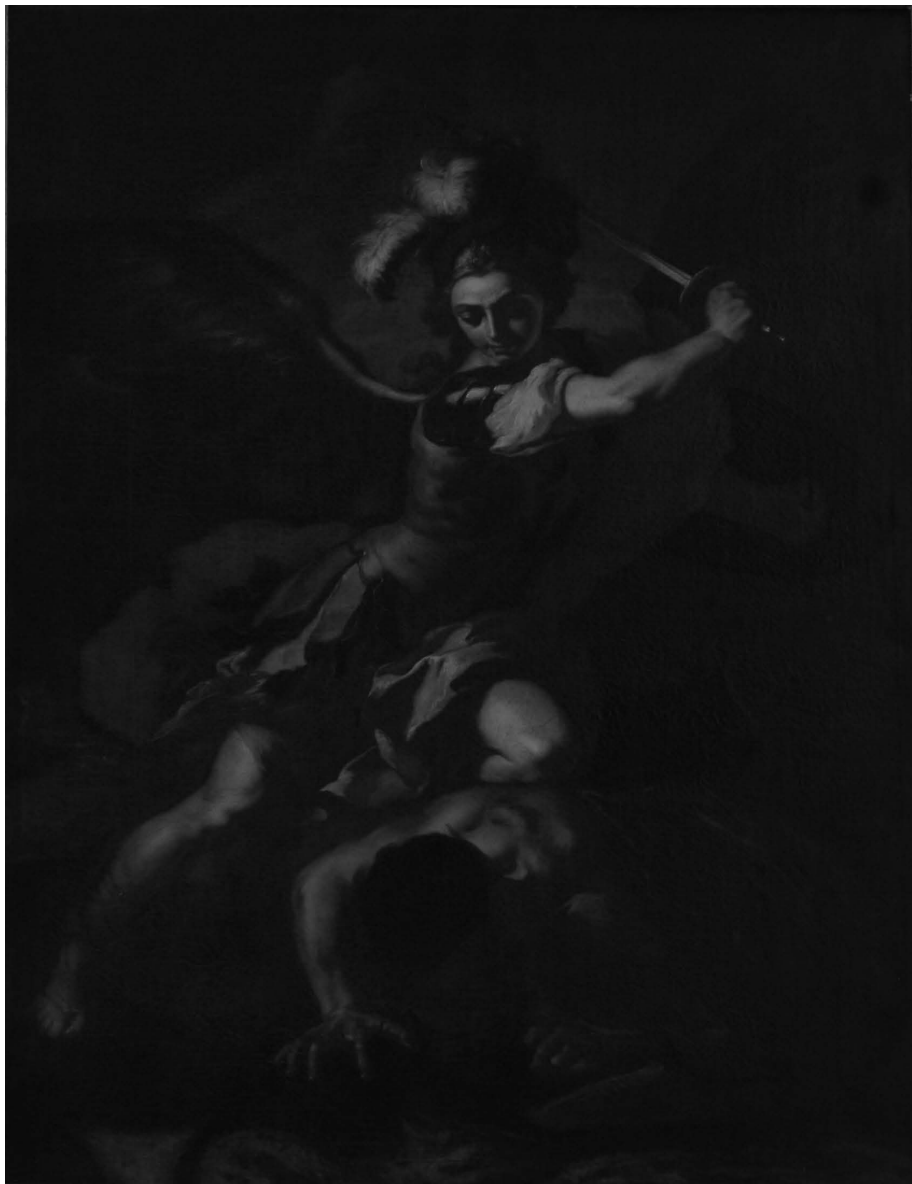


Fig. 6. Francesco Solimena, *San Michele scaccia Lucifero*, Minervino Murge, Santa Maria Assunta.