



**UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SALERNO
DISPAC**

**DOTTORATO DI RICERCA
IN
METODI E METODOLOGIE DELLA RICERCA ARCHEOLOGICA,
STORICO ARTISTICA E DEI SISTEMI TERRITORIALI**

XII CICLO

TESI DI DOTTORATO

**L'attività di Francesco Solimena
dal 1674 al 1706.
Revisione e ampliamento
del catalogo delle opere.**

Coordinatore:

Prof.ssa Angela Pontrandolfo

Candidata:

Dott.ssa Simona Carotenuto

Tutor:

Prof. Mario Alberto Pavone

Anno Accademico 2012/2013

INDICE

INTRODUZIONE

1. ANGELO E FRANCESCO SOLIMENA: DAL DISCEPOLATO ALLA COLLABORAZIONE

1.1 Il contributo di Francesco nella produzione paterna

2. I NUOVI CICLI PITTORICI DI COLLABORAZIONE

2.1 L'oratorio della Madonna delle Grazie di Cava dei Tirreni

2.2 Il Convento della Santissima Trinità a Baronissi

3. LA PRODUZIONE AUTONOMA

4. L'AMPLIAMENTO DEL CIRCUITO DI COMMITTENZA: LA COMMITTENZA VENETA

4.1 Nuovi documenti sui rapporti di Francesco Solimena con la committenza veneta e una proposta per l'*Apollo e Dafne*

5. L'ATTIVITÀ DI BOTTEGA IN RIFERIMENTO ALLA PRODUZIONE COEVA

5.1 Relazioni di bottega e orientamento didattico nell'ambito dell'Accademia del Solimena

6. APPENDICE DOCUMENTARIA

7. BIBLIOGRAFIA

INTRODUZIONE

Con la presente ricerca si è inteso operare una revisione del percorso del Solimena tra gli anni 1674-1706, sia al fine di comprovare l'apporto delle fonti e degli studi dal '700 ai giorni nostri, sia al fine di integrare la conoscenza della produzione dell'artista attraverso l'introduzione di nuove opere ritenute degne di attenzione nell'ambito della sua produzione, a partire dagli anni giovanili fino alla sua maturità. Un ruolo primario ha avuto la ricerca documentaria, condotta presso l'Archivio di Stato di Napoli e l'Archivio Storico della Fondazione del Banco di Napoli, che ha consentito di ampliare l'analisi dei rapporti con la committenza napoletana e veneziana, soprattutto in relazione ai residenti veneti.

Dal riesame dell'attività giovanile del pittore è emerso il ruolo fondamentale della bottega paterna, non solo per i riferimenti alla produzione artistica dell'area romana e emiliana, ma soprattutto per la pratica disegnativa, acquisita sulla base degli insegnamenti paterni e poi confrontata con quella di stampo accademico, appresa a Napoli presso il pittore Francesco Di Maria. La ricostruzione del percorso iniziale dell'artista ha comportato la necessità di chiarire anche i termini della collaborazione con l'operato paterno, al fine di giungere alla distinzione degli interventi nell'ambito della produzione svolta tra l'ottavo e il nono decennio. Sempre per quanto concerne la fase iniziale, è stato riconsiderato il ruolo cardine del cardinale Vincenzo Maria Orsini, che contribuì al suo inserimento in ambito napoletano, anche attraverso i contatti con il cardinale Innico Caracciolo, che procurò al pittore le prime importanti commissioni: gli affreschi del coro del Monastero di Donnaregina e la decorazione di due cappelle nella chiesa del Gesù delle Monache.

L'iniziale protezione ecclesiastica è stata inoltre riconsiderata anche in base ai rapporti maturati con i principali architetti e progettisti attivi negli ultimi decenni del Seicento, come Arcangelo Guglielmelli, in relazione ai lavori al Gesù Nuovo, e Giovan Domenico Vinaccia, per quelli di Santa Maria dei Miracoli e di Donnaregina.

Nell'intento di ampliare il catalogo delle opere del Solimena giovane sono stati condotti nuovi sondaggi territoriali (Agro Nocerino-Sarnese, Valle dell'Irno, Irpinia), volti a verificare la presenza di dipinti riconducibili all'artista e alla bottega paterna, anche al fine di perfezionare la griglia cronologica degli interventi.

Hanno trovato così collocazione numerose opere di nuova identificazione, ma anche nuovi cicli di affreschi, che hanno consentito di individuare interessanti fasi di collaborazione e di interscambio con il padre Angelo.

Così all'iniziale riferimento al lavoro svolto dai due Solimena in occasione della decorazione della cupoletta della cappella della Madonna del Rosario nel Duomo di Nocera Inferiore, è stato possibile aggiungere quello relativo agli affreschi dell'Oratorio di Santa Maria delle Grazie a Cava dei Tirreni: dove, accanto a modalità operative saldamente ancorate al sostrato lanfranchiano, emergono componenti di più fluida matrice barocca.

A tale linea operativa sono stati pertanto ricondotti anche i dipinti di Vietri sul Mare (*Visione di san Nicola*), di Nocera Inferiore (*Sacra Famiglia*), di Angri (*Santa Rosa da Lima*) e di Sarno (*Comunione degli Apostoli*): quest'ultimo legato alla committenza dell'arcivescovo De Tura, già precettore dell'Orsini e letterato attivo nell'Accademia solofrana, frequentata inizialmente da Angelo.

Il recupero di nuove tele, quali *l'Apollo e Marsia* e il *Miracolo di San Francesco Saverio*, di recente transitate nel mercato antiquariale ed a ragione inserite nel percorso solimenesco delle origini, è stato affiancato dalla riconsiderazione di un dipinto, inizialmente attribuito al De Mura, raffigurante *Cristo confortato dagli angeli nel deserto*, che, a seguito di un'ampia indagine condotta sul territorio campano, è risultato essere il bozzetto preparatorio per l'affresco del Refettorio del convento francescano della Trinità di Baronissi, dove è stato possibile individuare la data 1681. Tale importante ritrovamento, ha confermato la prassi operativa, divenuta corrente, del supporto offerto da Francesco alla realizzazione delle opere del padre, sia sotto il profilo delle scelte iconografiche, che strutturali e compositive, con una mirata attenzione al paesaggio.

Tra i bozzetti emersi di recente sul mercato antiquariale sono stati individuati alcuni esemplari, che è stato possibile porre in relazione agli affreschi del coro

(*Sant'Antonio, san Bonaventura e san Ludovico*) e alla pala d'altare della cappella di San Francesco in Santa Maria Donnaregina a Napoli, mentre un'altra tela, raffigurante le sante *Tecla Archelaa e Susanna condotte al martirio*, è stata posta in relazione all'affresco di San Giorgio a Salerno: episodio al quale ho inteso ricollegare un disegno, relativo al particolare del cavallo sulla destra.

Riguardo alla schedatura delle opere va comunque osservato che non si è inteso procedere ad una revisione esaustiva dell'intera produzione figurativa del periodo qui considerato, ma si è puntato l'accento sulle novità emerse all'attenzione degli studi, fornendo le necessarie integrazioni e precisazioni sia dal punto di vista dell'analisi stilistica, che della documentazione e della collocazione cronologica.

Tra i dati emersi dalla ricerca documentaria, va sottolineata l'importanza dell'indicazione relativa alla committenza della marchesa della Valle Siciliana, Lucrezia Ruffo, sorella del più noto cardinale Tommaso, e moglie di Ferdinando Girolamo Alarcon y Mendoza. La ricostruzione dei legami di parentela della nobildonna con il nobile spagnolo ha consentito di riportare l'attenzione sulla commissione della tela per la chiesa di Santa Chiara a Fiumefreddo Bruzio, che ricadeva nei feudi degli Alarcon y Mendoza. Dalla polizza di pagamento della tela è stato possibile ricavare importanti elementi di riflessione sia in merito alla datazione dell'opera (1678), resa nota in occasione della mostra *Arte in Calabria* del 1976, sia riguardo alla mediazione da parte del padre gesuita, responsabile della chiesa di San Giuseppe a Chiaia, per la commissione del dipinto, a conferma del solido legame della famiglia Ruffo con tale ordine religioso.

Quanto poi ai rapporti del Solimena con la committenza veneziana, una traccia singolare è emersa attraverso il riferimento al circuito delle vendite di materiale librario. Tale settore di indagine, finora inesplorato sotto il profilo della compravendita delle opere d'arte, ha consentito di seguire gli esiti delle polizze di pagamento, individuate presso la Fondazione dell'Archivio Storico del Banco di Napoli. È stato così possibile individuare precisi riferimenti cronologici per la *Rebecca con il servo di Abramo* (ora a Venezia, Gallerie dell'Accademia) e per una delle due versioni dell'*Apollo e Dafne*, presenti a Venezia in collezione Canal e Baglioni. Si è potuto anche venire a conoscenza delle dimensioni della *Rebecca che si congeda dal padre*, che hanno consentito di confutare le diverse proposte di

identificazione avanzate dalla critica nel corso degli anni. Oltre alle verifiche condotte in base ai residenti veneti, che curavano i rapporti dei pittori napoletani con i committenti veneziani, è stato possibile identificare in Nicola Rispoli il personaggio costantemente preposto al pagamento per conto dei committenti veneti, che risulta libraio e mercante napoletano, in continuo contatto commerciale con i Baglioni, anch'essi interessati al medesimo settore di vendite. Tali indicazioni hanno consentito di verificare il circuito preferenziale del mercato dell'arte affidato ai canali commerciali, spesso librari, come nel caso dei Baglioni, mentre, in situazioni diverse, si ricorreva a canali ufficiali, come risulta evidente dalla trattativa condotta per il procuratore Girolamo Canal, dal residente veneto a Napoli.

Sulla scia di tale filone documentario è stato possibile approdare al ritrovamento di un dipinto originale del Solimena, relativo appunto al circuito veneziano, *l'Apollo e Dafne*, finora non individuato, che trova inserimento nel gruppo di opere del primo decennio del Settecento: il dipinto è stato a ragione ricollegato alla traccia documentaria del 1706, anche senza un preciso riferimento alla collezione di provenienza (Baglioni o Canal).

Nella parte finale del lavoro si è inteso apportare un ulteriore contributo all'attività del Solimena, quale espressione di un metodo operativo "globale", fornendo nuove tracce documentarie in merito alla progettazione di lavori di collaborazione tra diverse maestranze. Punto di osservazione è stato pertanto la realizzazione dell'altare della cappella del Tesoro del Duomo di San Gennaro a Napoli, che ha consentito di porre l'accento sulla sua prassi operativa e di considerare il ruolo di progettista e coordinatore delle botteghe specializzate in lavori di scultura, di intagli lignei e di doratura.

1. ANGELO E FRANCESCO SOLIMENA: DAL DISCEPOLATO ALLA COLLABORAZIONE

Una prima segnalazione relativa alla formazione di Francesco Solimena si deve all'Orlandi il quale, essendo testimone del successo nazionale ed internazionale del pittore, traccia una sua breve biografia ricordando che «imparò da Angelo suo padre»¹ e, successivamente aggiunge: «attese non solo alle belle lettere, ma ancora al disegno sotto Angelo suo padre»². Sulla base di tale testimonianza si inserisce Niccolò Pio: «Imparò la professione da Angelo suo padre»³, e il Pascoli che recupera anche la citazione dell'artista letterato: «e nel tempo stesso che andava alla scuola della grammatica gli dava Angelo suo padre lezioni di disegno»⁴. Nella biografia del Roviglione, che segue la riedizione napoletana dell'Orlandi (1731), vengono ampliate ulteriormente le precedenti citazione, in funzione di una esaltazione delle peculiarità pittoriche dell'artista: «Sin da giovanetto attese non meno alle lettere che al disegno, sotto Angiolo suo padre, nella stessa sua patria [...] si fece da sé un modo particolare di dipingere, con forza insieme ed amenità, molto aggradevole, principalmente per aver possedute unite tutte quelle parti, che si richiedono a perfezionare una grande istoria, così nell'accordo de' paesi, nell'architettura ed in tutt'altro [...]»⁵. Nella *Vita* anonima del 1733⁶, viene

¹ P.A. Orlandi, *Abecedario pittorico*, Bologna 1704, p. 169.

² Idem, *Abecedario Pittorico dall'autore ristampato corretto et accresciuto di molti professori e di altre notizie spettanti alla pittura*, Bologna 1719 (II ediz.), p. 175.

³ N. Pio, in F. Bologna, *Francesco Solimena*, 1958, p. 223; vedi inoltre N. Pio, *Le vite di pittori scultori ed architetti*, (ms. 1724), ed. a cura di R. e C. Engass, Roma 1977.

⁴ L. Pascoli, in F. Bologna, *Francesco Solimena...cit.*, p. 224; cfr. inoltre L. Pascoli, *Vite de' pittori, scultori, ed architetti viventi dai manoscritti 1383 e 1743 della Biblioteca Comunale "Augusta" di Perugia*, (1731 c.a.), Treviso 1981 p. 61.

⁵ P.A. Orlandi, *Abecedario Pittorico dall'autore ristampato, corretto, ed accresciuto di molti professori e di altre Notizie spettanti alla pittura ed in quest'ultima impressione con nuova, e copiosa Aggiunta di altri Professori*, Firenze 1731, p. 172; cfr. inoltre F.M.N. Gabburri, *Vite di pittori* (ca.1730 - 1742), ms. Palatino E.B.9.5, II, che recupera la citazione dell'Orlandi.

abbandonata l'esplicita indicazione del primo discepolato presso il padre, per lasciare posto alla celebrazione di Angelo, consequenziale alla grande notorietà del Solimena junior e alla nobilitazione della sua biografia, nella quale viene sottolineata la sua predestinazione per l'arte: «figlio di Angiolo Solimena, famoso pittore, il quale fin dalla sua tenera età dimostrò talento di apprendere qualsivoglia scienza; ed in fatti giunto all'età d'anni 12 [...] nascostamente si pose a disegnare con acquerello e chiaroscuro, con tanta maestria e franchezza, ch'era stupore di chi l'ammirava [...] il Signore Iddio [...] l'aveva trascalto per renderlo immortale appresso tutti...»⁷.

La traccia biografica del De Dominici non si discosta molto da quella della precedente *Vita* anonima, tanto da aver lasciato aperta l'ipotesi che egli stesso ne fosse stato l'autore⁸, ma a distanza di quasi dieci anni offre un resoconto più dettagliato ed esaustivo dell'attività del suo maestro Solimena, rafforzando la premessa di carattere elogiativo in relazione alla sua innata predisposizione sia per l'arte che per la letteratura, riabilitando, inoltre, il padre nella sua funzione di primo insegnante: «Angelo Solimena [...] diede aperta licenza a Francesco di seguire la sua naturale inclinazione [...], ed egli, allegro di aver ottenuto il consenso dal padre, si pose con grande assiduità a disegnare, e con la guida e gli ammaestramenti di lui in poco tempo fece molto profitto»⁹. Le affermazioni del biografo napoletano, sono state convalidate successivamente anche dal Lanzi che ha ribadito: «...tratto da inclinazione per la pittura, lasciò gli studi e presi dal Padre i rudimenti dell'arte, passò a Napoli»¹⁰.

⁶ Per una proposta di identificazione dell'autore cfr.: O. Morisani, *La Vita del Solimena di Antonio Roviglione nelle aggiunte all'"Abecedario" dell'Orlandi*, in «Bollettino di Storia dell'Arte dell'Istituto Universitario di Magisterio di Salerno», 2, 1951, pp. 47-50; F. Bologna, *Francesco...cit.*, p. 206-207; F. Sricchia Santoro, in B. De Dominici, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani, 1742-45*, ed. Napoli 2003-2008, II/II, p. 1089.

⁷ O. Morisani, *La vita del Solimena di Antonio Roviglione nelle aggiunte all'"Abecedario" dell'Orlandi*, in «Bollettino di storia dell'arte», Salerno 1951, p. 50.

⁸ Cfr. F. Sricchia Santoro, in B. De Dominici, *Vite de' pittori...cit.*, p. 1089.

⁹ B. De Dominici, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, Napoli 1742-45, III, p. 581.

¹⁰ L. Lanzi, *Storia pittorica dell'Italia Inferiore*, Firenze 1792, I, p. 485

Consolidata la testimonianza relativa alla prima formazione del giovane Solimena ripresa anche nell'Ottocento dal poligrafo napoletano Pietro Napoli Signorelli: «Figlio di Angelo pittore non volgare attendendo alle lettere per inclinazione e per obbedienza, si applicò spontaneamente al disegno nella casa paterna...»¹¹, più articolato appare il processo di integrazione dei più moderni apporti napoletani, consequenziale al suo trasferimento nella città partenopea, scaturito da una complessa sintesi di esperienze, secondo l'ampia trattazione offerta dal De Dominicis: «...risolse portarsi a scuola di Francesco di Maria per meglio impossessarsi del nudo con l'intelligenza della notomia, che quello in ottimo grado possedea, ed indi osservare i bei colori usati dal Giordano. Ma nell'introdursi alla scuola del Maria gli furon tante difficoltà parate innanzi da quell'uomo troppo difficoltoso e sofisticato in materia di pittura, che a capo a pochi giorni ritornò Francesco a coltivare i suoi studi nella propria casa, proponendosi di apprendere da se medesimo le perfezioni dell'arte, con gli esempi degli uomini grandi che avean dipinto a Napoli [...] operando continuamente venne a stabilirsi un fondato disegno e un ottimo chiaroscuro, osservando più che d'ogni altro maestro dal Cavalier Calabrese e dal Lanfranco, le cui opere egli sovente andava considerando, e questi furono i due poli ove si aggirò sempre tutto lo studio della sua mente, nobilitando in appresso l'idee de' volti da quei bellissimi e nobili di Guido Reni e Carlo Maratta, il di cui pannello pare che abbia seguito, e cercando le tinte da' bei colori usati dal Cortona e da Luca Giordano, che mischiate col colorito appreso primieramente dal padre ne venne a formare la sua prima maniera, che ha più del forte e del risentito...»¹².

All'inizio del '900, nel profilo biografico di Francesco Solimena realizzato dal Fiocco, l'autore percorrendo le tappe degli esordi dell'artista, si astiene dal commentare la sua prima formazione in relazione all'insegnamento paterno, sostenendo: «Non conosco a sufficienza le pitture lasciate da Angelo Solimene per

¹¹ P. Napoli Signorelli, *Vicende della coltura nelle Due Sicilie*, Napoli 1811, VI, p. 84.

¹² B. De Dominicis, *Vite de' pittori...cit.*, pp. 581-582.

dire se egli abbia dato, come pare credibile, al figliuolo molto più dei primi elementi del mestiere...»¹³.

Un contributo più significativo si deve invece al Bologna che in occasione della mostra del 1955, ha posto le premesse per il recupero della figura di Angelo Solimena, quale allievo di Francesco Guarini nonché padre del celebre figlio, esaminando parte della sua attività tra la sua terra d'origine e il territorio salernitano, e fornendo alcuni spunti di riflessione in merito al suo cambiamento stilistico, registrato già dopo la metà degli anni '70, in cui «È ragionevole credere che Angelo ricevesse di qui l'impulso all'ulteriore aggiornamento, scosso dalla ventata barocca che il figlio ventenne gli portava fin dentro casa. Da questo momento, la storia pittorica del vecchio allievo del Guarino s'incrocia stabilmente con quella di Francesco; non senza il sospetto che, a sua volta, anche il padre riuscisse a mantenere l'ascendente sul figlio...»¹⁴. Tali considerazioni hanno indotto poi lo studioso a registrare un possibile fenomeno di collaborazione tra i due Solimena, nella tela individuata nella chiesa di San Domenico a Solofra: «Vorrei, anzi, spingermi a dubitare che l'occasione di questa importante impresa vedesse addirittura il figlio Francesco collaborare con il padre, almeno nei suggerimenti; per ottenere, tingendo e lumeggiando fuor del comune, qualche rilevante effetto»¹⁵.

A distanza di tre anni, nel contributo monografico dedicato a Francesco Solimena¹⁶, il Bologna è ritornando sull'argomento, per tracciare le tappe della sua prima formazione nell'ambito della bottega paterna, e per puntare l'accento sulla reciproca influenza intercorsa tra i due artisti. All'interno di tale ambito lo studioso ha confermato l'attribuzione ad Angelo della tela di San Domenico a Solofra, identificata come *Visione di San Cirillo d'Alessandria*, ma al contempo ha evidenziato la presenza di elementi «...dominati da un sentimento non tanto più

¹³ G. Fiocco, (*Francesco Solimena*, in *Celebrazioni Campane*, Napoli 1936), in *La fortuna del Barocco napoletano nel veneto*, catalogo della mostra (Salerno, Pinacoteca Provinciale, 23 dicembre 2010-30 gennaio 2011) a cura di M.A. Pavone, Foggia 2010, p. 70.

¹⁴ F. Bologna, *Opere d'arte nel salernitano dal XII al XVIII secolo*, catalogo della mostra, Napoli 1955, p. 67.

¹⁵ Ibid., p. 68.

¹⁶ F. Bologna, *Francesco Solimena*, Napoli 1958, p. 45.

moderno, quanto di gran lunga più ricco delle forme e della luce che le avvolge. Un nuovo inedito modo tinge e alluma con forza; il dorato giordanesco, colto per la prima volta con pienezza di intendimenti, vi opera dentro dal profondo, a sommuovere l'antica forza naturale; la materia grande e viva, prendendo altri aspetti, ma senza cedere di consistenza, si scioglie nella macchia dilagante...Io credo che esattamente a questo punto si debba riconoscere, accanto ad Angelo la prima apparizione del giovane Francesco... La sua fisionomia sgorgò dal cuore dell'esperienza paterna...»¹⁷.

A tale considerazione ha fatto seguito quella relativa «...agli affreschi molto notevoli che adornano la cupoletta del Duomo di Nocera...l'umanità che brulica dentro quel cielo luminoso, è la stessa della pala di S. Domenico a Solofra... Questa sorta di ripresa correggesca, infatti, si rendeva possibile per la desunzione dal grande esempio lasciato dal parmense Giovanni Lanfranco nella cupola del Tesoro di S. Gennaro... È giusto credere che fosse... il giovane Francesco ad aprire anche codesto nuovo squarcio dentro le vecchie convinzioni paterne»¹⁸.

Le osservazioni del Bologna, in merito ai due episodi di collaborazione, convalidate anche da Oreste Ferrari¹⁹, hanno dato avvio ad un'analisi integrale della produzione di Angelo Solimena e, partendo dalle tracce documentarie, è emersa una prima sostanziale testimonianza di cooperazione tra i due Solimena, nel documento del 1694, conservato presso l'Archivio della Cattedrale di Sarno, che è intervenuto ad avvalorare le ipotesi formulate in precedenza, offrendo un resoconto particolareggiato del metro operativo adottato da Angelo e Francesco per la decorazione delle tele del cassettonato del Duomo di Sarno, oltre a ricordare la committenza del vescovo De Tura: «Hoggi diciannove di agosto 1694, si son finiti li quadri dell'intempiatura di questa Chiesa Cattedrale di Sarno....Li tre quadri grandi sono stati pittati dal Magnifico Angelo Solimeno della città di

¹⁷ Idem, *Francesco Solimena...cit.*; pp. 44-45; vedi inoltre N. Spinosa, voce *Solimena Francesco*, in *Dizionario enciclopedico Bolaffi dei pittori e degli incisori italiani dall'XI al XX secolo*, Torino 1975, X, p. 359; Idem, *More unpublished Works by Francesco Solimena*, in «The Burlington Magazine», 121, 1979, p. 211; *La pittura napoletana del '600*, a cura di N. Spinosa, Milano 1984, fig. 735.

¹⁸ F. Bologna, *Francesco Solimena...cit.*, pp. 47-48.

¹⁹ O. Ferrari, *Le arti figurative*, in «Storia di Napoli», Cava dei Tirreni 1970, VI/2, pp. 1266, 1268, 1270.

Nocera padre del signor Francesco Solimeno, il quale Francesco in questo secolo pinta in Napoli et ha grido di virtuoso pittore, e questi ha fatto il disegno di tutti i tre quadri grandi pittati da suo padre, eccetto però la testa del Padre Eterno del quadro di mezzo che è stata ritoccata di propria mano del signor Francesco»²⁰.

Tale testimonianza ha fornito indicazioni utili sia in merito alla stimata posizione professionale assunta dal Solimena junior negli anni '90 del Seicento, sia riguardo alla prassi di affiancare il proprio genitore per la realizzazione di scene più complesse, intervenendo personalmente per apportare correzioni e modifiche, mentre al contempo ha suggerito la necessità di un'attenta rilettura della produzione di Angelo Solimena, confluita nella monografia a lui dedicata nel 1980²¹.

Il contributo biografico del Pavone, ha offerto una panoramica integrale dell'inedita attività del pittore, consentendo all'autore, sulla scia dei precedenti apporti, di evidenziare alcuni momenti di più intensa cooperazione di Francesco con il padre, segnalando in primo luogo la già citata tela di san Domenico a Solofra dove «la pennellata si apre ad un'enfasi luministica che altera l'osservazione naturalistica in un crescendo di sensazioni ottiche di potente carica emotiva [...] i riverberi si diffondono sull'intera superficie del dipinto, riversando sui capelli, sui veli, sulle vesti più preziose, quei lumi dorati che finiscono per intaccare le pur ostinate testimonianze paterne...»²². Allo stesso modo si è soffermato sul *Paradiso* della chiesa di San Prisco a Nocera Inferiore, rilevando come l'affresco «...nel crescendo della vibrazione luministica, nel diradarsi della densità delle nubi dal baso verso l'alto, e nella riduzione dell'impronta chiaroscurale guadagna momenti di novità rispetto alle stesse cupole del Lanfranco. Se per la distribuzione dei santi della fascia anteriore si può parlare di prelievi diretti dal maestro parmense, si assiste poi gradualmente, passando alle

²⁰ M. A. Pavone, *Contributo ad Angelo Solimena*, in «Prospettiva», 8, 1977, pp. 57-62; Idem, *Angelo Solimena e la pittura napoletana della seconda metà del Seicento*, Salerno 1980, pp. 98, 120, nota 60; A. Braca, *La presenza di Angelo Solimena nell'Agro Nocerino-Sarnese tra conservazione e innovazione*, in *Angelo e Francesco Solimena nell'Agro Nocerino-Sarnese tra continuità e alternative*, a cura di G. Contursi, Salerno 2002, p. 59.

²¹ M. A. Pavone, *Angelo Solimena...cit.*

²² *Ibid.*, p. 83.

zone superiori, ad una originalissima rarefazione della corporeità e ad un assorbimento di essa nella crescente e diafana luminosità, nel cui culmine situano la loro calda umanità le olimpiche figure di Cristo, del Padre e della Vergine [...] ma mentre Angelo si ferma a risultati quali si ritrovano nei contemporanei affreschi del duomo di Salerno, Francesco giungeva a popolare il cielo [...] portando ad una palpitante convivenza l'antica forza naturale con le spinte eversive della tumultuosità barocca. Lì dove la materia perde di consistenza e si compenetra con l'atmosfera circostante andrà ricercata la mano di Francesco»²³.

In merito alla *Pietà* della congrega annessa alla chiesa di San Bartolomeo di Nocera Superiore poi, lo studioso ha individuato un ulteriore momento di «collaborazione tra padre e figlio, in quanto anche qui, accanto a remore protonaturalistiche, viene sostenuto il recupero di più moderne interpretazioni del caravaggismo, quali si erano avute da parte dei Preti [...] Dove si manifesta a pieno la mano di Angelo è nelle livide carni del Cristo morto [...] il Giuseppe d'Arimatea, che sorregge il Cristo, [...] finisce per essere piuttosto il tramite interno di collegamento tra l'esperienza figurativa paterna e quella di Francesco, che probabilmente nella Vergine e nella Maddalena intervenne sospingendo le immagini verso quel tipo di integrazione culturale ad ampio raggio da cui scaturì poco dopo il 1681 la prima pala per s. Nicola alla Carità»²⁴.

Passando successivamente alla tela della Congrega del Rosario di Nocera (già Nocera Inferiore, chiesa di San Giovanni in Parco) raffigurante *San Michele che introduce un'anima del Purgatorio al cospetto della Trinità*, lo studioso ha evidenziato la presenza dei «corpi aggrovigliati degli angeli tubicini, colti in precipitosa discesa e in virtuosistici sott'in su che ricordano i mirabili esiti del "Paradiso" di Nocera [...] il medesimo brano degli angeli intenti a dar fiato alle trombe [...] è presente nell'affresco del Solimena junior raffigurante la "Visione di San Francesco" eseguito tra il 1681 e '84. Andrà pertanto ampliato il problema, ed avanzata l'ipotesi [...], che Francesco, negli stessi anni in cui lavorava a Napoli,

²³ Ibid., p. 84.

²⁴ Ibid., p. 90.

venne organizzando un disegno preparatorio dell'intero dipinto di Nocera, del quale riutilizzo poi l'episodio dei tre angeli...»²⁵.

I contributi qui considerati sono dunque alla base della riscoperta del dipinto della *Madonna del Rosario* di Gravina (coll. privata), che ponendosi in stretto rapporto con la tela di San Domenico a Solofra, «attribuita molto convincentemente ai Solimena padre e figlio, consente di estendere anche ad esso [dipinto] la stessa paternità, puntando forse più sul giovane Francesco che sull'ormai anziano Angelo, e ipotizzando una datazione all'inizio degli anni '80»²⁶.

L'attenzione degli studi in merito agli episodi di collaborazione tra Angelo e Francesco hanno condotto ad un ulteriore approfondimento confluito nella mostra e nel convegno del 1990²⁷, in cui attraverso una ricostruzione delle tappe che hanno segnato il percorso comune dei due Solimena, è stata operata una revisione degli esordi di Francesco includendo la sua attività all'ombra del padre.

La mostra infatti, ha inteso proporre un confronto diretto tra le opere dei due artisti, evidenziando alcuni elementi di congiunzione tra padre e figlio e quelli di divergenza, partendo dall'affresco del *Paradiso* della chiesa di San Prisco di Nocera Inferiore, opera cardine di riferimento, e passando alle «...tele prodotte da Angelo negli anni 1678-79, cioè alla *Pietà* di Nocera Superiore e alla *Santa Rosa* di Angri, che testimoniano la rilettura delle principali fonti classicistiche da Vouet a Stanzione, alla luce degli esempi del Lanfranco e del Cortona, come appare dal confronto con la *Crocifissione* di Palazzo Barberini»²⁸, lasciando emergere chiaramente l'intervento del giovane Francesco.

In tale occasione la Sinigalliesi se per la *Pietà* di Nocera Inferiore rettificava la proposta di collaborazione formulata dal Pavone, ritenendo che lo schiarimento delle tinte avvenuto in seguito al restauro e le ridotte misure della tela non

²⁵ Ibid., p. 94.

²⁶ M. D'Elia, *Solimeneschi a Gravina*, in *La Puglia dal barocco al rococò*, Milano 1982, p. 318.

²⁷ *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), Milano 1990; *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, Napoli 1994.

²⁸ M.A. Pavone, *Angelo e Francesco Solimena tra il 1669 e il 1706*, in *Angelo e Francesco Solimena due culture...cit.*, 1990, p. 61.

giustificassero tale ipotesi²⁹. Riguardo alla *Santa Rosa da Lima* della chiesa di San Giovanni Battista di Angri affermava invece che la composizione presentava «...una più ampia impaginazione spaziale nei gradini di sbieco su cui si erge la Santa incoronata dal Bambino, in piedi sul parapetto sormontato da una colonna dorica, sullo sfondo di una fitta quinta alberata sulla sinistra [...] L'impianto della scena, con questa più accentuata profondità...anticipa quello della *Madonna del Rosario* del figlio Francesco a Berlino»³⁰. Sostenendo la linea del Bologna, in relazione ad una reciproca influenza tra padre e figlio, la studiosa osservava inoltre, come per l'esito della tela della *Madonna del Rosario* della Gemäldegalerie di Berlino, il Solimena junior avesse ripreso lo schema compositivo, seppur con un trattamento di forme e di luce più complesso, della *Santa Rosa da Lima* di Angri, prospettando la possibilità di un recupero di Francesco dal prototipo della tela paterna.

Il Braca poi, nel commentare la tela con la *Visione di San Cirillo d'Alessandria*, oltre ad avanzare una proposta iconografica del dipinto con la *Visione di San Gregorio Taumaturgo*, si è spinto ad affermare che «un'analisi stilistica particolareggiata lascia propendere per un'attribuzione al solo Francesco. È evidente che, trattandosi di un'opera giovanile, è ancora riscontrabile l'influenza del padre, ma la cultura che promana da tutto il dipinto ha i suoi riferimenti più immediati nel Lanfranco e nel Giordano [...] il quadro della chiesa di San Domenico può essere datato tra il 1678 e il 1680»³¹.

Nel catalogo della mostra è stata introdotta anche la tela raffigurante *Sant'Anna e la Vergine Bambina, san Nicola di Bari e Sant'Antonio da Padova* del Convento di Santa Chiara a Nocera Inferiore, firmata e datata (1680) da Angelo Solimena, che rivela una complessa organizzazione spaziale nella distribuzione dei personaggi e dei drappi che incorniciano lo sfondo dorato di memoria lanfranchiana, ricordando soluzioni adottate anche dal giovane Solimena. A tal proposito la Sinigalliesi ha sostenuto una reciproca influenza tra i due artisti: «il fatto che padre e figlio

²⁹ D. Sinigalliesi, scheda 24, in *Angelo e Francesco Solimena due culture...cit.*, 1990, p. 67.

³⁰ Eadem, p. 68.

³¹ A. Braca, scheda 27, in *Angelo e Francesco Solimena due culture...cit.*, 1990, pp. 70-71.

lavorassero fianco a fianco in bottega permetteva l'uso scambievole e la rielaborazione, ciascuno secondo il proprio stile, di elementi desunti dalla contemporanea pittura barocca»³². Il convegno, tenutosi contestualmente alla mostra, ha inteso in primo luogo puntare l'attenzione sulla formazione di Angelo Solimena nella bottega di Francesco Guarini, per sottolineare poi la trasmigrazione di talune esperienze pittoriche all'interno della prima produzione del giovane Francesco e, in secondo momento, ha scandito le tappe degli esordi dell'artista caratterizzati dal perdurare di istanze strettamente legate alla matrice paterna, sottolineandone, successivamente, il progressivo svincolamento, indicativo dell'assimilazione di un nuovo linguaggio stilistico.

In tale occasione il Lattuada si è soffermato nuovamente sulla tela raffigurante la *Visione di San Cirillo d'Alessandria* della chiesa di San Domenico a Solofra, per recuperare la proposta di collaborazione formulata dal Bologna, e per sostenere la possibilità di un'attribuzione al solo Francesco sull'ipotesi del Braca e della Belli D'Elia³³, convalidando inoltre l'identificazione iconografica con la *Visione di San Gregorio Taumaturgo* (fig. 1).

Il tema, infatti, risulta in linea con quello raffigurato da Angelo Solimena nei due esemplari di Santa Maria delle Grazie in contrada Mannesi a Napoli³⁴, e della chiesa del Suffragio a Gravina, il cui soggetto appare comprovato anche dalla testimonianza delle Visite Pastorali³⁵. La tela solofrana descrive l'episodio legato

³² D. Sinigalliesi, scheda 31, in *Angelo e Francesco...cit.*, 1990, p. 116.

³³ P. Belli D'Elia, *Dipinti di Francesco Solimena in Puglia*, in *Angelo e Francesco Solimena due culture...cit.*, 1994, p. 85.

³⁴ Cfr. P. A. Orlandi, *Abecedario Pittorico Dall'autore ristampato, corretto, ed accresciuto di molti professori e di altre notizie spettanti alla pittura...*, Napoli 1733, s.p.; O. Morisani, *La vita del Solimena di Antonio Roviglione...cit.*, pp. 43-44; B. De. Dominici, *Vite de' pittori...cit.*, p. 579; G. Sigismondo, *Descrizione della città di Napoli e suoi borghi*, Napoli 1789, II, p. 104: «Evvi in questa chiesetta un quadro di San Gregorio Taumaturgo e la Beata Vergine, di Angelo Solimena padre di Francesco... Al presente la chiesa è governata dagli arcivescovi di Napoli pro tempore»; G.B. Chiarini, in C. Celano, *Notizie del bello dell'antico e del curioso della città di Napoli*, Napoli 1856-60, III, 1858, p. 781: «Del S. Gregorio Taumaturgo, e della B. Vergine dipinti da Angelo Solimena, e che una volta vedevansi nella Chiesa, non v'è più notizia».

³⁵ Cfr. C. Gelao, *Angelo Solimena. Visione di San Gregorio Taumaturgo*, in *Mostra Rassegna delle arti figurative in Gravina*, Cassano 1985, pp. 50-53; M. Pasculli Ferrara, in *Angelo e Francesco Solimena due culture...cit.*, 1990, p. 39, che ricorda

alla vita del santo, relativo all'apparizione della Vergine e di San Giovanni Evangelista, - quest'ultimo rappresentato con il libro aperto in atto di svelare il mistero della fede - così come narrata negli scritti ritenuti di Gregorio Taumaturgo (*Il Simbolo, Esposizione della fede*)³⁶.



Fig. 1

l'identificazione dei personaggi della tela di Angelo Solimena nella chiesa del Suffragio di Gravina, attraverso il riferimento alla Santa Visita effettuata da Monsignor Valvassorio nel 1686: *santa Maria degli angeli, San Gregorio taumaturgo, san Giovanni evangelista, santa Vernacula*; Idem, *La committenza Orsini della "Ducal" chiesa del Purgatorio e del Monte del Suffragio delle Anime dei Morti a Gravina di Puglia, in Confraternite, chiese e Società. Aspetti e problemi dell'associazionismo laicale europeo in età moderna e contemporanea*, a cura di L. Bertoldi Lenoci, Fasano 1994, p. 563.

³⁶ Cfr. *Gregorio di Nissa. Vita di Gregorio Taumaturgo*, a cura di L. Leone, Roma 1988, pp. 50-51

Lo studioso ha posto l'accento sull'identificazione dello «... stemma sorretto da due angioletti nella parte bassa della tela. Si tratta di uno stemma Orsini...e la sua collocazione è probabilmente legata all'ascesa al cardinalato di Vincenzo Maria Orsini, come mostrato dagli attributi vescovili in basso a sinistra, collegabili sia all'iconografia di San Gregorio già alla presenza dello stemma. Se quest'ipotesi fosse confermata, dovremmo collocare intorno al 1672 il termine *post quem* di esecuzione del dipinto»³⁷.

La presenza dell'emblema familiare Orsini-Frangipane della Tolfa, è risultato un elemento decisivo sia in relazione al riscontro iconografico (il santo Taumaturgo, legato al culto dei morti, era venerato nella chiesa del Suffragio di Gravina)³⁸, sia dal punto di vista dell'identificazione della committenza e, per tale ragione, non è possibile escludere l'ipotesi del Lattuada che riconosce nell'esecuzione del dipinto un intento celebrativo, sebbene l'evento da commemorare potrebbe coincidere con la nomina di Vincenzo Maria Orsini ad Arcivescovo di Manfredonia nel 1675³⁹, per l'analogia della rappresentazione del Santo vescovo, consentendo di stabilire una cronologia dell'opera di poco successiva a tale investitura⁴⁰.

Il Lattuada si è inoltre pronunciato sull'*Incoronazione di Sant'Anna* del monastero eponimo di Nocera Inferiore, firmata e datata da Angelo Solimena nel 1681, non riconoscendo la completa autografia del Solimena senior «dopo la pubblicazione del dinamico disegno preparatorio» (Berlino, S.M. P. K., Kupferstichkabinett)⁴¹, che indicherebbe piuttosto «una realizzazione in collaborazione dei due Solimena di una composizione progettata da Francesco»⁴².

³⁷ R. Lattuada, *Note sui committenti di Francesco Guarino. Angelo e Francesco Solimena, con due inediti di Guarino e uno di Luca Giordano*, in *Angelo e Francesco Solimena...*, 1994, p. 45.

³⁸ M. Pasculli Ferrara, *La committenza Orsini...*cit., pp. 536, 578.

³⁹ Cfr. G. M. Romano, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica. Da S. Pietro sino ai nostri giorni*, Venezia 1840, vol. V, pp. 8-9.

⁴⁰ Cfr. A. Braca, *La presenza di Angelo Solimena nell'Agro...*cit., p. 54.

⁴¹ R. Lattuada, *Note sui committenti di Francesco Guarino...*cit., pp. 44, 49, nota 5; per il disegno attribuito ad Angelo Solimena cfr. P. Dreyer, *A Drawing by Angelo Solimena*, in «Master Drawings», XXVIII, 1990, pp. 320-322.

⁴² R. Lattuada, *Note sui committenti di Francesco Guarino...*cit., p. 49, nota 5.

Nel 1993 il Pavone ha offerto un resoconto dei contributi critici relativi ai due Solimena e trattando di Angelo ha affermato che il restauro «...della *Sant'Anna* del convento delle Clarisse di Nocera Inferiore, datata 1980, ha rivelato una luce schiettamente lanfranchiana, ed una impostazione spaziale, che permettono di collegarla alla *Madonna del Rosario* di Lanfranco oggi ad Afragola, cui fa riferimento il De Dominicis per la tela di Francesco in San Nicola alla Carità»⁴³ e, in seguito, ha fornito indicazioni circa il ritrovamento del disegno raffigurante *San Michele che libera Roma dalla peste* (Chatsworth, coll. duca di Devonshire)⁴⁴, che si configura quale studio preparatorio di Francesco Solimena per la tela del cassettonato di Sarno, convalidando quanto già affermato nella già nota traccia documentaria.

Rispetto a quest'ultima aggiunta, il Pavone è intervenuto nuovamente nel contributo volto ad esaminare il rinnovamento stilistico nell'Agro nocerino sarnese, dovuto all'influenza dei Solimena, in cui ha recuperato i termini dell'accordo di collaborazione tra padre e figlio, estrapolati dal documento del 1694 e, nell'analisi della prova grafica, ha asserito che «permette di considerare come tale elaborazione fosse venuta maturando nella fase in cui il Solimena procedeva all'esecuzione degli affreschi della zona relativa alla cupola di Santa Maria Donnalbina, portava avanti quel processo di revisione del linguaggio, che gli avrebbe consentito il graduale distacco dall'originaria matrice...»⁴⁵.

Sempre in tale sede il Braca ha sondato la prima attività di Francesco, focalizzando l'attenzione sulle opere ascrivibili intorno alla metà degli anni '70, per sottolineare l'influenza del giovane pittore sulla produzione del padre, in riferimento ad «...un'altra tela inedita collocata nella chiesa del SS. Corpo di Cristo, una delle principali di Nocera Inferiore. Il soggetto raffigura *L'intercessione di San Gennaro presso Cristo* [...] la presenza dei puttini che giocano con il pastorale del Santo e con i capelli mossi dal vento creano un significativo richiamo proprio alla citata

⁴³ M. A. Pavone, *Gli ultimi studi su Angelo Solimena*, in *Archeologia e arte in Campania*, Salerno 1993, p. 258.

⁴⁴ Ibid., p. 259. Per una prima segnalazione cfr. Idem, in *Angelo e Francesco Solimena due culture...cit.*, 1990, p. 70

⁴⁵ M.A. Pavone, *Caratteri della produzione pittorica nell'Agro Nocerino-Sarnese tra Sei e Settecento in relazione all'influenza dei Solimena*, in *Angelo e Francesco Solimena nell'Agro...cit.*, 2002, p. 22.

opera di Solofra di Francesco. [...] Sembra allora evidente che le sollecitazioni verso un maggior dinamismo trovino proprio in Francesco il più deciso propulsore»⁴⁶. Dopo tali considerazioni lo studioso è tornato sull'affresco del *Paradiso* dell'Arciconfraternita del Rosario della chiesa di San Prisco a Nocera Inferiore, per sostenere l'intenzione di una propaganda domenicana, per il ruolo centrale affidato al Santo fondatore dell'Ordine raffigurato ai piedi della Trinità: «...non può sfuggire che le Confraternite del Rosario erano strettamente collegate all'Ordine Domenicano, e può non essere un azzardo pensare che questa prestigiosa commissione ad Angelo Solimena venga ancora una volta dai suoi potenti protettori domenicani, il cardinale Orsini e il vescovo Nicola Antonio De Tura...Questo non significa assolutamente che l'incontro sia servito per aprire un varco nella commissione pittorica, ma esattamente il contrario, cioè che la penetrazione del messaggio domenicano si avvale dello strumento figurativo per essere maggiormente efficace»⁴⁷. Ha ribadito poi l'apporto di Francesco Solimena all'interno di tale decorazione: «...suoi sono gli sviluppi del rinnovamento cromatico a macchia ed anche la rappresentazione di alcuni santi che presentano un evidente collegamento con [...] il più noto dipinto di [...] Fiumefreddo in Calabria [...] la sua cronologia [...] potrebbe cadere intorno alla metà del decennio, fra il 1675 ed il 1676...»⁴⁸.

Rispetto all'*Incoronazione di Sant'Anna* del monastero eponimo di Nocera Inferiore, riconsiderando le ipotesi di collaborazione formulate in precedenza dal Lattuada ha affermato che «...risulta difficile accettare una visione del pittore sempre guidato dal figlio [...] Con ciò non si vuole negare una continuità di scambio tra i due, ma non si può neppure negare che nella produzione di Angelo di questi anni si assiste ad una costante rivisitazione in chiave moderna di fatti passati, che corrisponde ad una scelta culturale abbastanza precisa»⁴⁹.

⁴⁶ A. Braca, *La presenza di Angelo Solimena nell'Agro...cit.*, p. 51.

⁴⁷ Ibid., p. 53. Per notizie sulla fondazione domenicana della Confraternita cfr., E. Tramontano, *L'Arciconfraternita del Santissimo Rosario eretta nella cattedrale di Nocera Inferiore. Un mondo ritrovato*, in *Radici Nocerine*, Nocera Inferiore 1996, II, pp. 51-68.

⁴⁸ A. Braca, *La presenza di Angelo Solimena nell'Agro...cit.*, p. 54.

⁴⁹ Ibid., p. 56.

Lo studioso passando ai dipinti del duomo di Sarno si sofferma poi sulla *Comunione degli apostoli*, siglata da Angelo nel 1683, rispetto alla quale la critica aveva evidenziato uno stringente legame con «*la Madonna con Bambino e santi* del giovane Francesco in San Nicola alla Carità a Napoli, dalla quale sembra derivare la forma dell'apostolo ricevente la comunione...la resa dell'opera è improntata ad un maggior tenebrismo, ma sembra emergere con chiarezza sempre maggiore una solidarietà ormai consolidata fra i due pittori. È possibile che gli scambi siano diventati sodalizio, nel quale il giovane porta certamente una carica innovativa...»⁵⁰. In riferimento al *San Giacomo che scaccia i Mori* (Sarno, Cappella Abbignete), i marcati contrasti chiaroscurali che rinviano a soluzioni pretiane, evidenziano l'adesione del Solimena senior «...all'operazione culturale che Francesco portava avanti proprio in quegli anni con il recupero del tenebrismo nelle stesure barocche. Vi si coglie, infatti, una comune situazione ambientale con il San Giorgio della Cappella Loffredo...»⁵¹.

⁵⁰ Ibid., p. 57.

⁵¹ Ibid., p. 60.

1.1 IL CONTRIBUTO DI FRANCESCO NELLA PRODUZIONE PATERNA

Un primo intervento di Francesco accanto al padre, concordemente sostenuto dalla critica, si registra nella commissione dell'affresco del *Paradiso* dell'arciconfraternita del Rosario di San Prisco a Nocera Inferiore (fig. 1). La documentata dipendenza delle cappelle rosariane dall'ordine domenicano, che interviene a giustificare anche la presenza del Santo fondatore posto ai piedi della Vergine, consente di ipotizzare la mediazione da parte di Vincenzo Maria Orsini per l'incarico nocerino⁵², all'indomani della sua nomina ad Arcivescovo di Manfredonia nel 1675.



Fig. 1

⁵² E. Tramontano, *L'Arciconfraternita del Santissimo Rosario eretta nella cattedrale di Nocera Inferiore. Un mondo ritrovato*, in *Radici Nocerine*, Nocera Inferiore 1996, II, pp. 51-68; vedi inoltre A. De Spirito, *Il cardinale Vincenzo Maria Orsini Mecenate dei Solimena*, in «Rassegna storica salernitana», 16, 1991, pp. 107-122.

Le soluzioni di stampo lanfranchiano appaiono integrate da riferimenti più dichiaratamente cortoneschi, soprattutto nella definizione del nucleo centrale, che trova un parallelo con la prova grafica di collezione Chatsworth (fig. 2), transitata in asta Christie's (Londra, 3 giugno 1984).



Fig. 2

La disposizione dei Santi sulle nubi di tradizione correghesca, appare estrapolata dal *Paradiso* del Lanfranco per la Cappella del Tesoro di San Gennaro a Napoli: un riferimento ben noto anche al Beinaschi per la realizzazione delle cupole napoletane dei Santi Apostoli e di Santa Maria degli Angeli a Pizzofalcone⁵³.

Rispetto a quest'ultimo occorre osservare che il ritrovamento delle polizze di pagamento relative ad entrambi gli affreschi, escludono completamente l'ipotesi di una sua possibile influenza sui due Solimena per l'innovativo esito iconografico della cappella nocerina, e permettono di recuperare la matrice originaria ampiamente testimoniata dalle fonti. Al giovane artista andrà ricondotta

⁵³ Cfr. S. Carotenuto, in V. Pacelli, F. Petrucci, *Giovan Battista Beinaschi, pittore barocco tra Roma e Napoli*, Roma 2011, pp. 245-246, 258-261.

l'ideazione del progetto figurativo, mentre il suo diretto intervento andrà individuato in diverse figure poste alla base della calotta, caratterizzate da una fremito di stampo barocco che si manifesta nelle chiome, negli abiti dei santi, nonché nelle posizioni scorciate di memoria lanfranchiana. Tali peculiarità inducono a distinguere chiaramente all'interno del nucleo compositivo le parti autografe di Francesco rispetto a quelle dipinte da Angelo Solimena. In particolare, le figure di San Gioacchino e Sant'Anna, rinviano a soluzioni utilizzate dal Solimena nel dipinto della *Sacra famiglia della Vergine* di Bristol, nonché nella tela di Fiumefreddo Bruzio, datata 1678, inducendo a proporre una datazione dell'affresco nocerino verso la fine dell'ottavo decennio del Settecento⁵⁴.

Nello stesso contesto cronologico (1678) si inserisce la *Pietà* di San Bartolomeo a Nocera Superiore (fig. 3), caratterizzata da un forte accento tenebristico, per la quale il Pavone ha inteso formulare una proposta di collaborazione tra padre e figlio⁵⁵, non accolta dalla Sinigalliesi che ha restituito l'opera al solo Angelo Solimena⁵⁶.

L'impostazione compositiva della tela risulta piuttosto innovativa se si tiene conto della soluzione sviluppata da Angelo Solimena nella *Pietà*, già in collezione privata a Salerno, nonché in quella di santa Lucia di Serino, ma è proprio nella figura del San Giuseppe d'Arimatea, che in modo convincente si manifesta

⁵⁴ Cfr. A. Braca, *Paradiso e incoronazione della Vergine*, 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), Milano 1990, p. 66; N. Spinosa, *Lanfranco e la pittura napoletana tra Sei e Settecento*, in *Giovanni Lanfranco. Un pittore Barocco tra Parma, Roma e Napoli*, catalogo della mostra (Parma, Reggia di Colorno, 8 settembre-2 dicembre 2001; Napoli, Castel Sant'Elmo, 22 dicembre 2001-24 febbraio 2002; Roma, Palazzo Venezia, 16 marzo-16 giugno 2002), a cura di E. Schleier, Milano 2001, p. 87, fig. 5; cfr. inoltre per una proposta di datazione successiva al 1675: F. Bologna, *Francesco Solimena*, Napoli 1958, pp. 43, 47, 50; M. A. Pavone, *Angelo Solimena e la pittura napoletana della seconda metà del Seicento*, Salerno 1980, p. 84; N. Spinosa, *Spazio infinito e decorazione barocca*, in *Storia dell'arte italiana*, Torino 1981, VI/2, p. 306; A. Braca, *La presenza di Angelo Solimena nell'Agro Nocerino-Sarnese tra conservazione e innovazione*, in *Angelo e Francesco Solimena nell'Agro Nocerino-Sarnese tra continuità e alternative*, a cura di G. Contursi, Salerno 2002, p. 54;

⁵⁵ M. A. Pavone, *Angelo Solimena...cit.*, 1980, p. 90.

⁵⁶ D. Sinigalliesi, scheda 24, in *Angelo e Francesco Solimena due culture...cit.*, 1990, p. 67.

l'intervento del giovane figlio, come è comprovato dalla ripresa del soggetto, nella figura dell'angelo in posa invertita, nell'affresco della *Morte di San Francesco* di Donnaregina a Napoli (fig. 4).



Fig. 3



Fig. 4

A tal proposito occorre sottolineare che i nuovi apporti del giovane pittore, non riuscirono del tutto a scardinare le vecchie convinzioni dell'anziano genitore, secondo quanto è stato sostenuto invece dalla critica, tant'è vero che tra il 1678 e il 1683, nelle opere di Angelo Solimena appare un rinnovamento stilistico, che non si evince nei suoi dipinti successivi, consentendo di verificare in questi anni, un momento di più intensa collaborazione di Francesco con il padre. Al giovane pittore però non fu consentito di esprimersi in totale libertà, bensì dovette adeguarsi alla pittura più rigorosa dell'anziano genitore, lasciando spazio alla sua inventiva e alle sperimentazioni di matrice barocca all'interno della sua attività autonoma.

Ciononostante, Francesco riuscì a infondere la sua personalità emergente attraverso piccoli brani pittorici e articolate impostazioni iconografiche, come emerge dalla tela dell'*Estasi di Santa Rosa da Lima* (fig. 5) di Angri (San Giovanni Battista), contraddistinta da una inconsueta impaginazione compositiva, che è

stata ritenuta dalla Sinigalliesi un precedente significativo per la tela della *Madonna del Rosario* di Francesco Solimena di Berlino.



Fig. 5

Rispetto a quest'ultima, la studiosa ha ipotizzato una ripresa del giovane pittore dal prototipo paterno⁵⁷, sebbene l'analogia compositiva tra la tela di Angri e quella di Berlino potrebbe invece essere interpretata come il risultato di una compartecipazione di Francesco nella realizzazione del dipinto di Angri, soprattutto tenendo conto dell'innovativa organizzazione spaziale, inserita in un'ambientazione esterna, in cui compaiono, alle spalle della Santa, elementi arborei, poco rilevanti in altre composizioni ascrivibili al solo Angelo. Tali considerazioni consentono di ipotizzare una prima ideazione del tema da parte del più giovane pittore.

⁵⁷ D. Sinigalliesi, scheda 25, in *Angelo e Francesco Solimena due culture...cit.*, 1990, p. 68.

Il Bambino che incorona la Santa, contraddistinto da morbidi riccioli rossi e dalla tenerezza delle carni perlacee, dal punto di vista stilistico non trova alcuna corrispondenza con le figure degli indigeni al di sotto del basamento, nelle quali andrà ricercata l'autografia di Angelo. Il brano di natura morta in primo piano che si configura come un segno distintivo del giovane Francesco trova un puntuale riscontro con la cesta dell'*Adorazione dei pastori* di Narbonne (Musée de la Ville) e con quella del *Cristo confortato dagli angeli nel deserto* di Baronissi, così come le rose colte nella loro vera essenza (figg. 5, 7), si discostano da quanto realizzato da Angelo nel *San Francesco chiede l'indulgenza plenaria per la Porziuncola* (fig. 6) del convento di San Lorenzo a Salerno, per porsi in linea con quelle realizzate da Francesco nella tela di *Santa Rosalia* di Collezione Pisani e in quella Caroelli Tripoti.



Fig. 5



Fig. 6



Fig. 7



Fig. 8

Un ulteriore elemento che accomuna i dipinti di questa prima fase del Solimena junior è la presenza della colonna dorica, quasi firma dell'artista.

A ridosso dell'*Estasi di Santa Rosa da Lima* si colloca il *San Gennaro che intercede presso Cristo* (Corpo di Cristo) di Nocera Inferiore (fig. 9), in cui Angelo Solimena

attraverso tinte cineree e fortemente chiaroscurate evidenzia il fenomeno dell'eruzione, lasciando emergere un dichiarato riferimento agli esiti pretiani sperimentati dal figlio.



Fig. 9

Se l'imponente figura di San Gennaro si richiama a quanto realizzato da Angelo sulla scia guariniana, è nel gruppo dei tre bambini che giocano con il pastorale del Santo che si individuano elementi riconducibili a Francesco, attraverso il confronto con la tela di Fiumefreddo Bruzio, così come la figura di San Giuseppe trova un opportuno riscontro con quella del San Nicola della tela di San Giovanni a Vietri (fig. 10) e con il san Gregorio Taumaturgo (fig. 11) del dipinto di San Domenico a Solofra (fig. 12).



Fig. 10



Fig. 11



Fig. 12

Entro il 1680 andrà collocata anche la *Sacra Famiglia* di collezione privata a Napoli (fig. 13), pubblicata dal Pavone nella monografia dedicata ad Angelo Solimena⁵⁸, ma che andrà restituita alla collaborazione dei due artisti.



Fig. 13

Infatti, se nelle figure di San Gioacchino, che trova riscontro con quello della *Sacra famiglia* del museo Diocesano di Salerno, e nel San Giuseppe, riconducibile al *San Paolo* (?) della chiesa di San Giorgio sempre a Salerno⁵⁹, andrà individuata la mano di Angelo Solimena, il gruppo centrale della Madonna e Sant'Anna rivela delle caratteristiche stilistiche più vicine al giovane figlio. In proposito, la Vergine con la tipica acconciatura (fig. 14) si ricollega alla Madonna della tela di San Giovanni a Vietri (fig. 15), mentre la tipologia di Sant'Anna, trova un confronto con quella della *Sacra Famiglia della Vergine* di Capodimonte (fig. 16) nonché con quella del rame di analogo soggetto di Bristol (fig. 17).



Fig. 14



Fig. 15

⁵⁸ M.A. Pavone, *Angelo Solimena*, Salerno 1980, pp. 56-57, fig. 12.

⁵⁹ *Ibid.*, p. fig. 26.



Fig. 16



Fig. 17



Fig. 18

Nel 1680 Angelo sigla la tela del Convento di Santa Chiara a Nocera Inferiore, *Sant'Anna e la Vergine Bambina con san Nicola di Bari e Sant'Antonio da Padova* (fig. 18) , resa nota in occasione della mostra del 1990, nella quale già la Sinigalliesi aveva evidenziato la presenza di elementi comuni riutilizzati da padre e figlio. In particolare, il drappo che ricade alle spalle della Santa, anticipa il dipinto del convento di Sant'Anna di Nocera inferiore di Angelo, e si pone in linea anche con quello realizzato nella *Madonna del Rosario* di Berlino dal Solimena junior, inducendo la studiosa ad ipotizzare «l'uso scambievole e la rielaborazione...di elementi desunti dalla contemporanea pittura barocca»⁶⁰, dovuti al lavoro di padre e figlio nella medesima bottega.

⁶⁰ D. Sinigalliesi, scheda 31, in *Angelo e Francesco due culture...cit.*, 1990, p. 116.

L'impostazione compositiva che rinvia alle soluzioni già sperimentate da Francesco Guarini per la tela del Rosario di Materdomini, sembra richiamarsi anche alla testimonianza del De Dominici in relazione alla tela realizzata da Francesco Solimena per San Nicola alla Carità: «ov'è dipinta la Beata Vergine con belli angeloni che alzano un gran panno, imitando il perfettissimo del Lanfranco in Sant'Anna della Nazione Lombarda»⁶¹. L'affermazione del biografo consente di verificare un'anticipazione della soluzione adottata dal Solimena junior nel 1682, permettendo di considerare la possibilità di una prima ideazione iconografica, da parte del più giovane pittore, nella tela nocerina. Pertanto, oltre al drappo che ricade in morbide e abbondanti pieghe, tipico di Francesco, si individuano le solite colonne doriche, elemento portante all'interno delle sue composizioni giovanili, ma più singolare appare la presenza dei bambini che giocano con la botte, ricordando il miracolo di San Nicola, già realizzati da Francesco nella tela di Fiumefreddo Bruzio.

Così mentre San Nicola trova un opportuno confronto con l'analoga figura eseguita dal giovane pittore ai lati del *Crocifisso* nella chiesa di San Giorgio ai Mannesi a Napoli, Sant'Antonio si pone in linea con quello presente nella tela con San Francesco di Sales e San Francesco d'Assisi nella chiesa napoletana di San Nicola alla Carità.

D'altra parte l'Orlandi nella biografia di Angelo Solimena, commentando il suo *modus operandi* ha sottolineato che «L'affetto della sua patria e forse la libertà del suo genio fecero sì, che in suo cuore non penetrasse l'ambizione della gloria e delle ricchezze [...] Uomo di bell'umore e di bontà di vita assai, che, inclinato a darsi bel tempo in cose innocenti, dipingeva solo quando ve lo portava il genio...»⁶²: una testimonianza che se indicativa della semplicità dell'artista, tende anche a dimostrare come l'incremento dell'attività professionale, già accreditata alla fine

⁶¹ Cfr. B. De Dominici, *Vite de' pittori, scultori...cit.*, 1742-45, p. 584, che fa riferimento alla *Madonna con Bambino e Santi* del Lanfranco nella chiesa napoletana di Sant'Anna dei Lombardi, successivamente nella chiesa del Rosario di Afragola e oggi presso il Museo di San Martino.

⁶² O. Morisani, *La vita del Solimena di Antonio Rovigione nelle aggiunte all'"Abecedario" dell'Orlandi*, «Bollettino di storia dell'arte», I/2, 1951, p. 57.

degli anni '70, avesse reso necessario il decisivo contributo del giovane figlio all'interno della sua bottega.

Infatti, un ulteriore momento di collaborazione, già individuato dalla critica, si registra nella realizzazione della *Incoronazione di Sant'Anna e Santi* (fig. 19) di Nocera Inferiore (convento di Sant'Anna), firmata e datata da Angelo nel 1681. Il ritrovamento del disegno preparatorio (Berlino, Kupferstichkabinett), pubblicato dal Dreyer (fig. 20)⁶³, ha consentito al Lattuada di ipotizzare «una realizzazione in collaborazione dei due Solimena di una composizione progettata da Francesco»⁶⁴. La monumentalità del trono sulla quale è posta la Sacra famiglia rinvia a soluzioni del Maratta, come emerge dalla tela della *Madonna e Santi* di Santa Maria della Vallicella a Roma, consentendo di recuperare un termine di riferimento del giovane Solimena, confermato dal suo biografo De Dominicis.

Inoltre, è proprio nella parte alta del dipinto che andrà ricercato l'intervento di Francesco (fig. 21), nella Sacra famiglia che sarà recuperata per la tela della chiesa di san Matteo di Nocera Inferiore (riemersa di recente all'attenzione degli studi), nel trono dorato e intagliato che appare estrapolato da quello della *Disputa dei dottori* di collezione Morano a Napoli (fig. 22), e nell'inserimento della colonna con il drappo. La Vergine Bambina si ricollega a quella presente nella *Sacra famiglia* di Capodimonte a Napoli (fig. 23).

Anche la tela raffigurante *San Bernardino* del Convento della Trinità a Baronissi (fig. 24), resa nota dal Pavone in occasione della monografia dedicata ad Angelo Solimena⁶⁵, presenta delle caratteristiche tali da consentire di ipotizzare un intervento di collaborazione del giovane figlio. In primo luogo occorre ricordare che proprio i recenti studi hanno consentito di riesaminare il dipinto, sulla base delle novità emerse proprio all'interno del Refettorio del Convento, per le quali sarà offerta un'ampia trattazione in un successivo capitolo, mentre occorrerà qui sottolineare che uno degli elementi indicativi della collaborazione del giovane

⁶³ P. Dreyer, *A Drawing by Angelo Solimena*, in «Master Drawings», XXVIII, 1990, pp. 320-322.

⁶⁴ R. Lattuada, *Note sui committenti di Francesco Guarino. Angelo e Francesco Solimena, con due inediti di Guarino e uno di Luca Giordano*, in *Angelo e Francesco Solimena due culture a confronto*, atti del convegno (Nocera Inferiore, 17-18 novembre 1990), a cura di V. de Martini, A. Braca, Napoli 1994, p. 49, nota 5.

⁶⁵ M.A. Pavone, *Angelo Solimena...cit.*, pp. 88-89, fig. 67.

Solimena, è da individuare nella rappresentazione sia nelle caratteristiche tipologiche del personaggio, sia nel paesaggio, che consente di porlo in rapporto all'affresco del citato Refettorio, datato 1681. Anche il panneggio del Santo che ricade in morbide pieghe trova riscontro con quanto realizzato da Francesco nella *Santa Rosalia* di Collezione Pisani a Napoli e nei santi francescani della perduta tela di Montecassino con *San Girolamo*, *San Francesco* e *Sant'Antonio*.



Fig. 19



Fig. 20



Fig. 21



Fig. 22



Fig. 23



Fig. 24

L'intento ritrattistico del dipinto poi è stato già rilevato dal Pavone che ha osservato come Angelo Solimena «puntò essenzialmente alla valorizzazione della componente ritrattistica...Basando la riuscita dell'opera sulla scrupolosa realizzazione del ritratto di un contemporaneo, probabilmente di un francescano, risolse in un'acuta osservazione naturalistica dell'impostazione del volto l'esito più complessivo del dipinto, rivolto a tener vivo il ricordo di uno dei pilastri dell'ordine minoritico»⁶⁶. Tale affermazione risulterebbe di supporto all'ipotesi che nelle vesti del Santo sia stato ritratto il committente dell'affresco del Refettorio, consentendo di circoscrivere la realizzazione dell'opera entro il 1681.

L'anno successivo, Angelo porta a compimento la tela del Duomo di Sarno con *San Michele che scaccia gli angeli ribelli* (fig. 25) che, rispetto alla produzione precedente, «si pone in una posizione di continuità e di arricchimento culturale»⁶⁷ presentando un'impostazione piuttosto innovativa della composizione e della figura dell'Arcangelo, tenendo conto del *San Michele che intercede per le anime del Purgatorio* della chiesa di San Giorgio⁶⁸, dove appare raffigurato con l'elmo piumato.

La soluzione compositiva che anticipa quella realizzata da Francesco sempre in San Giorgio a Salerno, induce ad ipotizzare una progettazione del più giovane pittore, mentre un suo diretto intervento andrà ricercato nella parte alta della composizione per la realizzazione della *Giustizia* sulla destra e per gli angeli smaterializzati nel pulviscolo dorato che rinviano ad esiti lanfranchiani. Ancora più evidente appare nella *Comunione degli apostoli* del Duomo di Sarno (fig. 26), siglata da Angelo nel 1683, il portato innovativo del giovane Francesco, che si fa interprete dell'intera rappresentazione (1683). Già il Bologna ha osservato come il dipinto di Angelo sia «legato in tutto al gusto del figlio»⁶⁹, mentre il Pavone ha rilevato «la forza chiaroscurale propria del Cavaliere Calabrese, sostenuta ad un livello di sbattimenti luminosi non disgiunti da una valorizzazione della presenza reale dei personaggi, porta a vederne la dipendenza dai risultati conseguiti dal Solimena junior...nella seconda pala di s. Nicola alla Carità, dove San Pietro, dal

⁶⁶ Ibid., p. 89.

⁶⁷ Ibid., p. 98.

⁶⁸ Ibid., fig. 35.

⁶⁹ F. Bologna..., 1955, p. 69

torso scoperto e fiero, per intensità di caratterizzazione risulta affine a quello che, nella tela di Sarno, riceve la comunione da Cristo...»⁷⁰. Anche l'apostolo inginocchiato in primo piano, secondo lo studioso, trova riscontro, con San Giovanni nella *Visione di San Gregorio Taumaturgo* della tela di Francesco di San Domenico a Solofra, permettendo di considerare i numerosi elementi di continuità con quanto prodotto dal Solimena entro il 1683.



Fig. 25

La forte dipendenza dell'opera dalla lezione del Preti è confermata dal confronto con il Cristo del dipinto di Stoccarda (fig. 27), ma l'organizzazione spaziale rivela anche l'attenzione verso le soluzioni del Giordano, come si evince dalla tela della *Comunione degli apostoli* (fig. 28) di Sessa Aurunca (Santi Pietro e Paolo). Dal Cortona invece sembra recuperata l'impostazione della figura del Cristo e la definizione del panneggio che si solleva nella parte anteriore (fig. 29), secondo il confronto proposto con la figura di Anania nella tela attualmente presso Santa Maria della Concezione (fig. 30) a Roma (*Anania ridona la vista a Paolo*). Tenendo

⁷⁰ M. A. Pavone, *Angelo Solimena...cit.*, p. 97.

conto che i tre artisti qui considerati, risultano dei riferimenti cardine per il giovane Solimena, e che i confronti proposti dal Pavone risultano piuttosto convincenti per le stringenti analogie, non è possibile escludere l'intervento del giovane pittore accanto al padre. Bisogna ricordare, inoltre, che anche nel Duomo di Salerno Angelo Solimena aveva già portato a compimento la *Comunione degli apostoli*, utilizzando un metro compositivo e stilistico decisamente differente rispetto alla tela di Sarno, sebbene negli accenti lanfranchiani e nella disposizione dei personaggi potrebbe essere ravvisato il contributo del figlio.

Un lavoro condotto in parallelo da Angelo con gli affreschi di Francesco nel coro di Donnaregina è il dipinto proveniente dalla chiesa di San Giovanni in Parco, oggi presso la Congrega del Rosario di Nocera Inferiore, raffigurante *San Michele che intercede per un'anima del Purgatorio* del 1683 (fig. 31).



Fig. 26



Fig. 27



Fig. 28



Fig. 29



Fig. 30

In merito all'opera il Pavone ha posto l'accento sugli angeli tubicini «colti in precipitosa discesa e in virtuosistici sott'in su...Ebbene il medesimo brano degli angeli intenti a dar fiato alle trombe, ed avvolti da un panno di una durezza di pieghe tipica dell'Angelo degli inizi...è presente nell'affresco del Solimena junior raffigurante la "Visione di San Francesco" a Donnaregina»⁷¹. L'analogia soluzione compositiva degli angeli tubicini (fig. 32) tenderebbe a sottolineare un'ideazione univoca e coeva confluita in entrambi i dipinti, certamente da imputare al giovane

⁷¹ M.A. Pavone, *Angelo Solimena...cit.*, p. 94.

pittore, probabile ideatore grafico dell'intero schema compositivo sviluppato nella tela nocerina. D'altra parte Angelo aveva già proposto una medesima iconografia nella chiesa di san Giorgio a Salerno, interpretando la scena in modo estremamente diverso, molto semplificata e ridotta a poche presenze figurative⁷².



Fig. 31



Fig. 32

La tela di San Michele, segna un'interruzione del percorso comune dei due artisti, lasciando emergere i crescenti impegni del giovane Solimena a Napoli, ma a distanza di un decennio, la complessa organizzazione che caratterizza la tela di Angelo del convento di San Francesco a Sarno, raffigurante *San Giacomo* (fig. 33), induce a rilevare un ulteriore momento di collaborazione tra i due pittori, tanto più che il Pavone ha sottolineato una incongruenza stilistica nell'opera: «all'impetuoso incedere del bianco cavallo...non corrisponde una calda presenza umana del cavaliere a galoppo», mentre il Braca ha evidenziato l'adesione del più anziano Solimena al tenebrismo di Francesco, che pervade la tela ed esprime «una

⁷² A. Braca, *La presenza di Angelo Solimena nell'Agro Nocerino-Sarnese...cit.*, 2002, p. 57.

comune situazione ambientale con il San Giorgio della Cappella Loffredo...»⁷³ (fig. 34) a Napoli.

Dal punto iconografico è interessante il confronto del dipinto di Angelo Solimena, con quello di Carlo Rosa⁷⁴ della cattedrale di Monopoli raffigurante *La battaglia di Clavijo* (fig. 35)⁷⁵, che indica una ripresa di tale soggetto da parte del pittore, ma il riscontro risulta significativo, anche se si considera la tela di Francesco della cappella Loffredo (Napoli, Duomo di San Gennaro), nella quale si individua il cavallo posto nella medesima posizione, lasciando supporre una diretta conoscenza dell'opera da parte dei due Solimena. Attraverso un diretto confronto tra la tela di Angelo e quella di Francesco a Napoli, non emerge solo un'analogia contestuale, densa di ombre e contrasti chiaroscurali, ma il cavallo appare bloccato nella stessa posizione che evidenzia il piegamento della zampa anteriore destra, così come emerge nella tela realizzata da Francesco nella cappella Loffredo. Nella parte bassa poi, la figura travolta e riversa, trova un puntuale riscontro sia con quella nel *San Michele che scaccia gli angeli ribelli* di San Giorgio a Salerno (fig. 36), sia con la medesima figura presente nel *Miracolo di san Giovanni di Dio* dell'Ospedale della Pace di Napoli (fig. 37), consentendo di individuare un prototipo più volte riutilizzato dal giovane pittore. Dal punto di vista stilistico pochi sono gli elementi autografi del giovane artista, tra i quali si distingue chiaramente la morbidezza del mantello del Santo che si gonfia nella corsa, così come la leggerezza dei crini del cavallo che si ricollegano a quelli nella scena delle *Tre Sante al martirio* della chiesa di San Giorgio a Salerno. Se le parti riconducibili a Francesco risultano piuttosto marginali, è possibile però individuare il suo maggiore contributo proprio nella fase grafica di costruzione della scena.

⁷³ Ibid., p. 60.

⁷⁴ Per alcuni approfondimenti sul pittore cfr.: G. Wiedmann, *Carlo Rosa. Note sulla prima attività*, in «Ricerche su Sei-Settecento in Puglia», 2,1982/83, pp. 73-107; M. Loiacono, *Per il tempo napoletano di Carlo Rosa*, in *Interventi sulla "questione meridionale"*, a cura di F. Abbate, Roma 2005, pp. 181-192; Idem, *Carlo Rosa, dal tempo napoletano agli esordi in Puglia*, in *Ottant'anni di un maestro. omaggio a Ferdinando Bologna*, a cura di F. Abbate, Pozzuoli 2006, II, pp. 397-404; A. Amendola, *Per Carlo Rosa disegnatore*, in *Le due muse. Scritti d'arte, collezionismo e letteratura in onore di Ranieri Varese*, a cura di F. Cappelletti, Ancona 2012, pp. 7-12.

⁷⁵ Cfr. F. Abbate, *Storia dell'Arte nell'Italia meridionale. Il secolo d'oro*, Roma 2002, p. 195, fig. 62

Infatti, tale pratica non era estranea ai due artisti, secondo la dettagliata relazione ritrovata dal Pavone nell'archivio del Duomo di Sarno, nella quale viene effettuato un preciso resoconto dei lavori svolti all'interno della chiesa fino al 1994. Tale data segna il termine dei lavori del cassettonato, compiuti da Angelo Solimena, su disegni del figlio (fig. 38), e attesta che «Francesco in questo secolo pinta in Napoli et ha grido di virtuoso pittore»⁷⁶.



Fig. 33



Fig. 34

A tale testimonianza ha fatto seguito il ritrovamento del disegno di *San Michele che fa cessare la peste a Roma* (Chatsworth, coll. duca di Devonshire)⁷⁷, che è intervenuto a convalidare la traccia documentaria (fig. 39).

⁷⁶ M. A. Pavone, *Contributo ad Angelo Solimena*, in «Prospettiva», 8, 1977, pp. 57-62; Idem, *Angelo Solimena*, Salerno 1980, pp. 98, 120, nota 60; Idem, *Precisazioni su Orazio Solimena*, in «Prospettiva», 20, 1980, p. 119, nota 55; A. Braca, *La presenza di Angelo Solimena nell'Agro Nocerino-Sarnese tra conservazione e innovazione*, in *Angelo e Francesco Solimena nell'Agro Nocerino-Sarnese tra continuità e alternative*, Salerno 2002, p. 59.

⁷⁷ M. A. Pavone, in *Angelo e Francesco Solimena...cit.*, 1990, p. 70; Idem, *Gli ultimi studi su Angelo Solimena*, in *Archeologia in Campania*, Salerno 1993, p. 259.



Fig. 35



Fig. 36



Fig. 37

In questa fase più avanzata, 1994, l'impegno del giovane pittore accanto al padre è rivolto solo alla progettazione dei soggetti iconografici, in quanto, l'ascesa economica e professionale di Francesco, aveva reso necessario un definitivo allontanamento dalla bottega paterna, per dare ampio spazio alla sua produzione autonoma. Se infatti, attraverso il percorso dell'attività pittorica di Angelo è emerso un periodo di intensa collaborazione con il figlio tra il 1678-81, è possibile

che l'intensificazione delle commissioni su Napoli, avessero interrotto il sodalizio tra i due artisti e ridotto gli spostamenti di Francesco a Nocera, e che il giovane pittore fosse intervenuto in aiuto del più anziano genitore, solo in casi più sporadici, o per elaborare soluzioni più complesse e innovative.



Fig. 38



Fig. 39

2.1 L'ORATORIO DELLA MADONNA DELLE GRAZIE DI CAVA DE' TIRRENI

Il ciclo riemerso di recente all'attenzione degli studi,⁷⁸ rappresenta un'importante aggiunta al catalogo delle opere di Angelo Solimena, che viene ad integrare gli apporti del Pavone, in merito all'attività matura del pittore⁷⁹, e consente di registrare la sua presenza anche all'interno di tale territorio.

L'oratorio di Santa Maria delle Grazie (fig.1), annesso all'antica chiesa di S. Maria della Peschiera⁸⁰, è legato alla confraternita di Sant'Andrea Metelliano, già presente nel XV secolo e proprietaria della chiesa dal 1504⁸¹. Una prima testimonianza relativa agli affreschi realizzati nella volta, si deve ad una fonte documentaria, lo Status Omnium Ecclesiarum del 1697, custodito fino al 1943 presso l'archivio vescovile di Cava (bombardato dagli alleati), e noto attraverso la trascrizione del Della Porta, che ne ha tramandato la memoria storica. Dal perduto documento emerge sia l'esecutore della decorazione sia la descrizione dell'oratorio: « è a volta di lamia con lavori di stucco e pitture a fresco fatte per mano del Signore Angelo Solimena, nel quale attorno vi stanno li sedili di legno ... Nel mezzo della quale vi è l'icona di legno similmente indorata con l'Immagine della B. Vergine delle Gratie et altre Immagini pittate sopra tela...»⁸².

Lo stato attuale della decorazione è piuttosto precario, molte scene sono compromesse da estese lacune, mentre altre sono irrimediabilmente perdute, ma è ancora possibile distinguere gli episodi salienti della vita della Vergine tratti dal Vangelo di Luca e da quelli apocrifi del Protovangelo di Giacomo e dello Pseudo

⁷⁸ Cfr. E. De Nicola, in *Francesco Guarini. Nuovi contributi II*, in corso di stampa.

⁷⁹ M.A. Pavone, *Angelo Solimena*, Salerno 1980.

⁸⁰ Cfr. A. Della Porta, *Cava sacra*, Cava de' Tirreni 1965, pp. 204-205; vedi inoltre A. Infranzi, *Le confraternite della diocesi di Cava e i loro luoghi*, Cava de' Tirreni 1999, pp. 127-136.

⁸¹ Cfr. A. Infranzi, *Le confraternite della diocesi...cit.*, p. 127.

⁸² A. Della Porta, *Cava sacra...cit.*, p. 204.

Matteo⁸³. Rispetto a quest'ultimo, come ha già osservato De Nicola, la fonte apocrifia tende ad esaltare la natura verginale di Maria, rispondendo probabilmente ad una chiara volontà della committenza, così come una precisa richiesta si registra nella rappresentazione delle sante, che interrompono la sequenza scenica, poste negli angoli della volta. Bisogna sottolineare che le sante martiri, amplificano il ruolo cardine della Vergine, protagonista della decorazione.



Fig. 1



Fig. 2

⁸³ Per la lettura iconografica cfr. Veronica Panza, *Il ciclo solimenesco di Santa Maria delle Grazie a Cava de' Tirreni*, tesi di laurea, a.a. 2009-2010, relatore prof. Mario Alberto Pavone.

Il ciclo si apre con la raffigurazione della una *Madonna della Misericordia* (fig. 2), secondo uno schema trecentesco attestato in Campania⁸⁴, che doveva sovrastare l'immagine della *Madonna delle grazie*.

Da una prima analisi stilistica, se la figura della Vergine col manto aperto trova opportuni riscontri con quella realizzata da Angelo Solimena nella tela dell'*Annunciazione* di Gravina⁸⁵, così come gli angeli si ricollegano a quelli presenti nella *Madonna di Costantinopoli con i santi Bartolomeo e Nicola di Bari*, di Santa Maria delle Grazie a Roccapiemonte, le due sante poste negli spicchi laterali lasciano trasparire una modalità esecutiva differente rispetto al nucleo centrale. Infatti, secondo la riflessione di De Nicola, la *Sant'Orsola* (fig. 3), sulla sinistra, raffigurata con i suoi attributi tradizionali: il vessillo con la croce, la corona e la e la freccia del martirio, ad un confronto con quella «dipinta da Angelo Solimena nella chiesa di San Giorgio a Salerno, tra il 1670 ed il 1674, rivela una stretta analogia nella resa del volto e nella posa del braccio destro che regge lo stendardo, mostrando al contempo profonde differenze. La santa incombe con una posa monumentale, evidenziata dall'elaborato e pesante pannello, ben diverso dal lezioso mantello leggermente appoggiato sulle spalle visibile nell'affresco salernitano: in quest'ultimo, Sant'Orsola incede con passo leggero, mentre a Cava occupa lo spazio celeste con una solidità memore delle soluzioni lanfranchiane per la cappella del Tesoro di San Gennaro a Napoli, che i Solimena, padre e figlio, avevano ben studiato prima di accingersi all'impresa della cupola del SS. Rosario a Nocera»⁸⁶.

Lo stato di conservazione dell'affresco non permette una puntuale lettura stilistica, ma non si può escludere una compartecipazione del giovane Francesco nella realizzazione della santa, che sarà poi ripresa, nel ciclo di Santa Maria Donnabina a Napoli.

Anche la *Santa Cecilia* (fig. 4), sulla sinistra, intenta a suonare il violoncello, rivela

⁸⁴ Cfr. F. Bologna, *Momenti della cultura figurativa nella Campania medievale*, in *Il Medioevo*, Napoli 1992, p. 249.

⁸⁵ Per un recente contributo cfr. S. Carotenuto, *Pittori napoletani del Sei e Settecento nel territorio di Serino*, Napoli 2008, p. 55.

⁸⁶ Cfr. E. De Nicola, in *Francesco Guarini. Nuovi contributi II*, in corso di stampa.



Fig. 3

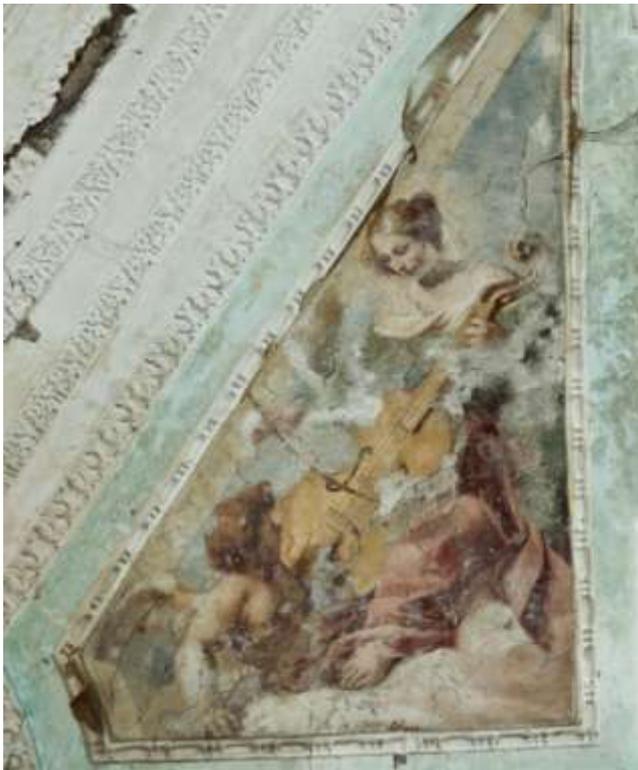


Fig. 4



Fig.5

un'inconsueta iconografia poco affine alle modalità compositive di Angelo Solimena, tenendo conto dei precedenti guariniani che la ritraevano al cembalo, lasciando emergere un modello di riferimento più prossimo agli esempi del Reni e del Domenichino. Rispetto a tali esiti, però, una variante significativa si registra nella posizione della Santa, col capo reclinato, intenta a suonare lo strumento, mentre un dinamismo di stampo barocco pervade i suoi capelli e quelli dell'angelo

ai suoi piedi, e si propaga sulla veste rigonfia. Dal punto di vista tipologico, la Santa trova un puntuale riscontro con la Madonna della *Visione di San Gregorio Taumaturgo* di san Domenico a Solofra (fig. 5), inducendo a considerare, anche in tale esito la possibile collaborazione del giovane figlio con il padre.

Passando all'altro riquadro triangolare, sulla sinistra di *Santa Cecilia* si individua *Santa Lucia* (fig. 6), ritratta in posa monumentale, seduta sulle nuvole, e contraddistinta dai suoi elementi simbolici: gli occhi e la palma del martirio. Il confronto con l'analoga raffigurazione realizzata da Angelo nella chiesa di San Giorgio a Salerno, rivela una profonda differenza stilistica rispetto all'esito di Cava, nella quale è evidente un fremito barocco nella definizione dei capelli della Santa, nei panneggi mossi dal vento e nella resa della luce, che lascia presagire l'intervento del giovane Francesco nella redazione di tale dipinto.

A tal proposito, infatti, *Santa Lucia* presenta notevoli affinità compositive con alcune figure di Sante presenti nel *Paradiso* della Congrega di San Prisco a Nocera, ma anche con la figura della Giustizia presente nella parte alta della tela di *San Michele che scaccia gli angeli ribelli* (fig.7), del Duomo di Sarno, realizzata a pochi anni di distanza da Francesco in collaborazione col più anziano genitore.

Ulteriori elementi di riflessione emergono dalla scena del *Sogno di San Gioacchino* (fig.8), posta al centro della parete lunga della volta, dove secondo la narrazione del Vangelo apocrifo dello Pseudo Matteo, l'angelo appare al Santo annunciandogli il concepimento di Maria da parte della moglie Anna.

Le parti leggibili dell'affresco, interessato da estese lacune, presentano un'impaginazione compositiva piuttosto innovativa, confrontando la scena con l'analogo episodio realizzato da Angelo nella chiesa di San Giorgio a Salerno. «La posa obliqua dell'angelo dialoga fisicamente con lo slancio diagonale di Gioacchino, proteso con energia verso chi gli sta dando un così straordinario annuncio. Il pastore sullo sfondo e i brani di paesaggio ancora leggibili, introducono elementi di serenità agreste che contrasta con la tensione dell'evento. La stessa resa pittorica, soprattutto nella figura dell'angelo, vibrante di luce dorata fin quasi a smaterializzarsi, sembra differente dal resto del ciclo: si propone di leggerci l'apporto del figlio Francesco, che con ogni probabilità fornì al padre il disegno da lui stesso riutilizzato agli inizi degli anni Novanta del secolo per la

figura dell'angelo inserito nell'Agar nel deserto delle collezioni di Banca Intesa Sanpaolo»⁸⁷.

L'angelo (fig. 9) si pone in linea anche con quello realizzato da Francesco nella scena di *San Francesco che placa l'ira di Cristo* nel coro di Donnaregina a Napoli (fig. 10), e con il medesimo nella tela di *San Michele che introduce un'anima al cospetto della Trinità* proveniente dalla chiesa di San Giovanni in Parco a Nocera inferiore, ritenuta opera di collaborazione tra i due Solimena.



Fig.6



Fig.7



Fig. 8

⁸⁷ Cfr. E. De Nicola, in *Francesco Guarini. Nuovi contributi II*, in corso di stampa.



Fig. 9



Fig. 10

Anche se molto compromessa, nell'angolo della volta accanto alla *Natività di Maria*, si individua una figura di santa, che dai pochi brani pittorici ancora leggibili, rivela una notevole qualità esecutiva, mentre accanto è presente una sinopia di una santa monaca in preghiera che si ricollega, dal punto di vista compositivo, alla Santa Rosa da Lima di Angri⁸⁸, consentendo di stabilire una termine cronologico per l'esecuzione dell'intero ciclo, che segue gli affreschi di Angelo a San Giorgio a Salerno, probabilmente contemporaneo agli affreschi per la cappella del Carmine in Santa Maria delle Grazie a Raito⁸⁹, e in linea con l'esecuzione del *Paradiso* della Congrega del Rosario di San Prisco a Nocera Inferiore e con la *Visione di Santa Rosa da Lima* di Angri, realizzati in collaborazione con il giovane Francesco.

⁸⁸ Cfr. E. De Nicola, in *Francesco Guarini. Nuovi contributi II*, in corso di stampa.

⁸⁹ M. A. Pavone, *Angelo Solimena negli affreschi di Raito*, in «Rassegna Storica Salernitana», 5, 1986, pp. 93-106.

2.2 IL CONVENTO DELLA SANTISSIMA TRINITÀ A BARONISSI⁹⁰

Sulla base delle nuove acquisizioni, relative all'attività giovanile del Solimena⁹¹, che hanno fornito nuovi termini di paragone per la ricostruzione del processo di formazione del pittore di Canale di Serino, è stato possibile individuare un dipinto passato in asta presso Pandolfini (Firenze, 4 ottobre 1999, lotto 367) con un'attribuzione al De Mura (fig.1)⁹², ma che si inserisce più opportunamente nel percorso iniziale del Solimena. L'opera, che risulta eseguita ad olio su carta (attualmente su un supporto ligneo), misura cm 44,5 x 55,5. Raffigura il noto episodio neotestamentario del *Cristo confortato dagli angeli*, secondo la traccia fornita dal Vangelo di Matteo (4:11), dove si descrive l'episodio di Cristo che, dopo l'ultima tentazione da parte del Demonio, viene assistito e servito dagli angeli. La scena, costruita secondo uno schema semicircolare, che contrassegna i bordi laterali superiori, lascia supporre che sia stata concepita quale bozzetto di un dipinto di maggiori dimensioni, destinato ad essere inserito su una superficie di uguale forma. Al suo interno, le figure di Cristo e degli angeli sono collocate all'aperto, in un paesaggio definito sul lato destro da una densa quinta arborea, mentre sul lato opposto si apre ad una più ampia spazialità, suggerita anche dall'immissione di luce dorata. Dal punto di vista della soluzione iconografica adottata, l'opera risente parzialmente del dipinto del Volterrano, eseguito per il

⁹⁰ Cfr. S. Carotenuto, *L'esempio di Francesco Guarini in Angelo e Francesco Solimena*, in *Francesco Guarini. Nuovi contributi II*, Napoli 2014, in corso di pubblicazione.

⁹¹ F. Bologna, *Aggiunte a Francesco Solimena. La giovinezza e la formazione (1674-1684)*, in «Napoli Nobilissima», II/1, 1962, pp. 1-12; Idem, *A Youthful Work by Francesco Solimena and Other Matters Concerning His Early career*, in «The Register of the Spencer Museum of Art», IV/4, 1987, pp. 64-80; M. A. Pavone, *Francesco Solimena. Armida e Rinaldo*, in «Quaderni del barocco», 13, Ariccia 2011; N. Spinosa, *Pittura del Seicento a Napoli da Mattia Preti a Luca Giordano. Natura in posa*, Napoli 2011, pp. 217-235.

⁹² Cfr. scheda catalogo a cura della dott. Francesca Paolini.

Refettorio del convento di Santa Teresa (1650) e attualmente presso il Museo di Pittura Murale di Prato⁹³.



Fig. 1

La possibile circolazione in ambito meridionale di una stampa relativa a tale soggetto rende ipotizzabile la ripresa del modello, di cui è noto il disegno (fig.2), oggi al Louvre (n. inv. 1196).

Anche l'inversione della disposizione del Cristo favorisce tale ipotesi. Risultano elementi caratterizzanti i colori dell'abito e del manto di Cristo, oltre alla definizione della tovaglia bianca che ricopre la pietra squadrata, dove gli angeli fanno convergere le pietanze. Il nucleo sulla destra del dipinto del Volterrano costituisce il riferimento basilare, anche per la circolare distribuzione degli angeli, piccoli e grandi, impegnati nel trasporto di preziosi vasellami d'argento, contenenti varie offerte di cibo e frutta. S'intende che il Solimena, eliminate le figure angeliche in volo, si sia concentrato su presenze terrene e tangibili, caricando la resa naturalistica dei brani di natura morta e gli oggetti metallici sui

⁹³ M. Gregori, *Il Volterrano*, in *Il Seicento Fiorentino. Arte a Firenze da Ferdinando I a Cosimo III. Biografie*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 21 dicembre 1986-4 maggio 1987) a cura di G. Guidi e D. Marcucci, Firenze 1986, p. 190.

quali ricade un potente effetto luministico. Lo sfondo paesaggistico che coordina la scena, rappresenta un ulteriore elemento di approfondimento sviluppato in tale circostanza.



Fig. 2

Sempre riguardo all'iconografia un riferimento d'obbligo rimane la tela del Lanfranco oggi a Capodimonte (fig.3)⁹⁴, eseguita per il soffitto ligneo del Camerino degli Eremiti su commissione del cardinale Farnese a Roma (1616-17), poi transitata per Parma nel 1662 e quindi a Napoli dal 1734. Anche in questo caso l'ipotesi è che una stampa abbia fatto da tramite e che il Solimena abbia inteso recuperare lo scenario arboreo sullo sfondo e il contrasto chiaroscurale determinato dalla collocazione dei personaggi in un ambito parzialmente soleggiato.

Il dipinto, già presso Pandolfini, offre prima di tutto l'opportunità di considerare come nella sua fase iniziale il Solimena rivolgesse attenzione ad alcuni aspetti del paesaggio, che il padre Angelo non aveva avuto modo di approfondire, avendo lasciato sempre ampia prevalenza agli elementi figurativi, che occupavano in maniera integrale le sue composizioni.

⁹⁴ E. Schleier, in *Giovanni Lanfranco. Un pittore barocco tra Parma, Roma e Napoli*, catalogo della mostra (Parma, Reggia di Colorno, 8 settembre- 2 dicembre 2001; Napoli, Castel Sant'Elmo, 22 dicembre 2001- 24 febbraio 2002; Roma, Palazzo Venezia, 16 marzo- 16 giugno 2002), Electa, Milano 2001, pp. 170-171.



Fig.3

L'articolata presenza di elementi paesaggistici, oltre a richiamare interessi non sopiti di un'osservazione naturalistica, testimonia la volontà del giovane Solimena di dare un'armoniosa distribuzione d'insieme, traendo spunto dal Lanfranco, ma assimilando anche quel particolare gusto per gli accordi cromatici sviluppati dal Giordano in relazione alle quinte arboree, soprattutto in occasione delle interpretazioni dei temi delle Metamorfosi⁹⁵.

Confrontando la tela in questione con le coeve opere del Solimena, notevoli risultano le soluzioni affini, peraltro caratterizzanti di un metro di intervento che diverrà costante nella sua produzione.

In primo luogo appare evidente la presenza dell'albero frondoso alle spalle di Cristo, che costituisce un motivo ricorrente, come risulta già dal ciclo dedicato alle sante Tecla Archelaa e Susanna nella cappella eponima di San Giorgio a Salerno (1680 circa)⁹⁶, che verrà successivamente ripreso nella tela della *Madonna con il*

⁹⁵ M.A. Pavone, *Linee metodologiche d'intervento e note sulla fortuna del tema mitologico in ambito napoletano*, in *Metamorfosi del Mito. Pittura barocca tra Napoli Genova e Venezia*, catalogo della mostra (Genova, Palazzo Ducale, 22 marzo-26 luglio; Salerno, Pinacoteca Provinciale, 19 luglio -19 ottobre 2003), a cura di M. A. Pavone, Milano 2003, pp. 15-30.

⁹⁶ A. Montefusco, in *Angelo e Francesco Solimena due culture a confronto*, catalogo della mostra (Pagani, Casa di Sant'Alfonso dei Liguori; Nocera Inferiore,

Bambino e i Santi Pietro e Paolo in San Nicola alla Carità a Napoli, dove appare evidente anche il recupero del medesimo particolare del tronco privo di corteccia (1682)⁹⁷. Una sicura anticipazione di tale processo si individua nella tela con *l'Adorazione del vitello d'oro* di collezione privata, che assomma e amplifica la pluralità delle esperienze in via di maturazione, applicate sia all'ambito paesaggistico, che a quello della ricerca condotta sulla preziosità degli oggetti inseriti in tale contesto. La distribuzione sul terreno di oggetti, distribuiti apparentemente a caso, ma che risaltano per la loro ricercata fattura, oltre che per lo splendore dell'oro, costituisce una sorta di prova generale di un processo di integrazione in un'ampia spazialità di oggetti minuti, ma di forte impatto visivo. Si osservi inoltre la presenza della pietra sacrificale, il cui quadro monumentale richiama quello della tavola imbandita dagli angeli per servire Cristo.

Anche alcune scene ad affresco del coro di Santa Maria Donnaregina si richiamano a tali principi compositivi. Si osservi l'episodio di *San Francesco che riceve le stimmate*, dove la pur evidente prevalenza delle figure sul paesaggio, si accompagna ad analisi più mirate sulla specificità degli oggetti inseriti.

Il ricercato bilanciamento tra gli alberi inseriti sullo sfondo e le ramificazioni affioranti in primo piano troverà la sua più complessiva codificazione, ma anche la sua conclusione, nell'affresco con la *Caduta di San Paolo*, della sacrestia di San Paolo Maggiore, come testimoniano i successivi esiti della cupola di Santa Maria Donnalbina (nota attraverso il bozzetto ritrovato a Genova⁹⁸) e del *San Cristoforo* di Santa Maria di Monteoliveto, siglato dalla "total variazione di maniera" del Solimena, che comporterà la convergenza delle osservazioni paesaggistiche nel descrittivismo accademico .

Nel dipinto qui esaminato, un altro aspetto singolare è il rilievo che assume la natura morta ai piedi di Cristo, colta nella sua varietà e nei suoi caratteri peculiari, che emergono attraverso un potenziamento delle note cromatiche, che suggeriscono il senso della percezione oggettiva, come della caducità dei frutti raffigurati. Una verifica attenta, che rimanda al confronto con esempi degli stessi

Convento di Sant'Anna, Cattedrale di San Prisco, 17 novembre-31 dicembre), Milano 1990, pp. 112, 116-117.

⁹⁷ F. Bologna, *Francesco Solimena*, Napoli 1958, fig. 64.

⁹⁸ M.A.Pavone, in *Angelo e Francesco Solimena...* cit., pp. 119-120.

anni, quale la frutta posta sulla destra nell'*Estasi di San Francesco*, sempre nel coro di Donnaregina (1684), dove si assiste non solo ad un'analisi puntuale dei diversi frutti, colti nel punto di estrema maturazione, ma anche alla distribuzione a margine degli oggetti: inoltre ricompare anche la pietra squadrata in forma di cubo, quale elemento connotativo di un metro operativo introdotto dal Solimena agli inizi degli anni '80.

Quanto alla cesta che contiene i frutti, posta ai piedi di Cristo, si riscontra una fattura uguale a quella presente nell'*Adorazione dei pastori* del Musée de la Ville di Narbonne.

Per i puttini disposti dinanzi alla tavola imbandita risulta valido il confronto con quelli, in posa invertita, presenti nei primi piani della citata tela dell'*Adorazione del vitello d'oro*⁹⁹, come nell'affresco con i Santi *Girolamo e Gennaro* del coro di Donnaregina, la cui prova grafica è testimoniata dal disegno di Palazzo Abatellis a Palermo¹⁰⁰.

La varietà degli oggetti d'argento e d'oro, attraverso i quali vengono condotte le offerte a Cristo, impreziosisce la composizione, consentendo all'artista di maturare un'esperienza che troverà graduale accentuazione nel tempo, tant'è che De Dominicis volle sottolineare questa sua peculiarità: «Non solo il nostro artefice ha eccellentemente dipinto belli paesi, e divinamente vi ha accordato le figurine, ma ha ancora dipinto frutta, fiori cacciagioni, e ogni altra cosa che può costituire un gran pittore universale in tutto...in rappresentar vasi d'oro, di argento, di rame, e altri stovigli di cucina e di casa non ha chi lo superi»¹⁰¹. Così l'angelo sulla destra, colto in atto di porgere un vassoio con coperchio d'argento al Cristo, trova un parallelo con quello posto nella medesima posizione nell'*Adorazione dei pastori* di Madison (Elvehjem Art Center, The University of Wisconsin).

La funzione del protagonista è inoltre sottolineata attraverso la sua collocazione al centro del quadro ed è affidata alla solenne, quanto equilibrata gestualità: un ruolo

⁹⁹ N. Spinosa, *Pittura del Seicento a Napoli da Mattia Preti...cit.*, p. 225.

¹⁰⁰ Cfr. V. Abbate, scheda 82, in *Maestri del Disegno nelle collezioni di Palazzo Abatellis*, catalogo della mostra a cura di V. Abbate (Palermo, Palazzo Abatellis, 15 dicembre 1995-29 febbraio 1996) Palermo 1995, pp. 250-251.

¹⁰¹ B. De Dominicis, *Vite de' pittori scultori e architetti napoletani*, Napoli 1742-45, III, p. 619.

che la figura di Cristo assume anche all'interno della *Traditio clavium* (collezione privata)¹⁰², dove appare contraddistinto da un analogo abbigliamento, che privilegia il manto azzurro che ricopre la veste rossa.

Partendo dalla convinzione che il tema del *Cristo confortato dagli angeli* fosse idoneo alla decorazione di un Refettorio, ho avviato un'indagine nei territori nei quali risultava documentata la collaborazione del Solimena con il padre Angelo, che ha trovato la sua positiva conclusione nel convento dei frati minori della Santissima Trinità di Baronissi (fig.4). L'affresco del Refettorio, oltre a presentare una composizione identica, permette anche di ampliare le nostre conoscenze sia rispetto alla datazione dell'opera, che alla committenza. Infatti, è datato 1681 e risulta commissionato dalla comunità francescana, che negli stessi anni ebbe contatti con il padre Angelo, al punto che questi realizzò una tela raffigurante *San Bernardino*¹⁰³, dove nelle vesti del santo appare ritratto un personaggio identificabile con il possibile committente, la cui testa dovette essere eseguita molto probabilmente dallo stesso Francesco.



Fig. 4

L'individuazione dell'affresco del convento della Trinità mi ha consentito di collegare il bozzetto a tale risultato finale, ma soprattutto di considerare i possibili

¹⁰² F. Bologna, *Francesco Solimena...cit.*, p. 81, fig. 104

¹⁰³ M.A.Pavone, *Angelo Solimena e la pittura napoletana della seconda metà del Seicento*, Salerno 1980, pp. 88-89, fig. 67.

fattori che giocarono un ruolo determinante per l'affidamento del dipinto a Francesco Solimena, almeno nella fase relativa all'ideazione. Va inoltre sottolineato che un altro possibile tramite per tale commissione potette essere lo scultore Nicola Fumo, originario di Baronissi, che era entrato presto in contatto con il giovane Solimena, nella fase della comune frequentazione a Napoli della bottega di Lorenzo Vaccaro.

L'affresco di Baronissi rivela interventi successivi e aggiunte, dovuti probabilmente a Michele Ricciardi¹⁰⁴, il quale risulta particolarmente attivo in tale sede, dove eseguì gli affreschi del coro e del transetto della chiesa, oltre a quello del Refettorio raffigurante *Le nozze di Cana*, datato 1723, che si trova sulla parete opposta a quella dove è raffigurato il *Cristo confortato dagli angeli*. Il Ricciardi, molto attivo nei conventi francescani della Valle dell'Irno, dovette intervenire nel restauro dell'opera all'epoca dell'esecuzione del suo affresco nel medesimo ambiente. A lui spettano la figura del Cristo, che presenta notevoli affinità con quello delle *Nozze di Cana* situato sulla parete di fronte, alcune figure marginali di angeli e soprattutto la figura del Demonio (collocato in basso a destra) poco leggibile, la cui presenza, interviene ad alterare il significato originario dell'opera, caricando l'affresco di significati devozionali, che tendono a far leva sull'immaginario popolare.

Riconsiderando pertanto la traduzione ad affresco del lavoro in abbozzo qui considerato, anche in base allo stato attuale dell'affresco di Baronissi, sembra più opportuno ipotizzare una collaborazione dei due Solimena, che, se aveva avuto un precedente significativo nella decorazione della cupola della cappella del Rosario nel Duomo di Nocera Inferiore, era poi continuata proprio agli inizi degli anni '80 con una serie di interventi che avevano visto padre e figlio corrispondere al mutato gusto del momento attraverso un costante aggiornamento.

Pertanto, sulla scorta del confronto con il bozzetto, sembra possibile che a Francesco spettino gli elementi paesaggistici che fanno da sfondo alla composizione e determinano la chiusura scenica alle spalle del Cristo, oltre ai brani di natura morta, che testimoniano una ricerca di sensibilizzazione della

¹⁰⁴ T. Mancini, *Michele Ricciardi. Vita e opere di un pittore campano del Settecento*, Napoli 2003, p. 109.

materia, spinta ad un notevole grado di osservazione naturalistica. Inoltre vanno considerati del medesimo artista sia l'angelo sulla sinistra con la canestra in testa, al di sopra del quale è collocato il puttino in atto di dare sistemazione alle offerte, sia l'angelo inginocchiato in primo piano, avvolto da un ampio e lussuoso panneggio, che rivela uno svolgimento complesso, di chiara matrice barocca, nonché i puttini posti davanti alla tavola imbandita e contraddistinti dai capelli rossi, che ricordano il Bambino della pala di San Domenico a Solofra con la *Visione di San Gregorio taumaturgo*.

Anche se le ridipinture settecentesche impediscono una chiara identificazione delle parti relative ai due diversi artisti, si può senz'altro affermare che dell'intervento di Angelo Solimena all'interno dell'affresco risulta una traccia significativa, pari ad una firma, nella presenza del putto posto sul margine sinistro, che ricorda esiti, quali i putti che decorano le cappelle in San Giorgio a Salerno (1674), o il fanciullo in primo piano della *Caduta della manna* nel Duomo di Salerno.

Come sempre, gli interventi succedutisi nel tempo ostacolano la lettura del tessuto originario dell'affresco, ma in questo caso il ritrovamento del bozzetto fornisce un documento che consente di risalire alla codificazione originaria e soprattutto di aggiungere un nuovo tassello alla ricostruzione dell'attività del giovane Solimena.

3. LA PRODUZIONE AUTONOMA

Lot e le figlie

Ponce (Portorico), Museo de Arte

Olio su tela, cm 126,2 x 152,5

1674-75



Tra i primi dipinti eseguiti per la committenza privata il De Dominici ricorda: «...col colorito appreso primieramente dal padre, ne venne a formare la sua prima maniera, che ha più del forte e del risentito; nella qual maniera, in cui si ravvisa quella del padre, come è detto, dipinse quattro quadri circa sei palmi di grandezza, ed ove rappresentò Giuditta con la testa di Oloferne, Saul agitato, Abramo che vuol sacrificare Isac, e Loth con le figliuole.

Questi furono i primi quadri che dipinse Francesco a richiesta di non so chi, e che n'ebbe il tenue onorario di 30 scudi, del quale come a giovanetto ch'egli era, molto si rallegrò col fratello, e fattosi animo proseguì a vantaggiarsi sì nel disegno che nell'invenzione e nel colorire, la qual cosa vien notata da noi per insegnamento della gioventù studiosa, perciocché non ha molto che questi medesimi quadri furon comperati per 250 scudi dal duca di castello Airola, che tuttocchè fussero primizie de' suoi pennelli fanno ornamento alla sua galleria, ove al presente si veggono»¹⁰⁵.

¹⁰⁵ B. De Dominici, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, Napoli 1742-45, III, p. 582; cfr. F. Sricchia Santoro, in B. De Dominici DE DOMINICI B., *Vite de' pittori, scultori e architetti napoletani*, 1742-45, ed. a cura di F. Sricchia Santoro e A. Zezza, Napoli 2003-2008, II/2, p. 1103, nota 8.

Le numerose repliche, anche di bottega, della citata serie di temi dell'Antico Testamento, hanno confermato la fortuna del ciclo pittorico, che segna le origini dell'attività dell'artista in chiave autonoma, al punto che il Pavone ha inteso assegnare al padre Angelo le copie presenti presso il Palazzo Arcivescovile di Salerno¹⁰⁶, quali testimonianza della virata di Angelo in direzione delle novità introdotte dal figlio dopo l'assidua frequentazione dell'ambiente napoletano.

La tela con *Lot e le figlie*, attualmente nel Museo di Ponce, già nota negli anni '50 presso il mercato antiquario romano, è stata restituita al Solimena dal Bologna¹⁰⁷, il quale ha sottolineato come fosse stata significativa la precedente attribuzione a Giovanni Antonio Pellegrini, cioè all'artista veneto maggiormente influenzato dal Ricci e dal Giordano. L'opera, citata dallo Held¹⁰⁸, è stata presentata alla mostra di New Haven del 1987, dove sia la Bambach Cappel, che l'Hersey¹⁰⁹, hanno confermato come l'opera testimoni il passaggio dall'antica lezione del Guarini, espressione di una singolare interpretazione naturalistica, al barocco giordanesco, percepibile nella fusione cromatica e nelle potenzialità luministiche, spinte fino ad effetti abbaglianti.

Della serie dei quattro dipinti sono stati resi noti progressivamente alcuni esemplari, non tutti riferibili alla stretta cerchia solimeniana. È il caso del *Saul agitato* di collezione privata, pubblicato di recente dallo Spinosa¹¹⁰ e impropriamente posto a confronto con l'esemplare di Ponce, nonostante i tentativi dell'autore di ipotizzare una collaborazione tra padre e figlio in tale circostanza. Significativa appare invece la proposta di attribuzione formulata dal Wiedmann¹¹¹ per il *Saul agitato* del Museo diocesano di Salerno

¹⁰⁶ M. A. Pavone, *Angelo Solimena e la pittura napoletana della seconda metà del Seicento*, Salerno 1980, p. 87.

¹⁰⁷ F. Bologna, *Francesco Solimena. La giovinezza e la formazione (1674-1684)*, Napoli 1958, p. 44; Idem, *Aggiunte a Francesco Solimena*, in «Napoli Nobilissima», II/1, 1962, p. 1.

¹⁰⁸ J. S. Held, *Museo de arte de Ponce, Fundación Luis A. Ferré. Catalogue I. Paintings of the European and American Schools*, Ponce-Puerto Rico, 1965, pp. 163-164.

¹⁰⁹ C. Bambach Cappel, G. Hersey, in *A Taste for Angels. Neapolitan Painting in North America 1650-1750*, catalogo della mostra, (New Haven, Art Gallery, Yale University, 9 settembre-29 novembre 1987; Sarasota, John and Mable Ringling Museum of Art, 13 gennaio-13 marzo 1988), New Haven (Connecticut), 1987, pp. 185-186.

¹¹⁰ N. Spinosa, *Pittura del Seicento a Napoli. Da Mattia Preti a Luca Giordano. Natura in posa*, Napoli 2011, p. 217.

¹¹¹ G. Wiedmann, *Francesco Solimena e gli affreschi della Sacrestia di S. Paolo Maggiore a Napoli*, in *Angelo e Francesco Solimena due culture a confronto*, atti del convegno (Nocera Inferiore, 17-18 novembre 1990), a cura di V. de Martini, A. Braca, Napoli 1994, pp. 129-142, pp. 177, 194.

(fig. 1), che lo studioso ha inteso restituire al giovane Solimena. Il dipinto, infatti, rivela attraverso qualche esitazione, dei caratteri stilistici nella modulazione dei panneggi e nella fisionomia del David tali da indurre a individuare una prima fase di sperimentazione del giovane artista sull'esempio del Preti, che sarà approfondita negli anni successivi.



Fig. 1

Assunzione di Sant'Anna (1677-78)

Virtù (1687)

Napoli, Gesù nuovo

Affreschi

Gli affreschi della cappella di Sant'Anna (già cappella dei Martiri) al Gesù Nuovo¹¹², ricordati dalle fonti, inaugurano la stagione pittorica del giovane Solimena a Napoli, che approdato nella città nel 1674, dopo un breve apprendistato nella bottega del Di Maria, e attraverso l'esempio delle opere del «Lanfranco e del Cavalier Calabrese, alle quali più che ad altri egli dal proprio genio si sentiva inchinato, osservando ancora l'opere in istampa di Pietro da Cortona..andavasi mirabilmente avanzando nella pittura»¹¹³. Gli affreschi rappresentano un incarico determinante per gli esordi del giovane pittore e ne decreteranno il suo inserimento all'interno del circuito delle future committenze ecclesiastiche, per le quali, un dato non meno rilevante è costituito dalle relazioni di collaborazione instauratesi, in tale occasione, con le maestranze attive nella chiesa gesuitica. I dipinti destarono grande meraviglia per la giovane età dell'artista, come riferisce il Celano: «La volta di questa cappella fu dipinta dal nostro Francesco Solimena, e fu la prima opera ch'egli fece a fresco, essendo in età d'anni 18»¹¹⁴, e il Parrino:«fu dipinta dal Solimena essendo giovinetto»¹¹⁵. Una dettagliata descrizione della commissione emerge nella *Vita* anonima della seconda edizione napoletana dell'Orlandi, nella quale viene ricordato, in primo luogo, che il pittore «nell'anno 1677, in età d'anni 18 fu richiesto per dipingere la

¹¹² M. Errichetti, *La chiesa del Gesù Nuovo in Napoli. Note storiche*, in «Campania Sacra», 5, 1974, pp. 34-75; E. Nappi, *Le chiese dei Gesuiti a Napoli; il Gesù Nuovo, il Gesù Vecchio, S. Francesco Saverio, poi S. Ferdinando*, in *Seicento napoletano arte, costume e ambiente* a cura di R. Pane, Milano 1984, pp. 318-337; A. Schiattarella, *Gesù Nuovo*, Castellammare di Stabia 1998;

E. Nappi, *I Gesuiti a Napoli. Nuovi documenti*, in *Ricerche sul '600 napoletano*, Napoli 2003, pp. 111-133.

¹¹³ B. De Dominicis, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, Napoli 1742-45, III, pp. 581-582.

¹¹⁴ C. Celano, *Notizie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli [...]*, Napoli 1692, 1692, Terza giornata, p. 51.

¹¹⁵ D.A. Parrino, *Napoli città nobilissima, antica e fedelissima, esposta agli occhi et alla mente de' curiosi*, Napoli 1700, I, p. 181.

cappella dei martiri dentro la chiesa del Gesù Nuovo»¹¹⁶. La data dell'incarico non trova corrispondenza con la reale età dell'artista, ormai ventenne, consentendo di individuare nella fonte biografica l'errato riferimento di nascita del Solimena nel 1659, che compare nella prima edizione dell'Orlandi, e sarà rettificato da De Dominicis¹¹⁷. Viene, inoltre, posto l'accento sulla mediazione di Arcangelo Guglielmelli, e sull'aneddoto relativo allo stratagemma utilizzato da quest'ultimo per facilitare l'affidamento dell'affresco al pittore, riportato anche da De Dominicis: «Avendo vedute queste prime opere del Solimena Arcangelo Guglielmelli architetto, e pittore di prospettive, molto se ne compiacque, e con fortunato vaticinio predisse il sommo grado di perfezione, alla quale doveva giungere l'artefice loro, continuando tuttavia ne' suoi studi, e pieno di tal credenza lo propose a' Padri Gesuiti del Gesù Nuovo, ove doveasi dipingere la volta della cappella di Sant'Anna laterale all'altare maggiore dal canto del Vangelo, e fece fare a Francesco la macchia, secondo egli ne avea tolto la misura, che condotto a felicissimo fine fu mostrata dal Guglielmelli a' Padri mentovati, a' quali piacque il nuovo stile, perciocché univa la bizzarria di bel componimento con la sodezza della mossa delle figure, e massimamente della Beata Vergine portata in gloria da bel gruppo di angeli, e delle virtù che fanno accompagnamento a quell'opera. Lavorava allora in quella magnifica chiesa il celebre cavalier Cosimo Fansaga, adornando il cappellone di S. Ignazio di marmi, ove nelle nicchie fece le belle statue del David, e di Geremia, come abbiam detto nella sua vita, e correa appunto l'anno 1677. Per la qual cosa i Padri della Compagnia fecero vedere a quel celebre uomo la macchia del Solimena, per udire il suo parere. Molto il Cavaliere la commendò, ed esortò i Padri a non variar pensiero in altro componimento, né a cercare miglior pittore; accertandoli, che l'opera sarebbe ottimamente riuscita. Udito da' Padri Gesuiti il parere, e 'l consiglio del cavalier Fansaga, dissero al

¹¹⁶ P. A. Orlandi, *Abecedario Pittorico Dall'autore ristampato, corretto, ed accresciuto di molti professori e di altre notizie spettanti alla pittura...*, Napoli 1733; O. Morisani, *La vita del Solimena di Antonio Roviglione nelle aggiunte all'"Abecedario" dell'Orlandi*, «Bollettino di storia dell'arte», I/2, 1951, p. 51.

¹¹⁷ Il dato anagrafico è stato convalidato dal ritrovamento dell'atto di battesimo di Solimena nella parrocchia di San Lorenzo a Canale di Serino, che ha anche confermato la sua nascita in tale territorio: cfr. R. Ferrazzano, *Dove è nato Francesco Solimena*, Salerno 1922.

Guglielmelli, che avesse condotto con seco il pittore, e quando lo videro furon sorpresi da meraviglia, perciocché videro un giovanastro sbarbato, che di poco passava il diciottesimo anno dell'età sua, e fattoli molte carezze gli dissero, perché non era egli venuto a farsi vedere in un con l'opera sua; al che rispose Guglielmelli, che se avessero veduto lui prima dell'essergli stata accreditata la sua pittura, non l'avrebbero stimato degno di fare un'opera nella loro sontuosissima chiesa, e gli avrebbe cagionato sommo dispiacimento, a cagion del gran desiderio che aveva di aver l'onore di dipingere ne'suoi principii in luogo così cospicuo. Principiata la volta e vedutosi da' Padri Gesuiti che riusciva felicemente, ne sparsero essi stessi la fama; laonde molti de' professori vollero vedere l'opera, e l'operante, e vedendolo sì giovane dipinger con tanta pratica a fresco, furono presi da tanta meraviglia, che predissero tutti dover egli riuscire un portento nella pittura, e che continuando con lo studio a perfezionarsi, avrebbe superato nel disegno, componimento, e colorito ogni pittor vivente»¹¹⁸. Il biografo sottolinea l'abilità del giovane Solimena nell'eseguire la pittura ad affresco, che è indicativa in quanto rivela l'acquisizione di una tecnica già ampiamente sperimentata nella bottega paterna, negli episodi di collaborazione, ma permette anche di stabilire come proprio tale peculiarità avesse reso più semplice, nei suoi esordi, una sua collocazione nel circuito artistico napoletano.

Nelle fonti ottocentesche gli affreschi non risultano più leggibili, secondo la testimonianza del D'afflitto: «Le dipinture a fresco nella Cappella di S. Anna dalla parte del Vangelo sono del Solimena, dipinte nella sua giovanile età di anni 18 [...] ma al presente poco si conoscono, perché la cappella è stata dedicata al Beato Francesco di Girolamo»¹¹⁹. Allo stesso modo anche il Catalani interviene a ricordare che «I freschi della volta erano del pennello di Francesco Solimene giovanetto [...] vi si veggono due gruppi di putti in mezzo a festoni di fiori dipinti ad oro e ad altri ornati di chiaroscuro. Furono poi rifatti, come si vedono, da Matteo Mazzanti di scuola romana. Il quadro di mezzo poi è stato, perché patito, rifatto dal Petronio, conservandone però nel convento una bella testa della

¹¹⁸ B. De Dominicis, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani...cit.*, pp. 583-584.

¹¹⁹ L. D'Afflitto, *Guida per i curiosi e per i viaggiatori che vengono alla città di Napoli*, Napoli 1834, I, p. 181.

Vergine et altra di un angelo»¹²⁰. Non si può escludere che la dedizione della cappella a San Francesco Geronimo, di patronato del principe Rivaschieri di Satriano¹²¹, avesse reso necessaria una nuova veste decorativa, almeno nella volta, e che in seguito fosse stata ridipinta dal Petronio nel corso del restauro effettuato nel 1840. Dell'antico affresco solimenesco rimane l'impianto scenografico che inquadrava la scena centrale, realizzato dal Guglielmelli, e le figure dei putti e degli angeli con le trombe, che manifestano l'assimilazione della lezione del Lanfranco, integrata dall'apporto della luce giordanesca, e si pongono in linea con alcune immagini del *Paradiso* della Congrega del Rosario della chiesa di San Prisco a Nocera Inferiore¹²².



¹²⁰ L. Catalani, *Le chiese di Napoli descrizione storica ed artistica*, Napoli 1845, II, p. 76.

¹²¹ Cfr. C. Celano-G.B. Chiarini, *Notizie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli [...], con le aggiunte di G.B. Chiarini*, 1856-1860, ed. Napoli 1970, IV, p. 982; G.A. Galante, *Guida sacra della città di Napoli*, 1872, ed. cit. a cura di N. Spinosa, Napoli 1985, p. 77.

¹²² F. Bologna, *Francesco Solimena*, Napoli 1958, pp. 49-50.

Il ritrovamento da parte di Antonio Delfino dell'atto notarile stipulato dal notaio Castaldo di Napoli, ha consentito di convalidare la testimonianza delle fonti settecentesche, in merito alla commissione della cappella di Sant'Anna, nella quale l'incarico della decorazione risulta affidato ad Arcangelo Gugliemelli, responsabile dei partiti scenografici, mentre la pittura del «quadro di mezzo à fresco similmente promette, et s'obliga farlo fare da un Pittore che sia à soddisfazione di detto Giovan Domenico Vinaccia»¹²³. Dal documento si evince anche il nome dell'ingegnere, architetto e argentiere, responsabile dei lavori dell'intero complesso decorativo del Gesù Nuovo: un personaggio che assume un ruolo cardine per la prima attività di Solimena. Infatti, all'incarico del Gesù Nuovo segue quello del perduto dipinto di *San Francesco d'Assisi, San Domenico, Sant'Ignazio e San Filippo Neri* della chiesa dei Miracoli¹²⁴, nella quale Giovan Domenico Vinaccia è responsabile dei lavori di ammodernamento voluti da Suor Maria Agnese Caracciolo (sorella dell'Arcivescovo Innico) e, successivamente, il sodalizio tra i due artisti si registra nuovamente nella cappella dedicata a San Francesco in Santa Maria Donnaregina Nuova, dove il pittore realizza nel 1688 la tela con *San Francesco che rinuncia ai simboli sacerdotali*¹²⁵.

La chiesa del Gesù offre al Solimena anche l'opportunità di venire in contatto con il padre di Luca Giordano che secondo la testimonianza delle fonti «volle che prendesse amicizia con suo figliuolo»¹²⁶, tanto stimato dal giovane esordiente. Se le fonti non rivelano alcun momento di collaborazione tra i due, un contatto

¹²³ A. Delfino, *Documenti inediti su artisti del '600 tratti dall'Archivio di Stato di Napoli (A.S.N.) e dall'archivio Storico del Banco di Napoli (A.S.B.N.)*, in *Ricerche sul '600 napoletano*, Napoli 1989, p. 35; Per la polizza di pagamento emessa a favore del Gugliemelli il 22 maggio 1677, cfr.: G. Amirante, *Architettura napoletana tra Sei e Settecento. L'opera di Arcangelo Gugliemelli*, Napoli 1990, p. 334.

¹²⁴ Cfr. E. Nappi, *La chiesa di S. Maria dei Miracoli*, in «Napoli nobilissima», s.3, 21,1982, pp. 196-218; M. A Pavone, *Pittori napoletani del primo Settecento. Fonti e documenti*, Napoli 1997, pp. 138, 435.

¹²⁵ Cfr. M.A. Pavone, *Pittori napoletani del primo Settecento...cit.*, pp. 139, 437; V. Rizzo, *Lorenzo e Domenico Antonio Vaccaro: apoteosi di un binomio*, Napoli 2001, p. 222.

¹²⁶ Cfr. B. De Dominicis, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani...cit.*, p. 584; cfr. inoltre F. Sricchia Santoro, in B. De Dominicis, *Vite de' pittori, scultori e architetti napoletani, 1742-45*, ed. a cura di F. Sricchia Santoro e A. Zezza, Napoli 2003-2008, II/2.nota 14, p. 1106.

ravvicinato si registra proprio nella citata chiesa, dove «da' medesimi Padri del Gesù nuovo [al Solimena] gli fu fatto dipingere l'arco della cappella' di S. Carlo: ove in tre tondi effigiò tre Virtù con alcuni putti d'incomparabil bellezza; e queste furon dipinte nel tempo stesso, che il celebre Luca Giordano dipingea la cappella contigua del reggente Merlino, e l'uno andava a vedere dipinger l'altro, con somma soddisfazione di entrambi, venerando il Solimena Luca Giordano come a gran maestro, e 'l Giordano stimò il Solimena singolare nella pittura, per la qual cosa vennero scambievolmente ad amarsi»¹²⁷. Il loro rapporto era accomunato anche dalla medesima ammirazione per Lanfranco, che aveva lasciato traccia di sé all'interno della cupola del Gesù Nuovo, crollata nel terremoto del 1688, dalla quale i due artisti traevano spunto per le loro composizioni. Tale testimonianza è riferita da De Dominici che in merito al Giordano ricorda come «... dipingendo la cupoletta del Giesù Nuovo, calava spesso dal ponte, dicendo [a Solimena] andiamo a vedere come ha fatto il maestro»¹²⁸. Quest'ultima affermazione del biografo sottolinea ulteriormente la contemporaneità dei lavori di Francesco Solimena nell'arco esterno della cappella di San Carlo Borromeo, con quelli di Luca Giordano nella cappella della Visitazione (Merlino), datati su base documentaria nel 1687¹²⁹, consentendo di collocare a tale data il secondo intervento dell'artista all'interno della chiesa del Gesù. Le *Virtù*¹³⁰, allo stato attuale poco leggibili per i successivi interventi di restauro¹³¹, ma dal punto di vista stilistico molto prossime agli affreschi di San Paolo Maggiore, sono state in un primo momento scambiate dal Bologna con quelle realizzate da Giordano nei

¹²⁷ B. De Dominici, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani...cit.*, 1742-45, p. 587.

¹²⁸ Ibid., p. 631.

¹²⁹ R. Ruotolo, *Documenti sulla chiesa di S. Teresa agli studi e su qualche pittore napoletano del Seicento*, in *Ricerche sul Seicento napoletano*, Milano 1983, p. 61, doc. 11. Per un recente contributo cfr.: A. Delfino, *Alcune notizie inedite sulla cappella Merlino nel Gesù Nuovo di Napoli*, in *Ricerche sul '600 napoletano*, Napoli 2003, pp. 29-40.

¹³⁰ O. Giannone, *Giunte sulle vite de' pittori napoletani, 1771-1773*, ed. a cura di O. Morisani, Napoli 1941, p. 192; C. Celano-G.B. Chiarini, *Notizie del bello, dell'antico e del curioso...cit.*, p. 976.

¹³¹ G.A. Galante, *Guida sacra della città di Napoli...cit.*, p. 78.

pennacchi della cupola¹³², e in seguito restituite poi al pittore napoletano¹³³, anche se ad un'attenta analisi stilistica tali immagini, tenderebbero ad evidenziare un momento di reciproca influenza tra i due artisti impegnati all'interno della stessa chiesa.

Gli affreschi delle *Virtù* non interrompono il rapporto di Solimena con i Padri gesuiti, ma pongono una linea di cesura con le 24 "quinte" che il pittore realizzerà tra il 1713-14 e la *Cacciata di Eliodoro dal tempio* del 1725¹³⁴. Un primo dato rilevante, infatti, emerge dall'incremento dei prezzi dell'artista, proporzionale alla sua accresciuta affermazione in ambito internazionale, che ne pregiudicherà l'assegnazione della decorazione della cupola, crollata nel 1688, affidata a De Matteis (seppure con molte remore da parte dei padri della Compagnia), come era già successo per il cappellone di Sant'Ignazio, secondo la testimonianza del De Dominicis: «In due opere ha lasciato il desiderio di sé, la prima nel cappellone di Sant'Ignazio con altro nella volta del Gesù Nuovo avendone principiato le macchie, bellissime d'idea e di componimento, e tra l'altre si vedeva in sua casa quella di sant'Ignazio che risuscita il morto, veramente di bella e grande maniera»¹³⁵. Se allo stato attuale non è possibile individuare le quinte ricordate dai Padri gesuiti, l'affresco della *Cacciata di Eliodoro dal tempio*¹³⁶, del quale Luca

¹³² F. Bologna, *Francesco Solimena...cit.*, p. 68, figg. 70-71; O. Ferrari-G. Scavizzi, *Luca Giordano*, Napoli 1966, I, p. 124; II, p. 154.

¹³³ F. Bologna, *Solimena's "Solomon worshipping the Pagan Gods" in Detroit*, in «Art Quarterly», 31, 1968, p. 44.

¹³⁴ Cfr. P. Pirri, *Giuseppe Valeriano S.I. Architetto e pittore. 1542-1596*, a cura di R.C. Colombo, Roma 1970, p. 327ss.

¹³⁵ B. De Dominicis, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani...cit.*, 1742-45, p. 634. F. Strazzullo, *Documenti per il cappellone di S. Ignazio nel Gesù Nuovo*, in «Partenope» 2, 1961, pp. 76-79; F. Iappelli, *Il cappellone di Sant'Ignazio al Gesù Nuovo in Napoli. Iconografia e spiritualità*, in «Napoli nobilissima», s.4, 37, 1998, pp. 21-30.

¹³⁶ Per un approfondimento e per i bozzetti cfr.: F. Bologna, *Francesco Solimena...cit.*, p. 114-115; *The golden age of Naples art and civilization under the Bourbons: 1734 - 1805*, catalogo della mostra (Detroit, Institute of Arts, 11 agosto - 1 novembre 1981; Chicago, Art Institute 16 gennaio 1982), a cura di S. Abita, Medford 1981, II, p. 268; *La cacciata di Eliodore dal Tempio. Il restauro di un affresco di Francesco Solimena al Gesù Nuovo*, a cura di N. Spinosa, Napoli 1994; A. Hojer, *'Héliodore chassé du Temple' de Francesco Solimena. Le rôle complexe de l'esquisse conservée au Louvre*, in «La revue des musées de France», 60, 2010, pp. 48-55, 109, 111.

Giordano «haveva già fatto il cartone per pingerlo, e l'havrebbe dipinto se non sopravveniva il Terremoto del 1688»¹³⁷, prevede un ampio periodo d'attesa da parte dei Padri della Compagnia per l'esecuzione del bozzetto prima e dell'affresco poi, sulla base dell'acconto di 500 ducati versati al pittore nel 1717¹³⁸. La decorazione non riceverà grande apprezzamento dal pubblico degli "Intendenti", e a tale giudizio aderirà anche De Dominici: «Nella nominata grande soprapporta del Gesù nuovo rappresentò Francesco l'istoria di Eliodoro, allorché volle prendere i vasi sacri dal Tempio di Gerosolima. Non si può negare che quest'opera sia manchevole nell'unità della storia, di che fu biasimata dal ceto de' letterati, e che mancassero la maggior parte delle figure della dovuta espressiva, per l'azione seguita nel Tempio venerato allora da tutti i popoli dell'ebraismo»¹³⁹. Il recente passaggio in asta Sotheby's a Londra (29 ottobre 2009, lotto 113) di una tela raffigurante il *Miracolo di San Francesco Saverio* (fig. 1)¹⁴⁰ del crocifisso recuperato dal granchio¹⁴¹, aggiunge al catalogo del giovane artista una tela di piccolo formato (cm 48x70), chiaramente collegata alla committenza gesuitica, dal momento che propone l'analogo soggetto del dipinto di Pietro Novelli presso la casa professa della Compagnia di Gesù a Napoli. L'opera rivela una crescente attenzione del Solimena per il pittoricismo del Giordano e il colorito di Pietro da Cortona, che ha indotto lo Spinosa a collocarlo nel 1677, mentre andrà considerato che tale esito, dal punto di vista stilistico, precede gli affreschi di San Giorgio a Salerno, nei quali il pittore darà ampio spazio alla sua nuova "migliorata maniera".

¹³⁷ P. Pirri, *Giuseppe Valeriano S.I. Architetto e pittore...cit.*, p. 319.

¹³⁸ M. Errichetti, *La chiesa del Gesù Nuovo in Napoli...cit.*, p. 54; A. Hojer, *Francesco Solimena 1657 - 1747. Malerfürst und Unternehmer*, München 2011, pp. 183-189.

¹³⁹ B. De Dominici, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani...cit.*, 1742-45, p. 591; F. Sricchia Santoro, in B. De Dominici, *Vite de' pittori, scultori e architetti napoletani...cit.*, 1742-45, 2003-2008, pp. 1126-1126, nota 41.

¹⁴⁰ N. SPINOSA, *Pittura del Seicento a Napoli da Mattia Preti a Luca Giordano. Natura in posa*, Napoli 2011, p. 219; M. A., PAVONE *Francesco Solimena. Armida e Rinaldo*, in «Quaderni del barocco», 13, 2011, pp. 11-13, fig. 19.

¹⁴¹ D. Bartoli, *Dell'Istoria della Compagnia di Gesù. L'asia*, Firenze 1835, II, pp. 178-182.



Fig. 1

San Nicola intercede per le anime purganti
Vietri, San Giovanni (già Nocera Inferiore)
Olio su tela
1675-78



Il dipinto donato alla chiesa di San Giovanni a Vietri¹⁴², proviene da una cappella privata di Nocera Inferiore di proprietà della famiglia Spagnuolo¹⁴³, ed è stato ritenuto dal Pavone opera di stretta collaborazione di Angelo e Francesco Solimena, degli anni '80¹⁴⁴. La sigla FS, che si individua sulla tela, in seguito al restauro, contraddice l'opinione del Pavone, e induce il Braca a ritenerla «uno dei

¹⁴² Per notizie sulla chiesa cfr. A Tesauro, *San Giovanni di Vietri: itinerario tra fede, arte e storia*, Salerno 1997.

¹⁴³ V. de Martini, *I Solimena nell'Agro*, in *Radici Nocerine*, Nocera Inferiore 1995, I, p. 87-92.

¹⁴⁴ M.A. Pavone, *Le presenze napoletane tra la fine del Seicento e gli inizi del Settecento*, in *La costa di Amalfi nel secolo XVII*, atti del Convegno di studi (Amalfi 1-4 aprile 1998), a cura di Giuseppe Fiengo, Amalfi 2003, pp. 311, 320, fig. 3.

primitivi dipinti del giovane Francesco»¹⁴⁵. Poco considerata dalla critica, la tela si inserisce nel percorso iniziale dell'artista, in linea con la *Visione di San Gregorio Taumaturgo* di San Domenico a Solofra, e con gli affreschi della Cappella del Rosario del Duomo di Nocera Inferiore, consentendo di evidenziare l'evoluzione pittorica del giovane pittore, e di considerare la preferenza della committenza nei confronti della famiglia Solimena nel territorio dell'Agro Nocerino sarnese.

L'analisi stilistica dell'opera rivela il perdurare delle istanze paterne in relazione alla tipologia della Vergine, ma il vibrante luminismo che pervade l'intera composizione, enfatizzando la leggerezza delle nubi e della pianeta del Santo, indica la sperimentazione di un linguaggio barocco, prossimo alle soluzioni di Pietro da Cortona. La stretta osservanza di tale metro operativo, emerge dal prelievo iconografico della Madonna (fig. 2) dalla figura femminile nella tela del *Ritorno di Agar ad Abramo* (fig. 1), del Kunsthistorisches Museum di Vienna. Il soggetto iconografico di san Nicola di Bari, contraddistinto dal coppiere alle sue spalle, sarà ampiamente reinterpreted dal Solimena nella tela di Fiumefreddo Bruzio e nel ciclo di San Nicola alla Carità a Napoli, mentre una ripresa della composizione andrà individuata nel dipinto della chiesa di San Filippo a Torino della *Madonna e San Filippo Neri*¹⁴⁶.

¹⁴⁵ A. Braca, *La presenza di Angelo Solimena nell'Agro Nocerino-Sarnese tra conservazione e innovazione, Angelo e Francesco Solimena nell'Agro Nocerino-Sarnese tra continuità e alternative*, a cura di G. Contursi, Salerno 2002, p. 51-52, fig. 29.

¹⁴⁶ Cfr. G. Dardanello, *Altari piemontesi prima e dopo l'arrivo di Juvarra*, in *Filippo Juvarra a Torino: nuovi progetti per la città*, a cura di A. Griseri, Torino, 1989, p. 195; M. Di Macco, *Il "più conveniente decoro" in San Filippo a Torino altare maggiore e prime cappelle nella chiesa di Filippo Juvarra*, in *Filippo Juvarra. Architetto delle capitali da Torino a Madrid 1714 - 1736*, catalogo della mostra (Torino, Palazzo Reale, 6 settembre -10 dicembre 1995), a cura di V. C. Mandracci, Milano 1995, p. 275.



Fig. 1



Fig. 2

Disputa tra Apollo e Marsia
Collezione privata
Olio su tavola cm 39 x 74,5
1678 circa



Il dipinto inserito dallo Spinosa tra le opere tarde di Niccolò De Simone¹⁴⁷, dopo il recente passaggio sul mercato antiquario genovese (Wannennes, 30 ottobre 2010, lotto 117), è stato restituito al giovane Solimena da Ferdinando Bologna. Tale attribuzione è stata confermata dal Lattuada, dallo Spinosa¹⁴⁸ e dal Pavone¹⁴⁹. Il dipinto su tavola, sviluppato in senso orizzontale, potrebbe essere stato dipinto per decorare una spinetta, tenendo conto anche del tema raffigurato, che ricorda la contesa musicale tra il satiro Marsia e il dio Apollo¹⁵⁰. Lo Spinosa ha individuato nel dipinto brillanti soluzioni tipiche delle opere del Solimena tra il 1674 e il 1680, proponendo alcuni confronti con la tela della *Visione di San Gregorio Taumaturgo* di San Domenico a Solofra, *Rinaldo e Armida* di collezione privata e gli affreschi di San Giorgio a Salerno. La pennellata fluida e sfrangiata, di chiara derivazione cortonesca, si interrompe nel gruppo di figure sulla sinistra dove appare evidente una definizione classicistica che tende a far emergere «il riflesso dei primi studi

¹⁴⁷ Cfr. N. Spinosa, *Pittura del Seicento a Napoli da Caravaggio a Massimo Stanzione*, Napoli 2010.

¹⁴⁸ N. Spinosa, *Pittura del Seicento a Napoli da Mattia Preti a Luca Giordano. Natura in posa*, Napoli 2011, pp. 218-219.

¹⁴⁹ Pavone M. A., *Francesco Solimena. Armida e Rinaldo*, in «Quaderni del barocco», 13, 2011, pp. 2, 4, fig. 2.

¹⁵⁰ Ovidio, *Metamorfosi*, libro VI, ed. Milano 1995, pp. 385-400.

condotti da Solimena muovendo da esempi della passata tradizione locale di orientamento classicista...e da modelli del padre Angelo»¹⁵¹. Più di recente De Nicola ha ipotizzato che tale contrasto stilistico potrebbe essere ricondotto al completamento di Francesco di un dipinto iniziato dal padre, o viceversa¹⁵². In realtà il dipinto potrebbe essere stato oggetto di un restauro che ne ha alterato la leggibilità, d'altra parte le figure più discutibili sono ridotte al numero di tre, poste in secondo piano. Dal punto di vista compositivo, l'impaginazione della scena rivela notevoli affinità con quella di *Rinaldo e Armida* precedentemente citata, così come la figura di Apollo trova riscontro con gli angeli realizzati dal Solimena nella cappella di Sant'Anna del Gesù Nuovo a Napoli. Infine, la veste che ricopre il braccio di re Mida sulla sinistra, sarà riproposta dal Solimena nel dipinto su rame di *San Michele Arcangelo che adora il Bambino Gesù* di collezione privata.

¹⁵¹ N. Spinosa, *Pittura del Seicento a Napoli da Mattia...cit.*, pp. 218-219

¹⁵² E. De Nicola, in in *Francesco Guarini. Nuovi contributi II*, in corso di stampa.

Gloria di San Nicola di Bari
Santa Chiara, Fiumefreddo Bruzio
Olio su tela, cm 220x130
1678



L'opera citata come «buon dipinto decorativo del sec. XVIII» dal Frangipane¹⁵³, è stata restituita a Francesco Solimena in occasione della mostra tenutasi in Calabria nel 1976¹⁵⁴, nella quale è stata anche posta in relazione al bozzetto preparatorio

¹⁵³ A. Frangipane, *Inventario degli oggetti d' arte d' Italia, II. Calabria*, Roma 1933, p. 152.

¹⁵⁴ M. P. Di Dario Guida, *Arte in Calabria. Ritrovamenti-restauri-recuperi*, catalogo della mostra, ed. cit. Cava dei Tirreni 1978, pp. 190-191, figg. 259-261.

(fig. 1)attualmente presso la Galleria Nazionale d'Arte Antica di Trieste (già Venezia, collezione Mentasti)¹⁵⁵.

Il Bologna, nell'introduzione alla mostra calabrese¹⁵⁶, ha ricostruito le tappe del ritrovamento del dipinto Mentasti, identificato in prima analisi come bozzetto per una *Gloria di San Francesco di Sales*, e messo in rapporto con uno studio preparatorio per la tela di San Nicola alla Carità a Napoli (*San Francesco di Sales, San Francesco d'Assisi, Sant'Antonio da Padova e Angeli*), databile tra il 1980-81. In secondo luogo, ha posto l'accento sulla sua precedente intuizione relativa alla sua provenienza dalla collezione di Guglielmo Ruffo di Scilla¹⁵⁷, in riferimento alla traccia inventariale del 1747¹⁵⁸. In tale contributo lo studioso è intervenuto così a rettificare la proposta iconografica con quella del *San Nicola di Bari in gloria*, e a convalidare il diretto rapporto con il dipinto di Fiumefreddo Bruzio, sostenendo una sua precedente conoscenza della tela calabrese quando risultava ancora attribuita al modesto solimenesco Tommaso Martini da Bivongi. In merito poi ad una proposta cronologica, ha ribadito la sua ipotesi già formulata per il dipinto veneziano: «collocato non oltre il 1680, in contiguità perfetta con gli affreschi, anch'essi neo-cortoneschi, di San Giorgio a Salerno»¹⁵⁹.

Tale suggerimento è stato accolto dallo Spinosa del 1979, che ha messo in rapporto la tela calabrese, oltre ai già citati affreschi di Salerno, all'*Adorazione dei Magi* di collezione privata¹⁶⁰, alla *Sacra famiglia* di Bristol e alla perduta tela di *San Gerolamo, San Francesco e Sant'Antonio* del Monastero di Montecassino, al fine di convalidare una collocazione cronologica tra il 1680-81¹⁶¹.

¹⁵⁵ Per una prima segnalazione cfr. F. Bologna, *Francesco Solimena*, Napoli 1958, pp. 57-58; per l'acquisizione da parte della Soprintendenza di Trieste cfr. M.A Pavone, in *La galleria Nazionale d'Arte Antica di Trieste: dipinti e disegni*, a cura di F. Magani, Milano 2001, pp. 89-90. Vedi inoltre F. Zava Boccazzi, *Pittoni*, Venezia 1979, p. 204, fig. 498.

¹⁵⁶ F. Bologna, in *Arte in Calabria...cit.*, pp. 22-23.

¹⁵⁷ Cfr. F. Bologna, *Francesco ...cit.*, p. 57.

¹⁵⁸ E. Rogadeo di Torrequadra, *La quadreria del Principe di Scilla*, in «Napoli nobilissima», 7, 1848, pp. 72-75, 107-110.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 23.

¹⁶⁰ Cfr. N. Spinosa, *More unpublished Works by Francesco Solimena*, in «The Burlington Magazine», n. 913, 1979, pp. 209 (fig.2), 211;

¹⁶¹ Cfr. *La pittura napoletana del '600*, a cura di N. Spinosa, Milano 1984, fig. 747.

«Sotto il profilo iconografico la raffigurazione tende a celebrare due distinti eventi miracolosi: quello del giovane coppiere, sottratto ai saraceni e restituito ai genitori, e quello dei tre fanciulli messi in una botte dall'oste e salvati per intercessione del Santo»¹⁶²; così il Pavone commentava il dipinto della chiesa di Santa Chiara, sulla scia dei riferimenti agiografici dedicati alla vita del Santo¹⁶³, mettendo in evidenza la netta differenza compositiva e stilistica del bozzetto di collezione Mentasti caratterizzato da un marcato «...orientamento verso il tenebrismo pretiano risolto nel passaggio al dipinto definitivo, attraverso l'immissione di un forte contrasto chiaroscurale nella luce diurna»¹⁶⁴. Lo Spike in occasione del convegno che accompagnava la mostra nel 1990, trovava modo di confrontare la tela di Fiumefreddo con le due redazioni del *San Nicola di Bari in Gloria* del Preti (Napoli, Capodimonte; Fano, Museo Civico), riflettendo sulla scena più concitata realizzata dal Solimena e sull'influenza del cavalier Calabrese manifesta prevalentemente nel recupero di particolari tipologici e dettagli minori¹⁶⁵.

Una prima ricostruzione storica del *San Nicola in gloria* di Fiumefreddo, si deve al Leone¹⁶⁶, che ha offerto il suo contributo in merito alla mostra dedicata al collezionismo dei Ruffo, fornendo nuovi spunti di riflessione in merito alla committenza del dipinto, da identificare non nel ramo della famiglia Scilla bensì in quello della Bagnara.

¹⁶² M. A. Pavone, Scheda 30, 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), Milano 1990, p. 115.

¹⁶³ Cfr. AA.VV. *San Nicola di Bari e la sua basilica. Culto, arte e tradizione*, a cura di G. Otranto, Milano 1987, pp. 324-336; *Il segno del culto: San Nicola : arte, iconografia e religiosità popolare* a cura di Nino Lavermicocca, Bari 1987.

¹⁶⁴ M. A. Pavone, Scheda 30, in *Angelo e Francesco...cit.*, p. 115.

¹⁶⁵ J. Spike, *Rapporti tra Mattia Preti e Solimena*, 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, Napoli 1994pp. 161, 167.

¹⁶⁶G. Leone, *San Nicola di Bari in gloria*, in *Percorsi d'arte: tra vestigia dei Messapi il collezionismo dei Ruffo e l'evoluzione pittorica di Mino Delle Site*, catalogo della mostra (Cavallino, Convento di San Domenico, 30 gennaio-13 marzo 2005; Salerno, Pinacoteca Provinciale, 23 marzo-1 maggio 2005), a cura di M.A. Pavole, A. L. Giannone, Salerno 2005, pp. 99-100.

A tal proposito è risultato fondamentale il supporto documentario del Del Buono¹⁶⁷, che ha evidenziato all'interno del territorio calabrese il ruolo cardine di Lucrezia Ruffo la quale, in seguito al matrimonio col marchese della Valle nel 1673, aveva dato un notevole impulso all'edificazione dei nuovi altari nella chiesa di Santa Chiara di Fiumefreddo, tra i quali figurava anche quello dedicato a San Nicola: il santo verso il quale era orientata la devozione della famiglia Ruffo di Bagnara, confermando una sua possibile committenza per il dipinto del Solimena. Ferdinando Girolamo Alarçon y Mendoza¹⁶⁸, settimo marchese della Valle siciliana e di Rende, infatti, aveva sposato in seconde nozze Lucrezia Ruffo (1661-1722), figlia di Don Carlo, terzo duca di Bagnara, e della sua seconda moglie Andreana Caracciolo, sorella del cardinale Tommaso e di don Paolo primo duca di Baranello.

Il territorio calabrese risulta di diretta pertinenza della famiglia Alarçon y Mendoza, in quanto Fernando d'Alarçon «...nel 1535 si comprò dalla Regia Corte la Terra di Fiumefreddo, con i Casali di Longobardo e Casal della Falconara nella stessa Provincia di Calabria Citra....»¹⁶⁹.

Non di minore interesse risulta la posizione geografica del palazzo napoletano Alarçon y Mendoza¹⁷⁰, al quale è dedicata l'incisione raffigurante la dimora presso la Riviera di Chiaia, inserita dal Celano a corredo della nona giornata: «...Segue a questo palazzo quello del marchese della Valle della casa Mendoza, e fu il primo che fusse stato da' signori edificato per delitie in questa spiaggia; e perché non era

¹⁶⁷ F. Del Buono, *Lucrezia Ruffo, marchesa della Valle e di Rende, baronessa di Fiumefreddo*, in «Calabria letteraria», XLII, 1994, pp. 21-24; cfr. inoltre Idem, *L'abolizione del Monte "Lucrezia Ruffo" e il legato alle chiese di Fiumefreddo e Longobardi*, in «Calabria letteraria», LVII, 2009, pp. 29-32.

¹⁶⁸ Cfr. L. de Salazar y Castro, *Arboles de costados de gran parte de las primieras casas de estos Reynos, cuyos dueños en el año 1683. Obra postuma*, Madrid 1795, p. 163; G. Labrot, *Collection of Paintings in Naples (1600-1780)*, in *Documents for the history of collecting: Italian inventories 1*, Monaco 1992, pp. 216-223; vedi inoltre B. Pio, *Note prosopografiche sugli Alarcón y Mendoza marchesi della Valle siciliana e di Rende*, in *Deputazione abruzzese di Storia Patria. Incontri culturali di soci XII*, atti del convegno (Rosciano, 15 maggio 2005), L'Aquila 2005, p. 59.

¹⁶⁹ C. De Lellis, *Discorsi delle famiglie nobili del regno di Napoli*, Napoli 1654, I, p. 394.

¹⁷⁰ La villa fortificata venne sostituita nell'Ottocento dal palazzo Sirignano, cfr. R. Colapietra, *Il regno di Napoli nella "filosofia" residenziale della grande feudalità*, in *Il sistema delle residenze nobiliari. Italia meridionale*, a cura di M. Fagiolo, Roma 2010, p. 6.

questo luogo popolato come oggi, vi fabricò una forte torre, per sicurtà in caso d'incursione de' turchi, che ne' tempi andati erano frequenti....questa casa, ...restò imperfetta, non essendo ben terminati i secondi appartamenti»¹⁷¹. Il palazzo napoletano si configura come la dimora di rappresentanza della famiglia dal momento che, nell'inventario redatto alla morte di Ferdinando Girolamo Alarçon y Mendoza a Napoli nel 1702¹⁷², per quanto riguarda la sua collezione di dipinti, vengono elencate opere di discreto valore in contrapposizione alle copie citate nel palazzo calabrese. La posizione del palazzo del marchese presenta inoltre un ulteriore elemento di notevole interesse per la sua vicinanza alla chiesa gesuitica di San Giuseppe a Chiaia, il cui responsabile è il padre Carlo Pacifico. Tale testimonianza è emersa di recente attraverso uno studio volto ad indagare, attraverso le tracce documentarie, le diverse chiese napoletane afferenti all'ordine gesuitico, tra le quali è stata recuperata la causale di versamento della polizza del 20 dicembre del 1678: «Al Padre Carlo Pacifico D. 40. Et per lui al signor Francesco Solimeno pittore disse sono a compimento di D. 50 et li paga di propri denari dell'eccellentissima signora Lucrezia Ruffo marchesa di Monteleone per prezzo d'un quadro di Santo Nicola fatto da lui per la cappella di detta marchesa»¹⁷³. L'erroneo riferimento alla casata di Monteleone (i possedimenti calabresi dei Pignatelli erano contigui a quelli dei Ruffo) e il pagamento effettuato dal padre gesuitico Carlo Pacifico, hanno indotto gli studiosi a ritenere che nella chiesa di San Giuseppe a Chiaia¹⁷⁴ potesse esistere una cappella di pertinenza della marchesa di Monteleone, e che il dipinto del Solimena fosse andato smarrito. Dalla testimonianza documentaria, in realtà emerge la committenza di Lucrezia Ruffo per una tela, per una cappella non specificata, e tale considerazione porterebbe ad ipotizzare solo ad una mediazione del padre gesuitico con il pittore, coinvolto negli stessi anni nella decorazione della chiesa principale dell'Ordine a Napoli,

¹⁷¹ C. Celano, *Notizie del bello dell'antico e del curioso della città di Napoli per i signori forastieri...*, Napoli 1692, nona giornata, p. 31.

¹⁷² G. Labrot, *Collection of Paintings...*, cit., pp. 216-223.

¹⁷³ E. Nappi, *I Gesuiti a Napoli. Nuovi documenti*, in «Ricerche sul '600 napoletano», Napoli 2003, pp. 112, 127, doc. 195.

¹⁷⁴ Cfr. F. Sricchia Santoro, in B. De Dominicis, *Vite de' pittori, scultori e architetti napoletani, 1742-44*, ed. cit. 2003-2008, II/2, p. 1110, nota 20.

confermando una diretta dipendenza delle chiese gesuitiche da quella principale del Gesù Nuovo.

Per tale ragione è possibile immaginare che in occasione della realizzazione del dipinto della cappella della marchesa della Valle, il padre gesuita avesse suggerito a Lucrezia di orientare le sue scelte sul giovane pittore emergente, le cui qualità erano già emerse attraverso la decorazione della cappella di Sant'Anna al Gesù Nuovo¹⁷⁵. Va inoltre ricordato che la mediazione del padre gesuitico per il dipinto del Solimena rientra chiaramente nell'ambito di quell'ininterrotto legame dei marchesi della Valle verso tale ordine (Anna Mendoza fonda la Nunziatella a Pizzofalcone; il padre Giovan Battista d'Orsi della compagnia del Gesù scrive una dedica a Isabella Mendoza, madre di Girolamo).

L'opera in questione, raffigurante *San Nicola*, va senz'altro identificata con la tela della chiesa di Santa Chiara di Fiumefreddo Bruzio¹⁷⁶, già compiuta nel 1678, che fornisce anche un ancoraggio cronologico per il termine della costruzione del nuovo altare eretto per volontà della marchesa della Valle.

Al centro, in primo piano, i bambini che escono dalla botte verranno ripresi dal Solimena per l'esito della tela paterna del Convento di Santa Chiara di Nocera Inferiore, così come il bambino di spalle che ritorna sul margine destro dell'*Apparizione di Cristo a San Gennaro* della chiesa del Ss. Corpo di Cristo di Nocera Inferiore, convalidando in entrambi i casi un suo diretto intervento nelle due commissioni paterne. Un ulteriore elemento di confronto si individua nell'organizzazione dei gradini e nell'architettura alle spalle del santo caratterizzata da colonne scanalate, che si individua anche nella *Santa Rosa da Lima* di Angelo Solimena, confermando un ulteriore momento di collaborazione.

¹⁷⁵ Cfr. O. Morisani, *La vita del Solimena...*, cit., p. 51; B. De Dominicis, *Vita de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, Napoli 1742-44, III, p. 583; vedi inoltre A. Delfino, *Documenti inediti su artisti del '600 tratti dall'Archivio di stato di Napoli (A. S. N.) e dall'Archivio Storico del Banco di Napoli (A. S. B. N.)*, in «Ricerche sul '600 napoletano», 1989, p. 35.

¹⁷⁶ S. Carotenuto, *Alle origini dei rapporti tra la famiglia Ruffo e Francesco Solimena. Francesco Solimena nelle scelte del cardinale Ruffo*, in *Il collezionismo del cardinale Tommaso Ruffo tra Ferrara e Roma*, Roma 2013, pp. 159-170.



Fig. 1

Rinaldo e Armida

Londra, collezione privata

Olio su tela, cm 84x46

1678-1680



Il dipinto di indubbia autografia è stato esposto alla mostra salernitana nel 2010¹⁷⁷, e rappresenta una significativa aggiunta al catalogo giovanile dell'artista, in quanto insieme alla *Disputa tra Apollo e Marsia*, riemersa di recente all'attenzione degli studi, manifesta l'interesse del giovane Solimena, fin dalla prima attività, per raffigurazioni profane tratte dalle fonti letterarie e dai testi mitologici.¹⁷⁸ D'altra parte la formazione letteraria ricevuta dal padre «molto erudito»¹⁷⁹, emerge già nell'episodio della commissione del coro di Donnaregina, in cui il Cardinale Innico Caracciolo discorrendo con Solimena rimase

¹⁷⁷ V. Lotoro, M.A. Pavone, *Francesco Solimena. Armida e Rinaldo*, in *La fortuna del Barocco Napoletano nel Veneto*, catalogo della mostra (Salerno, Pinacoteca Provinciale, 23 dicembre 2010-30 gennaio 2011), a cura di M. A. Pavone, Foggia 2010, pp. 42-44; SPINOSA N., *Pittura del Seicento a Napoli da Mattia Preti a Luca Giordano. Natura in posa*, Napoli 2011, p. 219.

¹⁷⁸ PAVONE M. A., *Francesco Solimena. Armida e Rinaldo*, in «Quaderni del barocco», 13, 2011, p. 2.

¹⁷⁹ B. De Dominicis, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, Napoli 1742-45, III, p. 580.

sorpreso dalla sua modestia e percepì «dal discorso il giudizio e la cognizione delle lettere ch'ei possedeva»¹⁸⁰.

L'artista rappresenta l'episodio della *Gerusalemme Liberata*, in cui Armida incontra Rinaldo addormentato sulle rive del fiume Oronte, introducendo un'iconografia alternativa a quella del Poussin (Mosca, Museo Pushkin; Parigi, Louvre), per dare risalto al sentimento della maga che da nemica «..divenne amante», evidenziando, inoltre, una fedele riproposizione della fonte tassiana: «Di Ligustri, di gigli e de le rose,/ Le quai fiorian per quelle piagge amene,/ Con nov'arte congiunte, indi compose/ Lente ma tenacissime catene/ Queste al collo....gli pose/...Quinci mentr'egli dorme il fa riporre/ Sovra un suo carro, e ratta il cielo trascorre». (XIV, 68)¹⁸¹. La tela si pone in una fase di «conciliazione tra residui tenebristici e prime lievitazioni dorate che segnano la fine degli anni Settanta»¹⁸² e precede lo sviluppo cromatico in chiave giordanesca del ciclo delle Sante Tecla Archelaa e Susanna di San Giorgio a Salerno. La tipologia della maga trova riscontro con la figura della Vergine nella *Visione di san Gregorio Taumaturgo* di San Domenico a Solofra, mentre l'attenzione all'ambientazione scenica precede gli esiti salernitani e il *Cristo confortato dagli angeli* di collezione privata. La veste di Rinaldo trova riscontro con quella della figura sulla sinistra nella composizione della *Disputa tra Apollo e Marsia*, mentre verrà ripresa, insieme all'elmo dorato, nel piccolo rame di *San Michele che adora il Bambino Gesù* di collezione privata.

¹⁸⁰ Ibid., p. 585. L'inclinazione del pittore per le "belle lettere", è ampiamente testimoniata dalle fonti, così come è ricordata la sua frequentazione dei circoli letterari.

¹⁸¹ T. Tasso, *Gerusalemme liberata. Edizione critica sui manoscritti e le prime stampe*, a cura di A. Solerti, Firenze 1895, III, p. 135; cfr. inoltre V. Lotoro, *La fortuna della Gerusalemme liberata nella pittura napoletana tra Seicento e Settecento*, Roma 2008, p.

¹⁸² Cfr., V. Lotoro, M.A. Pavone, *Francesco Solimena. Armida e Rinaldo...cit.*, p. 44

Sacra famiglia della Vergine
Napoli, Museo di Capodimonte
Olio su tela, cm 126 x 98
1680 circa



La tela, proveniente da una collezione privata inglese, è stata esposta nel 1999 nella Warpole Gallery di Londra¹⁸³, dove ha trovato convalida la sua attribuzione al Solimena da parte dello Spinosa. Ad un'attenta analisi del dipinto Franco Moro ha evidenziato come l'opera, in stretto rapporto con la tela del Solimena della chiesa di San Domenico a Solofra, segni un netto distacco dalla prima produzione del pittore, contraddistinta dall'influenza paterna, e una piena adesione stilistica al metro operativo del Giordano. Se dal punto di vista cronologico è stata avanzata una proposta di datazione intorno al 1675, lo studioso ha trovato però modo di osservare, nella pennellata sciolta e nella vivacità pittorica, uno stretto rapporto con quanto realizzato dal Solimena negli affreschi di San Giorgio a Salerno, in quelli della chiesa dei Mannesi a Napoli, ma anche nella perduta tela di Montecassino con i *Santi Girolamo, Antonio da Padova e Francesco d'Assisi*. Un

¹⁸³ F. Moro, *The Family of Mary*, in *Twenty important neapolitan baroque paintings*, catalogo della mostra (Londra, Warpole Gallery, 7 -30 luglio; 1-30 settembre 1999), Londra 1999, pp. 68-69.

confronto più stringente è stato indicato con l' *Adorazione dei magi* di collezione privata e con il rame dell' *Educazione della Vergine* del museo di Bristol¹⁸⁴.

La successiva acquisizione dell'opera da parte del Museo di Capodimonte di Napoli¹⁸⁵, ha reso necessaria una rilettura stilistica della "cortonesca paletta", e di una sua collocazione cronologica entro il 1680¹⁸⁶, sebbene, in seguito, sia stata nuovamente proposta un'anticipazione al 1675, e sia stata ribadita l'influenza giordanesca, in linea con le aperture neovenete, nonché il forte dinamismo compositivo accentuato dalla presenza di colori squillati¹⁸⁷. Le immagini dei putti che si dissolvono nel pulviscolo dorato rivelano un'attenzione agli esiti del barocco romano filtrati attraverso l'esempio del Giordano¹⁸⁸.

L'adesione agli esiti del Cortona e alle nuove proposte giordanesche, manifestano la chiara volontà del giovane di svincolarsi dalla lezione paterna (più evidente verso la fine degli anni '80), ma tale processo non impedisce all'artista di ricollegarsi a quanto già sperimentato in collaborazione con più anziano genitore, riguardo alla modalità di esecuzione della corona di rose che si individua anche nella *Santa Rosa da Lima* di Angri (ripresa poi nella *Santa Rosalia* di collezione Pisani, nonché in quella di collezione Caroelli Tripoti a Napoli), così come la Vergine Bambina si ricollega a quella della tela di Nocera Inferiore della chiesa di sant'Anna, firmata e datata 1681 da Angelo Solimena, ma ritenuta opera di collaborazione tra padre e figlio.

¹⁸⁴ Cfr. N. Spinosa, *La pittura napoletana nel '600*, Milano 1984, figg. 744-745.

¹⁸⁵ *Museo di Capodimonte, Acquisti 1980-200*, catalogo della mostra, a cura di L. Rocco, Napoli 2000, p. 15.

¹⁸⁶ Cfr. N. Spinosa, *Il seguito di Luca Giordano a Napoli e in Italia*, in *Luca Giordano, 1634-1735*, catalogo della mostra (Napoli, Castel Sant'Elmo, 3 marzo-3 giugno 2001; Wien, Kunsthistorisches Museum, 22 giugno-7 ottobre 2001; Los Angeles, County Museum, 4 novembre 2001-20 gennaio 2002), a cura di O. Ferrari, Napoli 2001, p. 448, fig. 451.

¹⁸⁷ T. Scarpa, *Vergine con Sant'Anna e San Gioacchino*, in *I tre secoli d'oro della pittura napoletana*, catalogo della mostra (La Habana, Museo Nacional de Bellas Artes, 23 novembre 2002-15 febbraio 2003), a cura di N. Spinosa, Napoli 2002, pp. 84-85; cfr. inoltre A. Braca, *La presenza di Angelo Solimena nell'Agro Nocerino-Sarnese tra conservazione e innovazione*, in *Angelo e Francesco Solimena nell'Agro Nocerino-Sarnese tra continuità e alternative*, a cura di G. Contursi, Salerno 2002, pp. 51, 53, fig. 30.

¹⁸⁸ M. A. Pavone, *Francesco Solimena. Armida e Rinaldo*, in «Quaderni del Barocco», 13, 2011, pp. 6,10, fig. 9.

Dal punto di vista stilistico, inoltre, si osserva una stringente relazione con il dipinto della *Madonna del Rosario* di collezione privata a Bari, in cui compaiono anche gli angeli smaterializzati nel pulviscolo dorato. La figura di San Gioacchino sulla sinistra risente dell'esito della figura maschile realizzata dal Cortona nell'*Erminia tra i Pastori* della Galleria Doria Pamphilj a Roma. Elemento conduttore costante della prima produzione del Solimena risulta la colonna dorica posta sul fondo o a margine della composizione ad inquadrare la scena, quasi firma dell'artista.

La fortuna iconografica del tema rappresentato, ridotto alla sola presenza delle due Protagoniste, è testimoniata dal De Dominici che ricorda nella collezione del «Marchese Rinuccio fiorentino una sant'Anna con la Beata Vergine e vari belli angeletti»¹⁸⁹, secondo uno schema che si individua nel disegno transitato in asta Christie's a Londra (6 luglio 1993, lotto 68).



¹⁸⁹ B. De Dominici, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, Napoli 1742-45, III, p. 603.

Educazione della Vergine
Bristol, Museum and Art Gallery
Olio su rame, cm 26.7 x 31.8
1680



Il dipinto su rame, oggi a Bristol, transitato in asta presso Agnew a Londra nel 1966, presentava un'attribuzione a Giovan Battista Crosato, rettificata da Michael Levey, in favore di Sebastiano Conca¹⁹⁰. Il Bologna, in occasione della redazione del catalogo della Mostra in Calabria, ha restituito l'opera al giovane Solimena, segnalando inoltre una «...replica più fièvre, esistente nel Museo di San Martino a Napoli sotto l'attribuzione a Niccolò Malinconico»¹⁹¹. L'opera, posta in rapporto dallo studioso con gli esiti solimeneschi della chiesa di San Giorgio a Salerno e con la tela di Fiumefreddo Bruzio, è stata datata al 1680¹⁹².

¹⁹⁰ Cfr. Susan Steer in <http://www.vads.ac.uk> ; vedi inoltre *Catalogue of oil paintings. City Art Gallery, Bristol*, Bristol 1970, p. 139.

¹⁹¹ F. Bologna, in *Arte in Calabria. Ritrovamenti-restauri-recuperi*, catalogo della mostra, ed. cit. Cava dei Tirreni 1978, pp. 20, 23, fig. 3.

¹⁹² Ibid., p. 23; cfr. inoltre N. Spinosa, *More Unpublished Works by Francesco Solimena*, in «The Burlington Magazine», CXXI, 1979, 913, pp. 211; Idem, *La pittura napoletana nel '600*, Milano 1984, fig. 745; Idem, *Pittura napoletana del Settecento dal*

La resa tipologica dei personaggi del dipinto di Bristol se da un lato esprime ancora il ricordo di tipologie paterne, dall'altro rivela un orientamento del Solimena verso la "macchia" giordanesca, attenuata e contenuta attraverso il sapiente gioco chiaroscurale di stampo pretiano¹⁹³. In un recente intervento dello Spinosa, il dipinto è stato posto in relazione, soprattutto dal punto di vista cromatico, al rame del *Riposo della fuga in Egitto* di collezione Denis Mahon, attualmente presso il Fitzwilliam Museum di Cambridge¹⁹⁴.

Riguardo alla tela del Museo Duca di Martina di Napoli, ricordata come debole replica del dipinto originale di Bristol¹⁹⁵, dal restauro condotto sull'opera sono riemersi i caratteri stilistici tipici del giovane Solimena, consentendo al Bologna di inserirla all'interno della sua prima produzione autografa, e di ritenerla possibile bozzetto per un dipinto di maggiori dimensioni¹⁹⁶.

Barocco al Rococò, Napoli 1986, pp. 101, 180, fig. 7, che nella scheda indica erroneamente il dipinto come un olio su tela.

¹⁹³ M. A. Pavone, Angelo e Francesco Solimena tra il 1669 e il 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), Milano 1990; Idem, *Crescendo barocco. Solimena il Magnifico*, in FMR, 10, 1991, 85, pp. 36-36, 44.

p. 63, tav. II; cfr. inoltre Idem, *Francesco Solimena. Armida e Rinaldo*, in «Quaderni del Barocco», 13, 2011, pp. 5-6, fig. 8

¹⁹⁴ Cfr. N. Spinosa, *Educazione di Maria*, in *Pittura del Seicento a Napoli da Mattia Preti a Luca Giordano. Natura in posa*, Napoli 2011, p. 224

¹⁹⁵ F. Bologna, in *Arte in Calabria. Ritrovamenti-restauri...cit.*, pp. 21,23, fig. 4; N. Spinosa, *Pittura napoletana del Settecento dal Barocco...cit.*, p. 101.

¹⁹⁶ B. Daprà, in *La peinture à Naples au XVII^e siècle. Oeuvres des collections publiques et privées napolitaines*, catalogo della mostra (Strasbourg, Musée des Beaux-Arts, 5 marzo-23 maggio; Bordeaux, Musée des Beaux-Arts, 3 giugno-21 agosto 1994) a cura di N. Spinosa, M. Lavallée, Strasbourg 1994, pp. 160-161; *Il secolo d'oro della pittura napoletana. Da Battistello a Luca Giordano, pittori del Seicento nei Musei di Napoli*, catalogo della mostra (Napoli, Castel Sant'Elmo 1994-1995), a cura di L. Rocco, Napoli 1994, pp. 52, 125; B. Daprà, in *Genio e passione: la pittura a Napoli da Battistello Caracciolo a Luca Giordano e le relazioni con la Sicilia*, catalogo della mostra (Palermo, Chiesa di San Giorgio dei Genovesi, 8 novembre 1997 - 18 gennaio 1998), a cura di N. Spinosa, V. Abbate, Palermo 1997, p. 148; Idem, in *Tres siglos de oro de la pintura napolitana de Battistello Caracciolo a Giacinto Gigante*, catalogo della mostra (Salamanca, Sala de Exposiciones de San Eloy, 21 luglio-14 settembre 2003), a cura di A. Ribas, N. Spinosa, Salamanca 2003, p. 80; T. La Marca, *Education of the Virgin*, in *Fierce reality. Italian masters from seventeenth century Naples*, catalogo della mostra (Phoenix Art Museum, 10 dicembre 2006-4 marzo 2007), a cura di T. J. Loughman, Milano 2006, pp. 134-135; N. Spinosa, *Educación de la Virgen*, in *Seicento*



Educazione della Vergine, Napoli, Museo del Duca di Martina,
olio su tela cm 35 x 46,5

napoletano. del naturalismo al barocco, catalogo della mostra (Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 13 maggio-13 luglio 2008) a cura di N. Spinosa, Madrid 2008, pp. 116-117.

Adorazione dei pastori

Narbonne, Musée d'art et d'histoire

Olio su tela, cm 128x102

1680



Publicato da Nicola Spinosa nella raccolta fotografica del 1984¹⁹⁷ e da Arnauld Brejon de Lavergnée¹⁹⁸, il dipinto è stato collocato nella prima fase dell'attività di Francesco Solimena, in quanto ritenuto *pendant* della *Adorazione dei magi* di collezione privata¹⁹⁹. Va osservato come la tela riveli un forte ancoraggio alla cultura naturalistica del primo Seicento, che non aveva trovato supporto nelle fonti biografiche, nel corso de Settecento, dal momento che aveva inteso prendere le distanze da tale fenomeno, come è testimoniato anche nelle *Vite* del De

¹⁹⁷ N. Spinosa, *La pittura napoletana del '600*, Milano 1984, fig. 740.

¹⁹⁸ A. Brejon de Lavergnée e P. Durey, in *Settecento. Le siècle de Tiepolo Peintures italiennes du XVIII^e siècle exposées dans les collections publiques francaises*, catalogo della mostra (Lyon, Musée des Beaux-Arts, 5 ottobre 2000-7 gennaio 2001; Lille, Musée des Beaux-Arts, 26 gennaio-30 aprile 2001), a cura di A. Brejon de Lavergnée, S. Loire, Paris 2000, pp. 10-11, fig. 2.

¹⁹⁹ N. Spinosa, *More unpublished Works by Francesco Solimena*, in «The Burlington Magazine», 121, 1979, p. 211; Idem, N. Spinosa, *Pittura del Seicento a Napoli da Mattia Preti a Luca Giordano. Natura in posa*, Napoli 2011, p. 222.

Dominici dedicate allo Stanzone e al Vaccaro. Il dipinto riecheggia esiti guariniani, filtrati attraverso l'esperienza del padre, evidenti fin dai primi piani nella figura del pastore di spalle, nella ricerca descrittiva del candido manto dell'agnello, nell'intreccio della cesta di vimini e nella struttura in pietra che accoglie il Bambino. La cultura pregressa unita alle preziose lumeggiature barocche di matrice giordanesca, attraverso una calda luce dorata impreziosisce ed evidenzia le forme, rischiarendo il notturno, e dando risalto alla figura del protagonista. Dal punto di vista tipologico la Vergine trova riscontro con quella dell'*Adorazione dei magi* precedentemente citata, e precede la medesima figura nel dipinto dell'*Adorazione dei pastori* di collezione privata a Napoli (cm 48 x 42)²⁰⁰, dove viene recuperata anche la figura del pastore di spalle. In quest'ultimo dipinto, si osservi la figura che sorregge un vassoio con due colombe, che trova un puntuale riscontro con l'angelo portavivande, posto nella medesima posizione, nel *Cristo confortato dagli angeli* di collezione privata, consentendo di avanzare una proposta cronologica entro il 1682.



²⁰⁰ A. Della Ragione, *La pittura del Seicento napoletano*, Napoli 2011, II, p. 114.

Adorazione dei magi
Collezione privata
Olio su tela, cm 127 x 180,5
1680 circa



Attribuita a Francesco Solimena da Giuliano Briganti, e stata ritenuta dallo Spinosa *pendant* dell'*Adorazione dei pastori* del Museo di Narbonne, e datata non oltre il 1680, attraverso i confronti con gli affreschi di San Giorgio a Salerno, la tela di Fiumefreddo Bruzio e la *Sacra famiglia* di Capodimonte²⁰¹. Dal punto di vista stilistico le immagini dichiaratamente cortonesche, integrate da uno sfondo caratterizzato da bagliori dorati e da forme sfrangiate di matrice giordanesca, hanno consentito il suo inserimento all'interno del catalogo della mostra dedicata al pittore napoletano²⁰². Il recente contributo di Flavia Petrelli ha evidenziato nelle

²⁰¹ N. Spinosa, *More unpublished Works by Francesco Solimena*, in «The Burlington Magazine», 121, 1979, pp. 209, 211, fig. 2; Idem, *La pittura napoletana del '600*, Milano 1984, fig. 744.

²⁰² N. Spinosa, *Luca Giordano 1634-1705*, catalogo della mostra (Napoli, Castel Sant'Elmo-Museo di Capodimonte, 3 marzo- 3 giugno 2001; Wien, Kunsthistorisches Museum, 22 giugno-7 ottobre 2001; Los Angeles County Museum, 4 novembre 2001-20 gennaio 2002), a cura di Oreste Ferrari, Napoli 2001, pp. 436, 448.

preziose stesure cromatiche l'attenzione di Solimena per i «modi più intensamente luminosi e 'neoveneti' di Luca Giordano»²⁰³.

Uno stringente confronto del volto della Vergine si registra con quello di Santa Archelaa, nella scena delle *Sante condotte al martirio*, della chiesa di San Giorgio a Salerno, ma anche con Armida della tela di collezione privata, in cui sono presenti i medesimi preziosismi materici. I bagliori dorati che si infrangono sulle vesti, sugli oggetti dorati e sulle piume dei personaggi, danno vita ad un'atmosfera intima nella quale un uomo con l'elmo, in penombra, si affaccia alle spalle della Vergine, abbracciando una colonna, per assistere all'evento sacro.

²⁰³ F. Petrelli, *Ritorno al Barocco, da Caravaggio a Vanvitelli*, catalogo della mostra (Musei 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, Napoli 2009, I, p. 272; N. Spinosa, *Pittura del Seicento a Napoli da Mattia Preti a Luca Giordano. Natura in posa*, Napoli 2011, p. 222; cfr. inoltre M.A. Pavone, *Francesco Solimena. Armida e Rinaldo*, in «Quaderni del barocco», 13, 2011, p. 4-5, fig. 5.

Cappella delle *Sante Tecla Archelaa e Susanna*
Salerno, San Giorgio
Affreschi
1681-82

Una prima segnalazione del ciclo realizzato dal Solimena, si deve al De Dominici che offre anche un'indicazione cronologica, ponendolo in rapporto alle due tele di San Nicola alla Carità: «Fu chiamato nella città di Salerno, circa quel tempo stesso, ove ebbe a dipingere a fresco i Martirii delle sante Tecla Archelaa e Susanna, nel monisterio di San Giorgio, [...]essendo allora in età di soli 23 anni»²⁰⁴. La datazione suggerita dal biografo in base ai lavori commissionati al pittore dai Padri Pii Operari e alla citazione della sua età, ha costituito il riferimento cardine per gli studiosi dell'attività giovanile del Solimena, che hanno inteso cogliere un riferimento al 1680. Il recente ritrovamento dei documenti di pagamento delle tele della Carità, che fissano il completamento dei lavori al 1682²⁰⁵, ha aggiunto un'ulteriore precisazione cronologica, che interviene positivamente a vincolare l'epoca di esecuzione degli affreschi di San Giorgio nei primi anni del 1680²⁰⁶.

Già il Bologna in proposito aveva affermato che Francesco «era ricomparso a Salerno da grand'uomo, dipingendo verosimilmente verso il 1683-85, in forme nuovamente aperte, le storie [...] di S. Tecla, Archelaa e Susanna»²⁰⁷, facendo riferimento ad uno studio preparatorio di collezione Corradini, apparso alla

²⁰⁴ B. De Dominici, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, Napoli 1742-45, III, p. 584.

²⁰⁵ A. Scalera, *Nuovi documenti sulla chiesa di San Nicola alla Carità*, in «Quaderni dell'archivio storico», 2005-2006, pp. 512, 520-521, docc. 20, 22, 25; Cfr. F. Sricchia Santoro, in B. De Dominici, *Vite de' pittori, scultori e architetti napoletani, 1742-45*, ed. a cura di F. Sricchia Santoro e A. Zezza, Napoli 2003-2008, II/2, 2008, p. 1107, nota 15.

²⁰⁶ Cfr. inoltre, F. Sricchia Santoro, in B. De Dominici, *Vite de' pittori, scultori ... cit.*, che sulla base della data 1677, presente sulla lastra pavimentale che chiude il sepolcreto della cappella salernitana, propone un'anticipazione dell'esecuzione degli affreschi.

²⁰⁷ F. Bologna, *Opere d'arte nel salernitano dal XII al XVIII secolo*, catalogo della mostra, Napoli 1955, p. 69.

Mostra dei Tre Secoli e identificato erroneamente come un episodio della Gerusalemme Liberata²⁰⁸.

Nel 1958 lo studioso, riconsiderando la testimonianza del De Dominicis, ha rettificato la data di esecuzione dei lavori al 1980, soffermandosi inoltre a commentare il linguaggio caratterizzante le scene: «Ogni cosa s'apre palpitante; le forme si sciolgono e si rassodano dentro la contrastata vicenda dell'atmosfera; da per tutto è l'alito di una pittura più libera, di cui il Solimena non aveva ancora dato l'eguale [...] Sono momenti di autentica poesia della pittura. La felicità del risultato, rivela anche la nuova fonte di ispirazione, che, per la prima volta, è finalmente il Giordano moderno»²⁰⁹. Proprio quest'ultima considerazione, in relazione al maestro napoletano, ha permesso allo studioso di individuare un opportuno riferimento iconografico, nelle suore presenti nel *Trasporto delle reliquie di San Gregorio Armeno* della chiesa napoletana eponima, per la raffigurazione marginale sviluppata dal Solimena nella scena della *Visione di Suor Agneta*. Passando poi alla scena delle *Sante condotte al martirio* il Bologna ha sottolineato l'importanza dell'influenza cortonesca intercalata in «...un grandioso tessuto antichizzante, misto di tratti lanfranchiano e di vecchio guarinismo. Su quelle forme l'onda pittorica s'infrange, senza disperdersi, ed è difficile dire con quale autentica fiamma di colore siano dipinti il brano del cavaliere e del cavallo impennato [...] raffiora da per tutto un senso consistente e gremito della verità naturale. Essa pulsa nella polpa bianca del cavallo, sulle braccia venose dei carnefici, sulle armi corrusche dei guerrieri»²¹⁰.

Il Ferrari ha preso le distanze da quanto affermato dal Bologna, e esprimendosi in merito agli affreschi salernitani, ha affermato che «anche se compaiono richiami ad opere recentissime del Giordano...ed anche se si manifesta pure un certo risalire a modi cortoneschi, la sostanza di questi affreschi e di tutt'altra natura...il Solimena porta rapidamente a conclusione una fase di sperimentazione delle varie componenti culturali su cui si erano appuntati i suoi primi interessi e definisce già i connotati di una maniera fortemente individualizzata per una ferma

²⁰⁸ C. Lorenzetti, *La pittura napoletana del secolo XVIII*, in *La mostra della pittura napoletana dei secoli XVII, XVIII, XIX*, catalogo della mostra, Napoli 1938, p. 205.

²⁰⁹ F. Bologna, *Francesco Solimena*, Napoli 1958, p. 52.

²¹⁰ Ibid., pp. 53-54.

monumentalità della composizione nel suo complesso, e delle singolari figure, la solida costruzione delle quali è fatta risaltare dalle ampie zonature di chiari e scuri. Anche là dove il colore si accende di una luminosità focosa, esso mai si sgrana, mai giunge ad intaccare la consistenza delle forme: e non è chi non veda la radicale diversità degli intenti del Solimena rispetto a quelli del Giordano, tesi gli uni a confermare la natura fenomenica delle cose rappresentate, gli altri invece a dissolvere quella consistenza nell'animazione continua ed effervescente delle luci...»²¹¹.

In un intervento successivo dedicato all'attività giovanile del Solimena, il Bologna nel ritornare sull'argomento²¹², ha proposto una breve lettura iconografica del ciclo delle martiri Tecla, Archelaa e Susanna della cappella salernitana, identificando le *Tre Sante in penitenza sull'eremo di Nola* (fig. 1), le *Sante condotte al martirio* (fig. 3) e *l'Apparizione a suor Agneta* (fig. 2)²¹³. Il rinnovato interesse per le tre sante, tale da comportare l'esigenza di una nuova veste decorativa della cappella, secondo il Bologna, sarebbe da ricercare nella trascrizione coeva, da parte di Giulio Ruggio, della prima fonte agiografica manoscritta custodita nel Museo diocesano di Salerno²¹⁴. Tale ipotesi potrebbe essere suffragata da una risistemazione della cappella, conclusasi nel 1677, tenendo conto della data riportata sulla lastra pavimentale che chiude il sepolcreto: un dato cronologico che

²¹¹ O. Ferrari, *Le arti figurative*, in «Storia di Napoli», Cava dei Tirreni 1970, VI/2, p. 1270.

²¹² F. Bologna, *A Youthful Work by Francesco Solimena and Other Matters Concerning His Early career*, in «The Register of the Spencer Museum of Art», IV/4, 1987, p. 80, nota 33.

²¹³ Cfr. inoltre, A. Montefusco, *Storie delle Sante Tecla, Archelaa e Susanna*, 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), Milano 1990, pp. 116-117; M. Cali, *I monasteri femminili nella committenza di Francesco Solimena*, in *Angelo e Francesco Solimena due culture a confronto*, atti del convegno (Nocera Inferiore, 17-18 novembre 1990), a cura di V. de Martini, A. Braca, Napoli 1994, pp. 95, 99. Vedi anche R. Pinto, *La Pittura napoletana. Storia delle opere e dei maestri dall'età antica ai nostri giorni*, Napoli 1998, p. 322; S. Pisani, "Ce peintre étant un peu délicat..." zur europäischen Erfolgsgeschichte von Francesco Solimena, in *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 65, 2002, pp. 45-46, fig. 2.

²¹⁴ La fonte manoscritta nota attraverso l'esemplare salernitano cinquecentesco, è stata edita solo nel Settecento. Cfr. *Acta Sanctorum*, Ianuarii, Venezia 1734, II, pp. 191-194; G. Remondini, *Della nolana ecclesiastica storia*, Napoli 1747, I, pp. 611-616.

è stato ritenuto dalla Sricchia Santoro indicativo di una possibile anticipazione dei lavori del Solimena all'interno della cappella salernitana²¹⁵.



Fig. 1



Fig. 2

²¹⁵ F. Sricchia Santoro, in B. De Dominicis....cit., pp. 1107-1108, nota 16.



Fig. 3

In un recente intervento lo Spinosa oltre a convalidare la datazione degli affreschi al 1680, ha reso noto un ulteriore bozzetto preparatorio per la scena raffigurante le *Sante condotte al martirio* (Napoli, collezione privata, fig. 4)²¹⁶, erroneamente confuso con quello di collezione Corradini (fig. 5), rispetto al quale compaiono alcune varianti significative nella presenza dello storpio sul lato sinistro della rappresentazione, e nell'organizzazione spaziale che appare dilatata e semplificata per accogliere pochi elementi paesaggistici.



Fig.4

²¹⁶ Il dipinto è transitato in asta Finarte (Milano, 29 novembre 1973, lotto 167). Cfr. N. Spinosa, *Pittura del Seicento a Napoli da Mattia Preti a Luca Giordano. Natura in posa*, Napoli 2011, p. 220, figg. 184a, 184b.



Fig. 5

A tale esito si ricollega un dipinto, attribuito alla bottega del Solimena e transitato in asta Babuino (Roma, 13 marzo 2007, lotto 116), restituito al maestro napoletano dal De Nicola (fig. 6)²¹⁷, che ne ha sottolineato lo stesso impianto scenico e la medesima modalità operativa della tela precedentemente citata. Lo studioso analizzando in seguito la scena delle *Sante condotte al martirio*, ha recuperato la lettura stilistica del Bologna che ne aveva ravvisato il recupero della lezione cortonesca del *Ratto delle Sabine* della Pinacoteca Capitolina, ma ha inteso inoltre porre l'accento sulla rappresentazione iconografica del Solimena, individuando un possibile precedente di riferimento nel *San Gennaro condotto al martirio*, affrescato dal Domenichino nel lunettone della Cappella del Tesoro a Napoli. Tale ipotesi risulta in linea con l'affermazione del De Dominici, che riferisce del Solimena: «abbiamo sempre sentito lodare per eccellentissimi il Domenichino, Guido Reni, e il Lanfranco; anzicchè molto gli ha seguitati...»²¹⁸, sebbene nell'ammaestrare la "gioventù studiosa" «...diceva che il Domichino non era da recarsi in esempio talvolta nel componimento per la difficile maniera da lui imitata da Raffello...»²¹⁹.

²¹⁷ Cfr. E. De Nicola, in *Francesco Guarini. Nuovi contributi 2*, in corso di stampa.

²¹⁸ B. De Dominici, *Vite de' pittori, scultori e architetti napoletani...cit.*, 1742-45, p. 526.

²¹⁹ Ibid., p. 631.



Fig. 6

La decorazione pittorica della cappella salernitana, rientra nel programma di ristrutturazione dell'intera chiesa di San Giorgio (inaugurata nel 1674), voluto dalla badessa Isabella Pinto che intendeva renderla «la più vaga della città ed una delle più vaghe del vicerego»²²⁰.

La data 1677 riportata sulla citata lastra sepolcrale, oltre a fissare il termine del nuovo assetto architettonico del luogo designato al sepolcro della sante Tecla, Archelaa e Susanna, potrebbe essere indicativa di un intervento successivo di Angelo Solimena, già attivo all'interno di tale chiesa nel 1675²²¹, per la raffigurazione della scena del *Martirio di Archelaa nell'olio bollente*²²².

Francesco, intervenendo in secondo tempo, depura il racconto storico concentrandosi sugli episodi che precedono il martirio per decollazione, nobilitando l'immagine delle tre pie donne e inserendo la scena in un contesto di dichiarata romanità, come si evince dalle architetture classiche e dalla bandiera con la scritta SPQR. In tale contesto si assiste ad una esaltazione delle qualità

²²⁰ A.D.S., Fondo Religiosi, b. B 336 " San Giorgio 1674-1705".

²²¹ M.A. Pavone, *Angelo Solimena e la pittura napoletana della seconda metà del Seicento*, Salerno 1980, pp. 69, 73ss.

²²² M. A Pavone, *Gli ultimi studi su Angelo Solimena*, in *Archeologia e arte in Campania*, Salerno 1993, p. 258.

morali delle sante, espresse da una sequenza di immagini allegoriche, dipinte in monocromo, poste a corredo dell'intera impaginazione scenografica.

Un elemento senz'altro significativo è da individuare nella soluzione della conchiglia, adottata dal Solimena per inquadrare le *Virtù* (*L'umiltà* [fig. 11], *la carità* [fig. 7], *l'adorazione* [fig. 8], *la pazienza* [fig. 9] e *la penitenza* [fig. 10]), che si ricollega agli esiti di artisti emiliani attivi tra Napoli e Roma, e in particolare ai partiti scenografici realizzati dal Sansi²²³ in Santa Maria degli Angeli a Pizzofalcone e nella Congrega dei Bianchi della Giustizia a Napoli. Se l'espedito dei monocromi, trova un confronto utile con la decorazione del Lanfranco ai Santi Apostoli a Napoli, dal punto di vista iconografico *L'umiltà* trova un puntuale riscontro con la raffigurazione della sacerdotessa nella scena di *Antioco III e la sacerdotessa di Diana* (fig. 12), realizzata da Pietro da Cortona nell'affresco di Firenze (Palazzo Pitti) e nota attraverso l'incisione di Bloemaert Cornelis il Giovane (Roma, Istituto della grafica)²²⁴.

Passando alla sequenza delle scene, analizzate seguendo l'ordine della narrazione agiografica, la prima in ordine cronologico, la più lacunosa, è stata identificata con *Le tre Sante in penitenza sull'eremo di Nola* o più precisamente *le Sante sul colle Cicala*.



Fig. 7



Fig.8

²²³ Cfr. E. Fumagalli, *Decorazione barocca tra Napoli e Roma: scambi di artisti e di modelli*, in «Paragone. Arte», 58, 2007, s. 3, pp. 71-72; S. Carotenuto, in V. Pacelli, F. Petrucci, *Giovan Battista Beinaschi, pittore barocco tra Roma e Napoli*, Roma 2011, pp. 236-239, 249-252.

²²⁴ Cfr. E. De Nicola, in *Francesco Guarini...cit.*, in corso di stampa.



Fig.9



Fig.10



Fig. 11



Fig. 12

La narrazione si dispiega in un paesaggio caratterizzato da rocce spigolose, alberi frondosi e brani di natura morta, in cui è collocata l'immagine di santa Archelaa in

meditazione, insieme alle sue compagne, che iconograficamente si ricollega alle rappresentazioni della *Maddalena penitente*, dalla quale recupera anche gli attributi simbolici del Crocifisso, del teschio e del libro. Gli episodi di natura morta e gli elementi arborei costituiscono un motivo ricorrente nelle opere del Solimena dei primi anni '80, come emerge dal confronto con il *Cristo confortato dagli angeli nel deserto* di collezione privata, e dagli episodi napoletani di San Nicola alla Carità e del coro di Santa Maria Donnaregina.

Passando alle *Sante condotte al martirio*²²⁵, se dal punto di vista iconografico risulta valido il confronto con il *San Gennaro condotto al martirio* del Duomo di Napoli proposto dal De Nicola, bisogna però considerare come in tale raffigurazione il Solimena abbia condensato sia riferimenti relativi alla narrazione agiografica della vita di Sant'Agata, soprattutto in relazione alla nudità del seno di una santa, sia richiami alla Sant'Orsola condotta al martirio. La figura femminile in primo piano, come osservato sempre dal De Nicola, trova un precedente nella figura di Agar della tela del Cortona del Kunsthistorisches Museum di Vienna (*Agar torna da Abramo*), anche per la tipica acconciatura contraddistinta da un nastro luminoso intrecciato nei capelli. Rispetto all'affresco delle *Sante condotte al martirio* il Solimena profuse un maggiore impegno, confermato dai tre studi preparatori di collezione privata, nei quali concentrò la scena fino ad arrivare all'esito di collezione Corradini, più vicino alla stesura definitiva, ad eccezione dell'assenza dello storpio nella parte sinistra e del sacerdote, spostato sulla destra nell'esecuzione finale. Un disegno, apparso di recente in asta Gonnelli (Firenze, 12/12/2013, lotto 1), raffigurante un *Cavaliere* (fig. 13), e attribuito ad un anonimo lombardo-piemontese del XVI sec. della cerchia di Tanzio da Varallo, ha consentito di risalire ad un primo studio del pittore napoletano per la figura del cavaliere a cavallo, collocata in primo piano a destra dell'affresco (fig. 14). Lo stringente rapporto che lega il disegno realizzato a sanguigna alla redazione finale, non lascia adito a dubbi sebbene si possano registrare interessanti varianti, a partire dalla posa della testa del cavallo, dallo scudo poligonale e dal fodero della spada che traccia un'ombra netta sul cavallo: elementi che risultano presenti

²²⁵ N. Spinosa, *La pittura napoletana del '600*, Milano 1984, fig. 742.

sia nel disegno preparatorio in questione che nei bozzetti precedentemente citati, nel quale il Solimena esprime di getto la sua ricchezza inventiva. Da questa sua prova giovanile traspare una ricerca di effetti luministici, unita ad una tenerezza compositiva, che si manifesta nella morbidezza del panno e nella lucentezza dello scudo considerato in controluce, trovando un raccordo nella grafica giordanesca, per la reinterpretazione di moduli e soluzioni inventive, risolte con immediatezza e sensibilizzando la materia sotto l'effetto della luce.



Fig. 13



Fig. 14

Tale intervento disegnativo risulta idoneo per un'efficace trasposizione ad affresco di soluzioni legate ad un tenero impasto cromatico e ad una mobilità degli effetti luministici sui panni e sulle parti metalliche della corazza. Anche se lo studio può apparire indipendente dal contesto finale, data la torsione verso sinistra della testa del cavallo, l'autonomia della realizzazione grafica non impedisce di considerare che il pittore abbia tenuto presente questo risultato in occasione della stesura definitiva ad affresco, quando intese introdurre anche il cavallo bianco di

prospetto in funzione di riempimento dello spazio intermedio, rispetto alla scena principale.

Il modello di riferimento andrà individuato nel cavaliere sulla destra nell'affresco di Raffaello, raffigurante *Leone Magno incontra Attila* (Stanza di Eliodoro), che il Solimena rielabora in chiave personale, integrandolo in una atmosfera densa di vapori luminosi, in linea con le esperienze giordanesche. Nello stesso tempo il pittore intensifica la macchia in ragione delle ombre, per dare rilievo alle forme, che vengono indagate nei loro dettagli e rifinite con tratti marcati fin nelle articolazioni. La posa inquieta del cavallo è sostenuta attraverso un vibrante tratto del "lapis rosso", che ben si coniuga con l'effetto pittoricistico, sì da suggerire un dinamico movimento della criniera, dei panneggi rigonfi e dell'elmo piumato. Si individua inoltre una dilatazione della forma, tipica delle sue proposte iniziali, che troverà un correttivo di più marcata incisività strutturale, a partire dagli anni novanta, come è testimoniato in maniera esemplare dal disegno di *Alessandro dei Medici che entra in Firenze*, che è stato ritenuto impropriamente come la "più antica testimonianza grafica del Solimena"²²⁶.

La raffigurazione del cavallo in movimento costituisce un elemento connotativo delle esperienze solimeniane degli anni '80, come risulta dai confronti di scene molto articolate, come la *Conversione di San Paolo*, della sagrestia di San Paolo Maggiore, dove anche il soldato sulla sinistra trova riscontro con il cavaliere del disegno qui citato. Ulteriori riferimenti si individuano nella *Crocifissione* di Santa Teresa a Solofra (1686), dove il medesimo soggetto a cavallo viene ripreso sullo sfondo, in posa invertita.

Il disegno interviene a smentire anche quanto affermato dal Vitzthum che ha sostenuto un ridotto interesse del giovane pittore verso la prassi disegnativa, anche sulla scorta della testimonianza del De Dominici, che aveva sottolineato la sua contrapposizione al processo formativo sviluppato dal Di Maria a Napoli. Tali

²²⁶ Cfr. G. Sestieri, *Francesco Solimena. Napoli liberata dai vizi*, in *Civiltà del Seicento a Napoli*, catalogo della mostra (Napoli, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte 24 ottobre 1984-14 aprile 1985; Museo Pignatelli 6 dicembre 1984- 14 aprile 1985), Napoli 1984, II, p. 127. Per la rettifica dell'interpretazione iconografica si veda M. A. Pavone, *Francesco Solimena in Donnalbina*, in «Studi di storia dell'arte», 1, 1990, pp. 208-209.

premesse hanno condotto lo studioso a valorizzare il suo percorso accademico settecentesco, in cui si registrava il superamento delle iniziali incertezze: «Non c'è dubbio che a partire dal 1700, o poco prima, il disegno acquista per il Solimena un'importanza che in giovinezza non aveva»²²⁷.

Passando a considerare la terza scena la *Visione di Suor Agneta*, il Solimena recupera la Vergine assunta del Lanfranco della chiesa di Sant'Andrea della Valle a Roma, e replica l'immagine della suora in un dipinto su rame di collezione Pisani a Napoli²²⁸, ma anche in quella della *Madonna del Rosario* di collezione privata a Bari (già Gravina, convento di San Domenico)²²⁹.

²²⁷ W. Vitzthum, *Il barocco a Napoli e nell'Italia Meridionale*, Milano 1971, p. 20; nonché Idem, *Cento disegni napoletani. Secolo XVI-XVIII*, catalogo della mostra (Firenze, Uffizi) a cura di W. Vitzthum, Firenze 1967, pp. 8-9. Cfr. inoltre le considerazioni espresse in proposito da A. Zezza, *De Dominici e il disegno*, in *Le Dessin Napolitain*, Roma 2010, p. 11.

²²⁸ F. Bologna, *A Youthful Work by Francesco Solimena...cit.*, p. 76, fig. 11.

²²⁹ M. D'elia, *Solimeneschi a Gravina*, in *La Puglia dal barocco al rococò*, Milano 1982, p. 318.

Madonna del Rosario con i Santi Domenico e Caterina da Siena
Bari, collezione privata
1681-82



La tela, già presso il Monastero delle domenicane di Gravina, è stata resa nota nel 1982 da Michele D'Elia²³⁰, che in tale occasione ha confrontato il dipinto con la *Visione di San Gregorio Taumaturgo* della chiesa di san Domenico a Solofra, sia per avvalorarne la sua attribuzione in favore del giovane Solimena, sia per sottolinearne una medesima commissione orsiniana²³¹. Infatti, la duchessa Giovanna Frangipane della Tolfa, a seguito della morte del marito²³², ottenne il permesso per l'erezione del Monastero annesso alla chiesa di Santa Maria delle Domenicane. Il vescovo Domenico Cennini sottoscrisse la bolla che convalidava la richiesta della duchessa il 29 ottobre 1677, e l'anno seguente, alcune suore del monastero napoletano di Santa Caterina da Siena si trasferirono a Gravina. La

²³⁰ M. D'Elia, *Solimeneschi a Gravina*, in *La Puglia dal barocco al rococò*, Milano 1982, p. 318.

²³¹ Il tema rosariano viene richiesto a Francesco Guarini da Dorotea Orsini per la tela della chiesa di san Domenico a Solofra, cfr. R. Lattuada, *Francesco Guarino da Solofra nella pittura napoletana del Seicento (1611-1651)*, Napoli 2000.

²³² Cfr. G.B. Vignato, *Storia di Benedetto XIII dei Frati predicatori*, Milano 1952, I, p. 44.

prima superiora del monastero fu Barbara Palmerini, e alla sua morte, nel 1681, successe la duchessa di Gravina col nome di Suor Maria Battista dello Spirito Santo²³³. Lo studioso ha ipotizzato che tale elezione potesse essere indicativa per un ancoraggio cronologico dell'opera commissionata al Solimena, mentre più incerta risulta l'individuazione del committente che potrebbe essere identificato sia con la neo badessa, sia con il figlio Vincenzo Maria Orsini, futuro papa Benedetto XIII. La Belli D' Elia, sulla scorta di tali premesse, ha poi ipotizzato che il dipinto di piccolo formato potesse rappresentare uno studio preparatorio per un dipinto di più ampie dimensioni oppure che fosse stato realizzato per un contesto di devozione privata. Dal punto di vista stilistico la studiosa ha confermato la precedente datazione rilevando «una sinfonia di toni sommessi su cui spiccano e si esaltano il rosso squillante e l'azzurro acceso delle vesti della Vergine. Sul piano pittorico il termine di riferimento più vicino è la spettacolare *Madonna del Rosario...di Berlino*»²³⁴. Se la figura della Vergine risulta recuperata da quella della tela di San Domenico a Solofra, il pulviscolo dorato che pervade il fondo smaterializzando le presenze angeliche trova un più opportuno confronto con quanto realizzato dall'artista nella *Sacra famiglia della Vergine* del Museo di Capodimonte, così come la definizione della santa ai piedi del trono si ricollega alla figura di Suor Agneta nell'affresco della chiesa di San Giorgio a Salerno, consentendo di avvalorare la collocazione cronologica già proposta²³⁵. L'alto basamento dorato che rivela l'attenzione del Solimena per la resa preziosa della materia, accoglie la scena biblica di *Giaele che uccide Sisara*, confermando il ruolo cardine dell'eroina femminile, in stretto rapporto con la figura della Vergine collocata nella parte superiore.

²³³ A. Ciaula, F. Sportelli, *Atlante degli Ordini, delle congregazioni religiose e degli istituti secolari in Puglia*, Modugno 1999, p. 196; cfr. inoltre M. Pasculli Ferrara, *La committenza Orsini della "Ducal" chiesa del Purgatorio e del Monte del Suffragio delle Anime dei Morti a Gravina di Puglia*, in *Confraternite, chiese e Società. Aspetti e problemi dell'associazionismo laicale europeo in età moderna e contemporanea*, a cura di L. Bertoldi Lenoci, Fasano 1994, p. 570.

²³⁴ 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, Napoli 1994, p. 85ss.

²³⁵ Cfr. F. Sricchia, in B. De Dominicis, *Vite de' pittori...cit.*, 2008, p. 1103, nota 8, che colloca il dipinto nella seconda metà del 1670.

Annunciazione

Napoli, Sala dell'Udienza, Santissima Annunziata

1681

Il perduto dipinto realizzato dal Solimena è ricordato nella *Guida* di Giuseppe Sigismondo nel 1788: «Nella stanza dell'Udienza del Governo, sulla volta, mirasi a fresco il Mistero dell'Annunciazione, dipinto dal Solimena»²³⁶, permettendo di considerare come fosse scampato all'incendio nel 1754 che aveva devastato la chiesa dell'Annunziata e altri locali adiacenti²³⁷. La testimonianza dello studioso è confermata anche da Salvatore Palermo, che nelle aggiunte alla quarta edizione del Celano, conferma il tema iconografico e offre precise indicazioni circa lo stile dell'artista «nella Sala, che dicesi dell'Udienza del Governo..., vi è nella volta a lamia una bella e gran dipintura a fresco, sotto in su, del celebre nostro Francesco Solimene, dipinta con maestria, e con gusto, alla sua prima maniera. Rappresenta il Mistero dell' Annunziata, con felicità d'idea, e con nobiltà di colori, e di arte eseguito»²³⁸. La traccia fornita dagli studiosi, è stata successivamente convalidata anche dal D'Addosio, che si è soffermato a descrivere la sala dell'Udienza, luogo preposto alle riunioni dei Governatori, economi della casa Santa dell'Annunziata, in cui nel 1749 vennero coperti con «damasco giallo chiuso fra cornici dorate», i dipinti del Corenzio molto deteriorati, mentre «nella volta di copertura ammiravasi la SS. Annunziata fatta in concorrenza dal Solimene, opera lodata molto dagli intelligenti»²³⁹. La testimonianza permette di stabilire, che l'affresco del Solimena fosse andato perduto nel corso dell'800, probabilmente in seguito all'incendio che nel 1839 aveva interessato i locali del Conservatorio e quelli più

²³⁶ G. Sigismondo, *Descrizione della città di Napoli e suoi borghi*, Napoli 1788-89, tomo II, 1788, p. 146.

²³⁷ Cfr. L. D'Afflitto, *Guida per i curiosi e per i viaggiatori che vengono alla città di Napoli*, Napoli 1834, I, p. 130

²³⁸ C. Celano, *Delle Notitie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli per gli signori forastieri raccolte dal canonico Carlo Celano....in cui si è aggiunto tutto ciò, che si è di nuovo fatto in Napoli ne' nostri tempi...*, ed. Napoli 1792, giornata terza, p. 275.

²³⁹ Cfr. G. B. D'Addosio, *Origine vicende storiche e progressi della Real S. Casa dell'Annunziata di Napoli (Ospizio dei trovatelli)*, Napoli 1883, pp. 31-32.

prossimi²⁴⁰. Un successivo ritrovamento documentario da parte del D'Addosio, ha consentito di inserire il dipinto del Solimena tra le prime opere realizzate dall'artista a Napoli, tenendo conto della polizza di pagamento emessa dal Banco dell'Annunziata il primo luglio 1981: «...a Francesco Solimena pittore a compimento di ducati 103 per l'intero prezzo della pittura fatta nel Quatrone della Sala della nostra Audienza»²⁴¹.

In seguito al contributo del D'Addosio, e alla scomparsa dell'affresco, non viene più fatta menzione dell'iconografia dell'*Annunciazione* rappresentata nel dipinto²⁴², che risulta invece un tema molto replicato dal Solimena, soprattutto nel corso degli anni '80. Infatti, partendo dal riesame della sua prima produzione, l'attenzione è confluita verso un dipinto transitato in asta, che oltre ad identificarsi come bozzetto preparatorio per un dipinto di più ampie dimensioni, collocabile all'inizio degli anni '80, corrisponde alla descrizione fornita da Salvatore Palermo alla fine del '700.

Si tratta della tela (cm 67.3 x 64.2) transitata in asta Christie's a New York (25 maggio 2005, lotto 52), che per la particolare forma lobata, sembra concepita per essere inserita al centro di un soffitto o di una volta e, tale ipotesi, sembrerebbe confermata dalla prospettiva dal basso utilizzata dall'artista, che risulta congeniale per una visione poco ravvicinata.

Lo stile del Solimena, poi, che rivela un'apertura verso il Lanfranco nella parte alta della composizione, ma anche una riflessione sulla pittura del Preti nel trattamento chiaroscurale e nell'impostazione compositiva, richiamandosi ad esiti quali il *Martirio di Santa Caterina* al La Valletta, è tipico della sua prima attività. L'inginocchiatoio ligneo intagliato trova un confronto con quanto prodotto dal Solimena in collaborazione col padre: si pensi al trono della Sant'Anna nella tela

²⁴⁰T. Filangieri Ravaschieri Fieschi, *Storia della carità napoletana. S. Eligio Maggiore, Casa Santa dell'Annunziata, Santa Maria del Popolo degl'Incurabili*, Napoli 1875, I, p. 178; G. B. D'Addosio, *Origine vicende storiche...* cit., p. 263; cfr. inoltre F. Della Ratta, *L'Annunziata*, Napoli 2010, p. 42.

²⁴¹ G. B. D'Addosio, *Documenti inediti di artisti napoletani dei secoli XVI e XVII dalle polizze dei Banchi*, estratto dall'«Archivio storico per le Province Napoletane» XXXVII, Napoli 1920 p. 114.

²⁴² Cfr. F. Bologna, *Francesco Solimena...* cit., p. 180; M. A. Pavone, *Pittori napoletani del primo Settecento...* cit., pp. 139, 433.

del convento di Sant'Anna di Nocera Inferiore e all'elemento rovesciato ai piedi del San Michele nella tela del Duomo di Sarno (recuperato e semplificato in occasione dell'analogo tema realizzato dall'artista per la Chiesa di San Giorgio a Salerno). Il vaso con i fiori che presenta una particolare decorazione con inserti luminosi, viene ripresa dall'artista nello *Sposalizio della Vergine* del Gesù delle Monache, così come il padre Eterno nella parte alta anticipa quello dell'*Annunciazione* nella chiesa appena citata.



L'angelo precede quello realizzato in posa invertita nell'affresco di *San Francesco riceve le stimmate* del coro di Donnaregina, mentre il groviglio di puttini in alto, sulla destra, trova un parallelo con quelli che il Solimena realizzerà nella tela di Santa chiara sempre nella chiesa del Gesù delle Monache. Tali considerazioni, che inducono a inserire il dipinto all'inizio degli anni '80, consentono di ipotizzare che

la tela qui considerata possa essere ritenuta bozzetto del dipinto realizzato dal Solimena nella sala dell'Udienza dell'Annunziata a Napoli. Del dipinto è nota una replica, già a Londra presso Matthiesen nel 1986²⁴³ e pubblicata dal Ruggieri nel 1994²⁴⁴, che propone l'episodio biblico secondo uno sviluppo orizzontale, per la quale è stata proposta una datazione prossima agli esiti del Gesù delle Monache. La scarsa qualità esecutiva che caratterizza il dipinto, rispetto al bozzetto precedentemente esaminato, induce a restituirlo alla bottega del Solimena, impegnata all'interno della chiesa dell'Annunziata in seguito all'incendio del 1754.

²⁴³ L'attribuzione al Solimena è stata confermata da Riccardo Lattuada attraverso una comunicazione scritta del 14 marzo 2005; cfr. Matthiesen *Fine Art Ltd, Baroque III. 1620-1700*, London 1986, pp. 143-144, n. 32.

²⁴⁴ U. Ruggieri, *Solimena e Venezia: qualche appunto*, 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, Napoli 1994, pp. 238, 250.

Madonna in Gloria e Santi
Brema, Kunsthalle
Olio su tela
1681



Il dipinto, pubblicato come opera del De Mura²⁴⁵ è stato restituito al Solimena dal Bologna che lo ha ritenuto «databile al passaggio dagli affreschi da S. Giorgio in Salerno alla prima pala di San Nicola alla Carità in Napoli: circa il 1680»²⁴⁶. Nel 1990 nel catalogo del Museo di Brema²⁴⁷, l'opera è stata attribuita a Jacopo Cestaro,

²⁴⁵ L. Planiscig, *Die Dammlung Fischel, Wien*, in «Jahrbuch des Kunsthistorischen Institutes», 8, 1914, p. 79, fig. 44; *Erwerbungen der Jahre 1961 - 1965*, Bremen 1965, n. 36.

²⁴⁶ F. Bologna, *Francesco Solimena*, Napoli 1958, p. 280; *Bildkunst im Zeitalter Johann Sebastian Bachs. Meisterwerke des Barocks aus dem Besitz der Kunsthalle Bremen*, catalogo della mostra (Bremen, Kunsthalle, 02 giugno-25 luglio 1971) a cura di G. Busch, Bremen 1971, n. 61.

²⁴⁷ C. Höper, *Katalog der Gemälde des 14 bis 18. Jahrhunderts in der Kunsthalle Bremen*, Bremen 1990, p. 89.

mentre nel 1993 il Pavone²⁴⁸ è tornato nuovamente sull'argomento per rivendicarne la paternità al Solimena. In tale occasione lo studioso ha collegato il dipinto a una commissione gesuitica, per la presenza di sant'Ignazio da Loyola e, rifacendosi alla testimonianza del De Dominici, rispetto alla decorazione del Cappellone di Sant'Ignazio nella chiesa del Gesù Nuovo a Napoli, ricordava che il pittore aveva «principiato le macchie bellissime d'idea e di componimento»²⁴⁹, ma non aveva mai eseguito l'affresco, portato a compimento da De Matteis²⁵⁰. Il bozzetto di Brema caratterizzato da un formato ellittico, sembra concepito proprio per una piccola cupola, inoltre, un ulteriore elemento che confermerebbe l'ipotesi emerge dalla prospettiva dal basso utilizzata dall'artista, e sottolineata dall'inserimento di un'architettura sembra identificare proprio il tamburo di una cupola. Dal punto di vista stilistico, il Solimena rivolge la sua attenzione alle soluzioni del Lanfranco per la disposizione dei personaggi sulle nubi e per i due angeli al di sotto della Vergine, che si ricollegano a quelli già eseguiti da Solimena nella cappella di Sant'Anna al Gesù Nuovo. L'angelo alle spalle dei primi due citati, col capo reclinato, viene ripreso dall'artista anche per il rame del dipinto di Bristol, e successivamente, con una leggera variante, nella tela di *Santa Chiara con i Santi Bonaventura Ludovico e Giovanni da Capestrano* della chiesa del Gesù delle monache a Napoli. La Madonna trova un puntuale riscontro, sia dal punto di vista fisiognomico che per la posizione delle mani alzate, con l'*Annunciazione* passata in asta Christie's a New York (25 maggio 2005, lotto 52), e identificata quale bozzetto dell'affresco della Sala dell'Udienza dell'Annunziata di Napoli. Con tale esito la tela di Brema condivide anche la decorazione in finto stucco nella parte bassa, consentendo di stabilire una medesima collocazione cronologica entro il 1681.

²⁴⁸ M. A. Pavone, *Gli ultimi studi su Angelo Solimena*, in *Archeologia e arte in Campania*, Salerno 1993, pp. 270-271, 291. Il dipinto è riprodotto anche da N. Spinosa, *Lanfranco e la pittura napoletana tra Sei e Settecento*, in *Giovanni Lanfranco. Un pittore Barocco tra Parma, Roma e Napoli*, catalogo della mostra (Parma, Reggia di Colorno, 8 settembre-2 dicembre 2001; Napoli, Castel Sant'Elmo, 22 dicembre 2001-24 febbraio 2002; Roma, Palazzo Venezia, 16 marzo-16 giugno 2002), a cura di E. Schleier, Milano 2001, p.89, fig. 7

²⁴⁹ B. De Dominici, *Vite de' pittori...cit.*, p. 634

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 527.

San Giovanni Evangelista e il cardinale Innico Caracciolo
Napoli, Museo Diocesano (già San Giovanni in Porta)
Olio su tela, cm 280 x 182
1683



Una prima citazione del dipinto spetta la Celano che avendo avuto modo di conoscere il Cardinale ricorda il suo ritratto al naturale: «Il quadro che sta nell'altare maggiore, dove sta espresso San Giovanni evangelista, è opera di Francesco Solimena; il ritratto del signor cardinale che in esso si vede è somigliantissimo all'originale»²⁵¹. Segue a tale testimonianza quella del Parrino «la tavola del capo altare è del Solimena, col ritratto al naturale del detto cardinale

²⁵¹ C. Celano, *Notitie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli [...]*, Napoli 1692, Giornata prima, p. 242.

arcivescovo»²⁵², e quella riportata nella vita anonima dell'Orlandi del 1733, che ricordando la disputa sorta in occasione della decorazione della chiesa di Donnaregina, risolta dal cardinale Innico Caracciolo, riferisce che il prelado nell'apprezzare la modestia del Solimena :«gli fe' dipingere il quadro maggiore della chiesa di S. Giov. in Porta»²⁵³. Quest'ultima testimonianza trova conferma nel De Dominici: «gli commise il quadro da situarsi nell'altar maggiore della parrocchial chiesa di San Giovanni in Porta»²⁵⁴, e nel Sigismondo che si sofferma sull'erezione della chiesa: «...fu rifatta a spese del cardinale arcivescovo Innico Caracciolo. Il disegno fu di Matteo Stendardo, il quadro dell'altare maggiore è di Solimena, e 'l ritratto che in esso si vede è somigliantissimo all'originale del nominato cardinale»²⁵⁵. La chiesa di San Giovanni in Porta risulta distrutta al tempo della redazione della *Guida del Galante*, tant'è che lo studioso segnala lo spostamento del dipinto prima nella chiesa della Consolazione e poi in quella di Santa Patrizia: «Il quadro del maggiore altare dinotante il S. Evangelista col ritratto del Cardinale Caracciolo, bel lavoro creduto del Solimena, o certamente di alcun suo alunno ora vedesi in S. Patrizia»²⁵⁶. La tela rimase in tale chiesa fino al 1935, quando poi venne trasferita nel Gesù delle monache²⁵⁷, dove il Bologna ha avuto modo di osservarla e di confrontare «la tetra comparsa che fa...Giovanni Evangelista»²⁵⁸ con le Virtù della *Gloria di San Francesco* del coro di Donnaregina. Dal punto di vista cronologico la Sricchia ha avanzato una proposta di datazione al 1684, in riferimento alla benedizione della chiesa effettuata dall'Arcivescovo

²⁵² D. A. Parrino, *Napoli città nobilissima, antica e fedelissima, esposta agli occhi et alla mente de' curiosi*, Napoli 1700, I, p. 368

²⁵³ P.A. Orlandi, *L'abecedario pittorico dall'autore ristampato, corretto e accresciuto di monti professori e di altre notizie spettanti alla pittura*, Napoli 1733, s.p .

²⁵⁴ B. De Dominici, *Vite de' pittori...cit.*,1742-45, p. 585.

²⁵⁵ G. Sigismondo, *Descrizione della città di Napoli e suoi borghi*, Napoli 1788, I, p.14; cfr. inoltre F. Strazzullo, *I diari del cerimoniere della cattedrale di Napoli:una fonte per la storia napoletana*, Napoli 1961, p. 35.

²⁵⁶ G.A. Galante, *Guida sacra della città di Napoli*, 1872, ed cit. a cura di N. Spinosa, Napoli 1985, p. 48, 50-51.

²⁵⁷ M.R. Nappi, *Note alla giornata terza*, in G. A. Galante, *Guida sacra...cit.*, pp. 59, 61, note 19, 36; M.A. Pavone, *Pittori napoletani del primo Settecento...cit.*, 1997, p. 138.

²⁵⁸ F. Bologna, *Francesco Solimena...cit.*, p. 61

Innico Caracciolo, ricordando che l'anno successivo cadeva la morte del prelado²⁵⁹, mentre Laura Giusti ha ritenuto che la tela trovi una più opportuna collocazione tra il 1682, in cui si registra l'inizio della riedificazione dell'edificio di culto, e i primi affreschi di Donnaregina iniziati prima dell'84²⁶⁰. La scena realizzata dal Solimena si svolge in un'ambientazione notturna, nella quale le ombre si addensano e tingono le carni del Santo e del prelado, mentre dall'alto il chiarore dell'apparizione della Gerusalemme celeste si propaga a rivelare il ritratto del committente, danneggiato da un'estesa lacuna.

²⁵⁹ F. Sricchia, in B. De Dominici, *Vite de' pittori....cit.*, 2008, p. 1109, nota 18.

²⁶⁰ L. Giusti, in *Il museo diocesano di Napoli*, a cura di P. De Castris, Napoli 2008, pp. 154-155; cfr. inoltre M. A. Pavone, *Francesco Solimena. Armida e Rinaldo*, in «Quaderni del Barocco», 13, Ariccia 2011, pp. 13-14, fig. 26.

Adorazione dei magi

Houston, Campbell Blaffer Foundation

Olio su tela, cm 37,5x 62,5

1682-84



La tela già presso la sede del Console di Spagna a Napoli, e acquisita dal Museum of Fine Arts di Houston (Texas)²⁶¹, è stata inserita nel catalogo dell'attività giovanile del Solimena²⁶². Il tratto fluido che caratterizza il dipinto, consente di identificarlo come bozzetto di una tela di maggiori dimensioni che, dal punto di vista stilistico, andrà collocata in una «fase di conciliazione tra residui tenebristici e prime lievitazioni barocche»²⁶³, in linea con gli esiti dei dipinti di Donnaregina, in cui all'interno della scena del *Miracolo delle rose*, nel gruppo centrale, compare anche l'immagine del giovane col cappello piumato e riccamente abbigliato, presente sul margine destro della tela di Houston.

²⁶¹ N. Spinosa, *La pittura napoletana del '600*, Milano 1984, fig. 743; M. A. Pavone, 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), Milano 1990, p. 63.

²⁶² N. Spinosa, *Pittura del Seicento a Napoli da Mattia Preti a Luca Giordano. Natura in posa*, Napoli 2011.

²⁶³ M.A. Pavone, *Francesco Solimena. Armida e Rinaldo*, in «Quaderni del barocco», 13, 2011, pp. 4-6, fig. 6.

La continenza di Scipione

Modena, Banca Popolare dell'Emilia Romagna

Olio su tela, cm 43,7x 56

1684 circa



Il dipinto di Solimena si collega all'aneddoto narrato da Polibio, successivo alla conquista di Cartagine, in cui, i soldati romani portarono in dono a Scipione una giovane fanciulla nella quale si erano imbattuti durante il saccheggio della città, ma il capo dell'esercito, dopo aver ringraziato i suoi uomini, decise di rinviare la ragazza a suo padre e, saputo che era promessa sposa al capo dei Celtiberi di nome Allucio, lo fece comparire in sua presenza e gli riconsegnò sia la fanciulla sia i donativi ricevuti dai genitori di quest'ultima in segno di riconoscenza. Tale aneddoto, consentì a Scipione di ingraziarsi il favore dei popoli sottomessi e di essere ricordato per la sua continenza (Livio 26: 50)²⁶⁴. Nella tela viene raffigurato l'episodio conclusivo della storia, in cui alla presenza di Scipione, oltre alla giovane fanciulla è presente il padre e il suo promesso sposo, al quale vengono indicati i preziosi donativi posti davanti al trono. Il dipinto transitato per il

²⁶⁴ Cfr. H. Basil Liddell Hart, *Scipione Africano*, Milano 2006.

mercato antiquario di New York, è stato pubblicato da Spike²⁶⁵, che ha inserito l'opera nel 1690 rilevando il recupero delle tonalità giordanesche, nonché l'influenza del Preti, ed ha inoltre puntato l'accento sull'analogia dell'impostazione iconografica con l'affresco realizzato da Pietro da Cortona nella Sala di Venere di Palazzo Pitti a Firenze (fig. 1)²⁶⁶. Sulla datazione del dipinto è intervenuto Beddington²⁶⁷ che ha proposto una sua collocazione alla fine dell'ottavo decennio del XVII secolo, per la quale Spinosa, in occasione del passaggio della tela sul mercato antiquario a Milano (Porro & Co., 27 aprile 2004, lotto 318), oltre ad aver confermato l'attribuzione al pittore napoletano, ha indicato una cronologia più prossima agli affreschi del coro di Donnaregina²⁶⁸. Dal punto di vista stilistico, infatti, le dense ombre che tingono le carni e le vesti dei personaggi, si ricollegano agli esiti degli affreschi del coro, caratterizzati da un «pennellata ancora sferzante, che trasmette bagliori dallo sfondo infuocato del tramonto ai brani di natura morta nei primi piani»²⁶⁹. La marcata influenza pretiana, rilevabile più specificamente dai bozzetti, come si evince dal *San Francesco che rinuncia al sacerdozio* di collezione privata a Napoli, mentre la collocazione di Scipione sotto un ampio tendaggio, in posizione sopraelevata recupera la soluzione adottata da Solimena nel *Cristo tra i dottori* di collezione Morano a Napoli. La fortuna iconografica del soggetto è attestata inoltre dal dipinto realizzato da Sebastiano Ricci (Firenze, Palazzo Marucelli), sulla scia dell'influenza solimenesca (fig. 2).

²⁶⁵ J. T. Spike, *Italian Baroque paintings from New York private collection*, catalogo della mostra (Princeton University Art Museum, 27 aprile-27 settembre 1980), 1980, pp. 113-115.

²⁶⁶ Cfr., G. Briganti, *Pietro da Cortona o della pittura Barocca*, ed. Firenze 1982, tav. XI.

²⁶⁷ C. Beddington, *Peintures Italiennes du XIV^e au XVIII^e siècle*, catalogo della mostra (Galerie Adriano Ribolzi), Montecarlo 1998, pp. 26-27.

²⁶⁸ L. Peruzzi, in *Banca popolare dell'Emilia Romagna. La collezione dei dipinti antichi*, a cura di D. Benati, L. Peruzzi, Milano 2006, pp. 182-183.

²⁶⁹ M. A. Pavone, *Francesco Solimena. Armida e Rinaldo*, in «Quaderni del barocco», 13, 2011, pp. 12-13, fig. 22.



Fig. 1



Fig. 2

Scene francescane

Napoli, Santa Maria Donnaregina

Affreschi e olio su tela

1682-84

«Il coro grande è stato egregiamente dipinto da Francesco Solimena, similmente nostro napoletano, giovane che dà speranza di dover fare meraviglie nella dipintura, non havendo fin hora che anni ventisei»²⁷⁰. Così il Celano commentava i dipinti del coro realizzati dal giovane pittore, sottolineando la sua età, che trova una perfetta corrispondenza con il termine dei lavori nel 1684²⁷¹. All'inizio del Settecento, abbandonati gli aspetti elogiativi, il Parrino offre una sintetica citazione degli affreschi e del suo autore: «il coro grande, del Solimena»²⁷², mentre più dettagliata appare la testimonianza registrata nella *Vita* anonima dell'artista del 1733, che inserisce «il coro nella chiesa del venerabile monisterio di Donna Regina» nella prima attività del Solimena, soffermandosi sul racconto anedddotico relativo all'intervento dell'Arcivescovo Innico Caracciolo per consentire la prosecuzione dei lavori, al giovane di «bello aspetto», in un monastero di clausura²⁷³.

Il De Dominici recupera la traccia dell'autore anonimo e la integra per fornire utili indicazioni circa la variazione dello stile dell'artista: «Aveva il Solimena col continuo esercizio di maneggiare i colori assai migliorato la sua maniera, avendola abbellita con nobiltà di sembianti e di parti del corpo umano, ed arricchita di bei ritrovamenti, accidenti di lumi, e vaghezza di belle tinte, laonde fu trascelto dalle signore monache di Donna Regina, dame della prima nobiltà, per dipinger il coro sopra l'altare maggiore»²⁷⁴. Nel riferire poi della mediazione dell'Arcivescovo

²⁷⁰ C. Celano, *Notitie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli [...]*, Napoli 1692, Giornata Prima, p. 231.

²⁷¹ Tale testimonianza consente di stabilire che il Solimena portò a compimento i lavori prima del suo ventisettesimo compleanno.

²⁷² D. A. Parrino, *Napoli città nobilissima, antica e fedelissima, esposta agli occhi et alla mente de' curiosi*, Napoli 1700, I, p. 371

²⁷³ P. A. Orlandi, *L'abecedario pittorico dall'autore ristampato, corretto e accresciuto di monti professori e di altre notizie spettanti alla pittura*, Napoli 1733, s.p.

²⁷⁴ Cfr. B. De Dominici, *Vita de' pittori...cit*, 1742-45, pp. 584-585.

Caracciolo, il biografo napoletano ritorna sulla “nuova maniera” del Solimena, e introduce il dipinto per la cappella dedicata a San Francesco: «Sicché avuta la permissione da quel buon prelato, dipinse a fresco il coro con bella armonia di tinte, in cui fece vedere la mutazione, anzi il miglioramento, della sua nuova maniera. Per la medesima chiesa dipinse il quadro ad olio da situarsi su l’altare d’una cappella, ove espresse san Francesco di Assisi che rifiuta il sacerdozio offertoli dagli angeli con l’insegne di quello, ed il tutto è maestrevolmente accordato»²⁷⁵.

Alla citazione del biografo napoletano segue quella del Sigismondo che elenca i lavori del Solimena, ricordando anche il disegno dell’altare: «il coro grande che sovrasta all’altare maggiore [fu dipinto] dal Solimena, nella sua prima gioventù... Il disegno di questo altare di marmi mischi con rame dorato fu di Francesco Solimena... Nelle cappelle poi vi sono quadri bellissimi,... il San Francesco è delle più belle opere del nostro Solimena»²⁷⁶.

Un’approfondita descrizione delle scene dipinte dall’artista nella chiesa di Donnaregina spetta al Galante: «Quelle del coro...furono fatte dal Solimena nell’età di 26 anni. Vedesi la volta divisa in vari compartimenti: nel medio è S. Francesco in gloria, e giù la Fede, la Speranza, la Carità, e la Religione; nei sei bislunghi d’intorno S. Francesco che rinuncia al sacerdozio, mentre l’Angelo gli mostra il candore dell’anima sacerdotale nella candida ampolla; S. Francesco genuflesso innanzi a Gesù e Maria; la sua morte; Cristo placato dalle suppliche di Maria e S. Francesco; il santo che giovanetto rinunzia per fin la camicia al padre; e nella grande parete di fronte S. Francesco che offre le rose al papa in tempo d’inverno, in testimonio della missione ottenuta da Cristo di recarsi da lui per l’indulgenza della Porziuncola...Alle due pareti laterali sono quattro grandi freschi, i due ad oriente rappresentano l’uno S. Andrea e S. Donato, l’altro i SS. Antonio, Bonaventura e Ludovico; e nei tre piccoli tondi la B. Bianca madre di Luigi re di Francia, S. Elisabetta di Portogallo, e la B. Boema figliuola del re di Boemia. Nella parete di contro un fresco rappresenta S. Gennaro e S. Andrea,

²⁷⁵ Ibid., p. 585

²⁷⁶ G. Sigismondo, *Descrizione della città di Napoli e suoi borghi*, Napoli 1788, I, pp. 131-132.

l'altro le SS. Chiara ed Elisabetta d'Ungheria; e nei tre piccoli tondi la Ven. Sancia moglie di re Roberto, S. Cunegonda moglie di S. Errico, e la B. Solomea regina di Galazia»²⁷⁷.

Lo studioso ricorda poi, nella terza cappella a destra «il quadro di San Francesco attonito nell'osservare il candore e lo splendore dell'anima sacerdotale, rappresentati dal bianco lino, e dalla lampada accesa mostrati da Angioli...del Solimena» e che nella seconda sala della sacrestia «il quadro del Crocifisso con S. Tomaso sull'altare è del Solimena»²⁷⁸.

Gli affreschi del coro molto deteriorati nella metà del XX secolo, sebbene fossero stati sottoposti a importanti interventi di restauro²⁷⁹, sono stati analizzati dal Bologna che, in primo luogo si è pronunciato in merito alla testimonianza delle fonti e all'intervento del Cardinale Caracciolo, avanzando l'ipotesi di una possibile interruzione dei lavori del Solimena, iniziati all'inizio degli anni '80, e protrattisi per tale contesa fino al 1684, secondo la data riportata sulla scena principale dell'affresco del coro. Lo studioso ha considerato poi lo stile più dichiaratamente barocco che caratterizza gli affreschi del coro, dove «la ripresa è luminosissima e il genio del pittore vi si spiega tutto in una incessante consecuzione d'invenzioni»²⁸⁰, filtrate attraverso la lezione del Lanfranco e del Giordano.

L'intervallo cronologico considerato dal Bologna, trova riscontro dal punto di vista documentario, in quanto il ritrovamento della polizza di pagamento di 20 ducati, a compimento di 300, corrisposti al Solimena il 24 gennaio 1684 «in conto delle Pitture che ha fatto e dovrà fare nel Choro della Chiesa di Santa Maria Donna

²⁷⁷ G.A. Galante, *Guida sacra della città di Napoli*, 1872, ed cit. a cura di N. Spinosa, Napoli 1985, p. 36; Per gli episodi legati alla vita di San Francesco cfr. *Fonti francescane: leggenda perugina*, ed. Padova 1982; vedi inoltre M.A. Pavone, *Iconologia francescana. Il quattrocento*, Todi 1988.

²⁷⁸ Cfr. G.A. Galante, *Guida sacra della città...cit.*, p. 36; R. Ruotolo, *Note alla Giornata seconda*, in *ivi*, p. 45, note 158, 159, 171.

²⁷⁹ Cfr. G. Chierici, *Il trasporto degli affreschi del Solimena in S. Maria Donnaregina*, in «Bollettino d'arte» XXVI, 1932-1933, pp. 560-565. Attualmente alcuni affreschi staccati sono in deposito presso la chiesa di Donnaregina Vecchia: *Gloria di San Francesco, San Francesco e la Maddalena intercedono per placare l'ira di Cristo, Apparizione di Cristo e la Vergine a San Francesco, I Santi Antonio, Ludovico e Bonaventura, le Sante Chiara e Elisabetta d'Ungheria* e due tondi non più leggibili.

²⁸⁰ F. Bologna, *Francesco Solimena...cit.*, p. 61

Regina»²⁸¹, ha consentito di stabilire che l'artista era certamente impegnato in tale chiesa già dall'anno precedente, e non è possibile escludere che avesse già iniziato i lavori nel 1682. Inoltre gli affreschi non erano ancora terminati, così come risultano ancora in fase di completamento nel versamento del 23 giugno 1684: «ducati 230... in conto delle pitture fatte e faciende nel choro»²⁸².

Il ciclo di Donnaregina testimonia un aggiornamento del Solimena sui maggiori artefici della pittura napoletana ricordati dal De Dominici, ma rivela anche una riflessione dell'artista per l'ambientazione scenica, per gli elementi naturalistici e i brani di natura morta, come ha trovato modo di rilevare il Bologna²⁸³.

In primo luogo andrà considerato che nella scena raffigurante la *Gloria di San Francesco* (fig. 1), il pittore recupera dall'*Apoteosi di San Pietro Celestino* del Preti (Napoli, San Pietro a Majella) l'angelo che si copre col velo, sulla sinistra, e quello che sorregge un attributo del santo, in posizione invertita, del quale il Bologna ha considerato «In alto, l'angelo in volo è un gorgo di mezze luci, sospinto sul bel particolare del teschio scorciato, che risalta con la forza sconvolgente di un pezzo di natura morta»²⁸⁴. Dal punto di vista iconografico le virtù al di sotto del santo in gloria, identificative del suo percorso spirituale, rappresentano la *Fede*, la *Speranza*, la *Carità*, l'*Obbedienza* e la *Povertà* (sulla destra, vestita di sacco), mentre in posizione sopraelevata, sulla sinistra, la *Castità* appare assisa su un trono mentre mostra una sfera²⁸⁵. La *Speranza* riecheggia soluzioni tipiche del Reni (*Maddalena penitente*, Roma, Galleria Nazionale d'arte Antica), ma anche del Preti (*Santa Maria Maddalena*, Roma, Palazzo Doria Pamphilj). A tale artista il Solimena fa costante riferimento sia per dare un maggiore risalto anatomico alle figure, come emerge

²⁸¹ Cfr. V. Rizzo, *I cinquantacinque affreschi di Luca Giordano a S. Gregorio Armeno. Documenti su allievi noti ed ignoti*, in «Storia dell'Arte», 70, 1990, p. 386; U. Fiore, *Appendice documentaria*, in M. A. Pavone, *Pittori napoletani del primo Settecento. Fonti e documenti*, Napoli 1997, p. 434.

²⁸² V. Rizzo, *Lorenzo e Domenico Antonio Vaccaro: apoteosi di un binomio*, Napoli 2001, p. 220.

²⁸³ F. Bologna, *Francesco Solimena...cit.*, p. 61

²⁸⁴ F. Bologna, *Francesco Solimena...cit.*, p. 61

²⁸⁵ Cfr. Cesare Ripa. *Iconologia del Cavaliere Cesare Ripa Perugino Notabilmente Accresciuta d'Immagini, di Annotazioni, e di Fatti dall'Abate Cesare Orlandi...*, Perugia 1764-67, I, p. 332ss.; J. P. Cottier, "Le Vele" nella basilica inferiore di Assisi. *Saggio di analisi*, Firenze 1981, p. 5.

dal Sant'Andrea, nella scena di *Sant'Andrea e Sant'agostino*, sia per il marcato contrasto chiaroscuro particolarmente evidente nella scena del *Miracolo delle Rose*. La luce aurea che pervade gli episodi della vita del santo e ne accentua la spazialità, appare desunta dal Lanfranco, come pure dalla lezione del maestro emiliano deriva il *Cristo placato dalle preghiere di San Francesco* (fig. 2), estrapolato dall'*Estasi di Santa Margherita da Cortona* (Firenze, Palazzo Pitti), e l'intreccio dei due angeli della *Visione di San Francesco*. Quest'ultima soluzione consente inoltre di verificare il riutilizzo del Solimena di brani già sperimentati dal padre Angelo per gli angeli tubicini nel *San Michele che introduce un'anima al cospetto della Trinità* (Nocera inferiore, Congrega del Santissimo Rosario) e, proprio in relazione alla modernità di esecuzione di questi esiti, oltre all'analogia iconografica, è possibile confermare un'ipotesi di collaborazione tra padre e figlio per la redazione del dipinto nocerino, ma anche di fissare una datazione al 1683 per la scena francescana in questione. Un ulteriore riscontro con la produzione paterna, anch'esso indicativo di una compartecipazione del giovane artista all'esecuzione del prototipo, si registra nell'angelo che sostiene San Francesco morto, che si ricollega al San Giuseppe d'Arimatea della *Pietà di Nocera Inferiore* (San Bartolomeo).

Passando alla scena di *San Francesco rinuncia ai beni paterni* (fig. 3), molto vicina al *Gesù tra i dottori* di collezione Morano, la matrice giordanesca che caratterizza l'organizzazione scenica, viene integrata da «una luce forte e lieta che rivela i coloriti più riposti...e nelle figure di destra tra lanfranchiane e giordanesche, gli aspetti naturalistici...riaffiorano con potenza: sino ad osservare, lì accanto, sul lastricato, con un tratto di illusionismo post-caravaggesco, la mattonella divelta e adombrata con verità»²⁸⁶. Una replica autografa e contemporanea (fig. 4) a tale raffigurazione, è stata individuata dal Bologna presso Chalon sur Saône (Musée Vivant-Denon, cm 74x98), sebbene lo studioso abbia ritenuto che non fosse stata realizzata contestualmente all'affresco, ma alla fine degli anni '80²⁸⁷. Il passaggio

²⁸⁶ F. Bologna, *Francesco Solimena...cit.*, pp. 61-62.

²⁸⁷ Ibid., p. 61, fig. 48; J. Vergnet Ruiz, *Sur quelques peintures de Solimène*, in «La Revue des Arts», 8, 1958, III, p. 189, fig. 1; vedi inoltre A. Brejon de Lavergnée, *Saint François restitue les habits à son père*, in *Settecento. le siècle de Tiepolo. Peintures italiennes du XVIII^e siècle exposées dans les collections publiques françaises*, catalogo

in asta di un dipinto con analogo soggetto (Milano, Porro & C., 23/11/2010, lotto 233), consente di recuperare un bozzetto preparatorio per l'affresco di Donnaregina (cm 60x75), caratterizzato da un marcato timbro chiaroscurale di stampo pretiano, tipico della prima produzione del Solimena. Il dipinto è stato pubblicato dallo Spinosa che lo ha considerato replica autografa²⁸⁸, anche se sul retro della tela lo studioso ha evidenziato la presenza della scritta antica che indica l'opera "modelo fato da F.co Solimena in Napoli", e la sua provenienza dalla collezione di Davide Fossati di Venezia: quest'ultimo potrebbe essere identificato con l'incisore del *Bagno di Diana*, un dipinto realizzato dal pittore napoletano per i Baglioni di Venezia²⁸⁹. Allo stesso esito tenebristico si ricollega il bozzetto del *San Francesco rinuncia al sacerdozio* transitato in asta Sotheby's (London, 7 luglio 1993, lotto 18, cm 51x54), proveniente probabilmente dalla raccolta di Massimo Pisani (fig. 5)²⁹⁰ e attualmente in collezione Lauro a Napoli²⁹¹, studio preparatorio per l'analoga scena del coro di Donnaregina.

Rispetto poi al *Sant'Antonio, san Bonaventura e san Ludovico* (fig.6), ricordato dal Galante nel lato orientale della volta, bisogna segnalare il bozzetto (fig. 7) transitato in asta Visconteum (Milano, 16 novembre 1990, cm 36,5x66,5)²⁹², così come va ricordato il dipinto passato in asta Hazlitt (Londra, maggio-giugno 1963) raffigurante *Sant'Andrea e Sant'Agostino* (fig. 8), posto in relazione alla medesima scena della volta (fig. 9). Le *Sante Chiara e Elisabetta d'Ungheria* (fig. 10), dal punto di vista compositivo anticipano la tela realizzata dal Solimena presso il Gesù delle monache, dove il Solimena riprende dichiaratamente la santa monaca francescana sul trono, e la disposizione del Santo sulla destra.

della mostra (Lyon, Musée des Beaux-Arts, 5 ottobre 2000-7 gennaio 2001; Lille, Musée des Beaux-Arts, 26 gennaio-30 aprile 2001), a cura di A. Brejon de Lavergnée, S. Loire, Paris 2000, pp. 266-267.

²⁸⁸ Cfr. N. Spinosa, *Pittura del Seicento a Napoli da Mattia Preti a Luca Giordano; natura in posa*, Napoli 2011, p. 224.

²⁸⁹ Cfr. il capitolo dedicato alla committenza veneziana del Solimena.

²⁹⁰ Cfr. Hazlitt Gallery, *Seventeenth and Eighteenth century. Italian Paintings*, London, May- June 1963, p. 7.

²⁹¹ Cfr. M.A Pavone, *Francesco Solimena. Armida e Rinaldo*, in «Quaderni del barocco», 13, 2011, pp. 13-14, fig. 24.

²⁹² Cfr. F. Bologna, *Francesco Solimena...cit.* p. 262, che segnala un disegno riconducibile a tale scena presso gli Uffizi a Firenze (foglio n. 6739).

Infine per la raffigurazione dell'episodio segnalato dal Galante come *San Matteo e San Gennaro*, identificato dal Bologna con i *Santi Girolamo e Gennaro*²⁹³, andrà ricordato il disegno di Palazzo Abbatellis a Palermo, individuato dal Fittipaldi e posto in relazione all'esito finale di *Donnaregina*²⁹⁴.

Il *Miracolo delle rose* (fig. 11) che occupa la parete di fondo del coro «è un preludio gigantesco alle scene del Tiepolo. Con fiato enorme, quasi inatteso la composizione si squaderna sulla parete in un incessante moltiplicarsi di partiti colonnari e di gradinate, dentro cui l'umanità variopinta pullula senza tregua e irrompono le nuvole di un'altra manifestazione metereologica del miracolo. I modelli del Veronese rivivono con un fasto raro anche presso i pittori barocchi di Roma e persino il Preti non aveva ancora osato di inscenarli con altrettanta potenza di metafora»²⁹⁵. Il tema del *Miracolo delle rose* descrive l'episodio della vita del Santo relativa alla richiesta dell'Indulgenza per la Porziuncola al cospetto di Onorio III, per la quale il Solimena dispone la scena in una poderosa architettura classica, ponendo una gradinata per scandire in diversi piani prospettici, tanto da lasciar aperta l'ipotesi che il Guglielmelli avesse disegnato tale scenografia²⁹⁶. L'affresco del coro costituisce «il momento del primo aperto confronto con Giordano, impegnato, dopo il rientro da Firenze, nell'affresco della *Cacciata dei Mercanti dal tempio per i Girolamini*»²⁹⁷, infatti, è all'artista che il Solimena fa ricorso ricollegandosi al *San Francesco Saverio battezza gli indiani*, già nella chiesa gesuitica napoletana dedicata al Santo (oggi Napoli, Capodimonte), dal quale recupera l'organizzazione prospettica, ma anche il tipico copricapo a righe del personaggio sulla sinistra, che compare anche in un personaggio nell'affresco posto nella medesima posizione. Del *Miracolo delle Rose* sono noti due bozzetti, il primo

²⁹³ Cfr. Ibid., p. 59, 262, fig. 44.

²⁹⁴ Cfr. T. Fittipaldi, *Disegni napoletani nella Galleria Nazionale di Palermo*, in «Arte Cristiana», 65, 1977, pp. 250-251; V. Abbate, in *Maestri del disegno nelle collezioni di Palazzo Abatellis*, catalogo della mostra, a cura di V. Abbate, Palermo, 1995, pp. 250-251.

²⁹⁵ F. Bologna, *Francesco Solimena...cit.*, p. 63.

²⁹⁶ Cfr. F. Bologna, *Francesco Solimena...cit.*, p. 68; cfr. inoltre G. Amirante, *Trasformazioni della scena urbana tra Seicento e Settecento*, in *Centri e periferie del barocco. Barocco napoletano*, a cura di G. Cantone, Roma 1992, II, p. 186.

²⁹⁷ M.A. Pavone, *Angelo e Francesco Solimena tra 1169 e il 1706*, in *Angelo e Francesco...cit.*, 1990, p. 64.

probabilmente appartenuto a Giusto Vanden Heuvel, identificato con quello del Museo Narodowe di Varsavia (fig. 12)²⁹⁸, nel quale l'artista ha focalizzato l'attenzione sulla parte centrale della composizione, mentre il secondo già in collezione Fröhlich a Vienna (fig. 13), propone una visione integrale della scena miracolosa trasposta poi in affresco.

A quattro anni di distanza dai dipinti del coro, Solimena viene cooptato da Giovan Domenico Vinaccia, argentiere, architetto e ingegnere, per realizzare il quadro dell'altare maggiore raffigurante *San Francesco rinuncia al sacerdozio*. Il Vinaccia che risulta responsabile della ristrutturazione dell'intera cappella dedicata a San Francesco, aveva interagito con Solimena già in diverse occasioni, a partire dal primo affresco realizzato nella chiesa del Gesù Nuovo, nel suo esordio napoletano. Tale testimonianza emerge dal pagamento corrisposto al pittore il 23 novembre 1688, «per caparro di un Quadro che doverà fare per la Chiesa del Monastero delle Moniche di Donna Regina per la Cappella del Glorioso San Francesco»²⁹⁹, consentendo di anticipare la datazione del dipinto, rispetto alla proposta avanzata dal Bologna, che ne indicava un'esecuzione nel 1693, nella quale «il maestro sembra voler incanalare le virtù pittoriche trasparentissime di provenienza giordanesca in una apparenza deliberatamente classicizzante»³⁰⁰. Se il giudizio

²⁹⁸ Cfr. B. De Dominicis, *Vite de' pittori...cit.*, 1742-45, p. 611; F. Sricchia Santoro, in B. De Dominicis...cit., p. 1167, nota 133, che ricorda la "macchia" di *San Francesco che chiede l'Indulgenza per la Porziuncola*, posseduta Don Giusto Vanden Heuvel; vedi inoltre F. Bologna, *Francesco Solimena...cit.*, p. 262; Idem, *Aggiunte a Francesco Solimena. La giovinezza e la formazione (1674-84)*, in «Napoli nobilissima», s. III, 1962-1963, 1962, II, pp. 9-10, fig. 13; A. Chudzikowski (a cura di), *National Museum in Warsaw. Catalogue of Painting. II, Foreign Schools*, Warszawa 1970, II, p. 122, n. 1225; K. Murawska, in *Europäische Malerei des Barock aus dem Nationalmuseum in Warschau*, catalogo della mostra, a cura di J. Białostocki, R. Klessmann, Braunschweig 1988, pp. 57-59; K. Murawska, *San Francesco presenta la papa la richiesta di indulgenza plenaria per la Porziuncola*, in *Trionfo barocco. Capolavori del Museo Nazionale di Varsavia e delle collezioni del Friuli-Venezia Giulia*, catalogo della mostra (Gorizia, Civico Museo del Castello, 30 giugno-14 ottobre), a cura di J. Białostocki, A. Delneri, Monfalcone 1990, pp. 110-112.

²⁹⁹ Cfr. M. A Pavone, *Pittori napoletani del primo Settecento...cit.*, pp. 139, 437; V. Rizzo, *Lorenzo e Domenico Antonio...cit.*, p. 222; per un recente contributo vedi inoltre A. Delfino, *La chiesa nuova di Donnaregina nel Seicento. La cappella di San Francesco d'Assisi*, in *Ricerche sul '600 napoletano*, Napoli 2009, pp. 15-18.

³⁰⁰ F. Bologna, *Francesco Solimena...cit.*, p. 79, fig. 93; N. Spinosa, *More Unpublished Works by Francesco Solimena*, in «The Burlington Magazine», CXXI, 1979, 913, p.

analitico dello studioso è avvalorato dal confronto con il medesimo esito, realizzato dal pittore nella volta del coro, qualche anno prima, nel bozzetto preparatorio (fig. 14), apparso in asta Sotheby's (New York, 6 giugno 2013, lotto 89), appare invece il perdurare di soluzioni di stampo pretiano accentuate dall'utilizzo di forti contrasti chiaroscurali.



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3

212; cfr. inoltre, con relativa bibliografia, M.A Pavone, *San Francesco riceve i simboli sacerdotali alla presenza del Padre Eterno*, in *Civiltà del Seicento a Napoli*, catalogo della mostra (Napoli, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte 24 ottobre 1984-14 aprile 1985; Museo Pignatelli 6 dicembre 1984- 14 aprile 1985), Napoli 1984, I, pp. 458-459; N. Spinosa (a cura di), *La pittura napoletana del '600*, Milano 1984, fig. 766; L. Giusti, in *Il Museo Diocesano di Napoli*, a cura di L. De Castris, Napoli 2008, pp. 27-34; N. Spinosa, *Pittura del Seicento a Napoli...cit.*, p. 231.



Fig. 4



Fig. 5



Fig. 6



Fig. 7



Fig. 8



Fig. 9



Fig. 10



Fig. 11



Fig. 12



Fig. 13



Fig. 14

Napoli, Gesù delle monache (Santa Maria del Gesù)

Olio su tela e affreschi

1684-1685

Una prima citazione dell'attività del Solimena nella chiesa delle Monache spetta al Parrino che riferisce genericamente di «due cappelle, del Solimena»³⁰¹. Una testimonianza più completa viene offerta dall'autore della biografia anonima del pittore, del 1733, che ricorda dopo l'intervento dell' Arcivescovo Innico Caracciolo a Donnaregina, come il prelado «...gli fe' dipingere...li quadri laterali alle cappelle del monastero del Gesù delle monache»³⁰². Nel successivo contributo, il del De Dominicis, sebbene non intervenga ad avvalorare quanto già riferito circa la committenza, consente però di recuperare sia indicazione iconografiche, sia in relazione allo stile dell'artista «Dipinse dopo tre quadri da situarsi in alcune cappelle della chiesa del Giesù delle Monache, cioè in una di esse su l'altare effigiò 4 santi francescani, e sono santa Chiara, san Bonaventura, san Giovanni da Capistrano, e san Ludovico, gli altri due son laterali alla cappella dell'Immacolata Concezione, la quale è dipinta dal Giordano, uno rappresenta la Nunziata, l'altro lo Sponzalizio della Beata Vergine, e questi quadri ancora hanno forza di colore e accidenti di lume con sbattimenti d'ombre»³⁰³. Se alla fine del Settecento la *Guida* del Sigismondo indica:«Nella cappella dedicata a Santa Chiara, il quadro di mezzo è di Solimena»³⁰⁴, il D'Afflitto nel corso del secolo successivo integra la precedente citazione ricordando che «La Visitazione e la Nunziata sono del Solimena, e di

³⁰¹ D. A. Parrino, *Napoli città nobilissima, antica e fedelissima, esposta agli occhi et alla mente de' curiosi*, Napoli 1700, p. 367.

³⁰² P.A. Orlandi..., *L'abecedario pittorico dall'autore ristampato, corretto e accresciuto di monti professori e di altre notizie spettanti alla pittura*, Napoli 1733, s.p.

³⁰³ B. De Dominicis, *Vita de' pittori...cit*, 1742-45, p. 585.

³⁰⁴ G. Sigismondo, *Descrizione della città di Napoli e suoi borghi*, Napoli 1788, I, p. 141.

uesto è pure la S. Chiara»³⁰⁵, mentre il Galante ritorna a quanto riferito dal Sigismondo: «Il quadro della cappella di S. Chiara è del Solimena».³⁰⁶

Nella monografia dedicata al pittore napoletano, il Bologna, recuperando la testimonianza delle fonti, ha sostenuto una netta differenza cronologica tra le tele della cappella dell'Immacolata, posteriori al 1693, e quella di santa Chiara, dell'omonima cappella che «si insinua veramente in un punto dei lavori di Donnaregina»³⁰⁷. Per quanto riguarda lo stile, lo studioso ha esaminato il forte ascendente pretiano, suggerito dal dipinto di santa Chiara, tale da consentirgli di affermare: «va fissato qui l'inizio di una prolungata alternativa di edizioni in chiaro e di edizioni tenebristiche, che è comune nella pittura del tempo, ma che nel Solimena finì coll'assumere, durante l'ultimo decennio del secolo, un passo regolare, quasi normativo»³⁰⁸. Passando poi alle tele dello *Sposalizio della Vergine* e dell'*Annunciazione*, il Bologna ha osservato come «tingono anch'esse d'ombra un colorito di grande potenza fantastica: nelle tumultuose larghezze delle composizioni, sembrano scoppiare e soffocarsi dei veri impulsi cromatici, di cupa bellezza»³⁰⁹.

Determinante appare il contributo della Amirante, che attraverso una ricerca documentaria, ha offerto una precisazione cronologica delle tele realizzate dal Solimena, entro il 1685, così come dei «due Quadri a fresco, con otto coretti, da lui fatti nelle Cappelle ultimamente costrutte dentro la Chiesa di detto Monastero, e proprio in mezzo alla Lamia di quello l'uno d'essi dell'Assunzione della Madonna e l'altro dell'Assunzione di Santa Chiara»³¹⁰. Dai pagamenti emerge che il quadro dell'altare maggiore della cappella di Santa Chiara, l'11 gennaio 1685 risultava già

³⁰⁵ L. D' Afflitto, *Guida per i curiosi e per i viaggiatori che vengono alla città di Napoli*, Napoli 1834, I, p. 36.

³⁰⁶ G. A. Galante, *Guida sacra della città di Napoli*, 1872, ed cit. a cura di N. Spinosa, Napoli 1985, p. 48; M. R. Nappi, *Note alla giornata terza*, in *ivi*, nota 34, p. 60.

³⁰⁷ F. Bologna, *Francesco Solimena...cit.*, p. 60.

³⁰⁸ *Ibid.*, p. 61.

³⁰⁹ *Ibid.*, p. 80.

³¹⁰ G. Amirante, *Arcangelo Guglielmelli e la chiesa del Gesù delle Monache*, in «Napoli Nobilissima», s. III, XV, 1976, p. 184; cfr. inoltre V. Rizzo, *Documenti su Cavallino, Corenzio, De Matteis, Giordano, Lanfranco, Solimena, Stanzione, Zampieri ed altri, dal 1636 al 1715*, in *Seicento napoletano. Arte, costume e ambiente*, a cura di R. Pane, Milano 1984, p. 316; *Idem*, *Lorenzo e Domenico Antonio Vaccaro. Apoteosi di un binomio*, Napoli 2001, p. 220.

«fatto», così come erano già completati gli affreschi nella volta delle due cappelle, raffiguranti otto tondi con angeli, l'Assunzione della Madonna e quella di Santa Chiara (fig. 1). Il pagamento emesso poi dal Banco di Pietà il 27 aprile 1685, attesta l'acconto per la realizzazione delle due tele nella cappella dell'Immacolata, ma anche per quelle che dovevano essere poste ai lati del quadro centrale, nella cappella di Santa Chiara. Se dal pagamento del 20 ottobre si riscontra il completamento dei lavori delle due tele dell'Annunciazione (fig. 2) e dello Sposalizio della Vergine (fig. 3), gli altri due quadri risultano ancora in fase di esecuzione.



Fig. 1



Fig. 1



Fig. 2

In occasione della mostra a Napoli nel 1984, il Pavone analizzando i dipinti della cappella dell'Immacolata ha considerato come «essi si collochino in un momento di suprema sintesi pretiano-giordanesca, in cui il tenebrismo già sperimentato nella *Santa Chiara* si apre all'accoglimento degli effetti luministici dell'impasto giordanesco. Permangono tratti di impronta più antica, riferibili, per il pavimento in cotto, alla lezione del Guarini, rimeditata attraverso il padre Angelo..»³¹¹. Nel 1990, la Amirante, nella monografia dedicata al Guglielmelli³¹², ha riesaminato le fonti documentarie, considerando come le tele poste sui laterali della cappella di Santa Chiara, normalmente attribuite al De Matteis, potessero essere ricondotte al Solimena, sulla base della convalida delle polizze di pagamento. Tale affermazione non è stata accolta dal Pavone che, pur sottolineando una volontà di unitarietà e completezza del programma decorativo voluto dalle monache, ha ipotizzato, invece, un'inadempienza del Solimena, a causa di ulteriori impegni assunti dal

³¹¹ M.A.Pavone, *Annunciazione, Sposalizio della Vergine*, in *Civiltà del Seicento a Napoli*, catalogo della mostra (Napoli, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte 24 ottobre 1984-14 aprile 1985; Museo Pignatelli 6 dicembre 1984- 14 aprile 1985), Napoli 1984, I, p. 456.

³¹² G. Amirante, *Architettura napoletana tra Seicento e Settecento. L'opera di Arcangelo Guglielmelli*, Napoli 1990, p. 51.

pittore in quegli stessi anni, tale da indurre a commissionare le tele al De Matteis³¹³.

Non si può escludere però la possibilità che l'intero programma decorativo fosse stato portato a compimento dal Solimena e che probabilmente, il terremoto del 1688, avesse rovinato irreparabilmente le due tele della cappella di Santa Chiara, e la volta della cappella dell'Immacolata, tanto da rendere necessario un rifacimento degli affreschi e del dipinto³¹⁴. Pertanto, le tele del De Matteis andranno collocate negli anni '90, se già il Parrino nel 1700, ricorda in tale cappella i quadri «laterali del De Matteis»³¹⁵, mentre gli affreschi della volta, vennero ridipinti da un pittore di ambito giordanesco, sebbene la critica, sulla scorta della tradizione letteraria napoletana, li avesse attribuiti al Giordano e datati al 1684³¹⁶.

L'analisi della tela con la *Gloria di Santa Chiara tra i Santi Bonaventura, San Giovanni da Capestrano e San Ludovico di Tolosa*³¹⁷ (fig. 4), condotta anche in seguito al recente restauro alla quale è stata sottoposta (2009), ha rivelato un intenso trattamento cromatico di derivazione veneta, in linea con l'orientamento del Giordano, attivo negli stessi anni all'interno della stessa chiesa, ma anche un interesse per «le accese vibrazioni luministiche e gli accenti neonaturalistici»³¹⁸ mediati dalla lezione del Preti. Dal punto di vista compositivo, andrà osservato che il Solimena recupera l'impostazione della Santa dalla medesima figura presente nell'affresco del coro di Donnaregina insieme alla Santa d'Ungheria, mentre la disposizione dei personaggi intorno alla Protagonista deriva dalla scena dei *Santi Antonio*,

³¹³ M.A. Pavone, M. A Pavone, *Pittori napoletani del primo Settecento. Fonti e documenti*, Napoli 1997, pp. 138-139.

³¹⁴ M. R. Nappi, *Note alla giornata terza*, in G. A. Galante, *Guida sacra della città di Napoli...cit.*, p. 60, nota 35; Cfr. inoltre F. Sricchia Santoro, in B. De Dominicis, *Vite de' pittori...cit.*, 2003-2008, pp. 982-983, nota 9, che esclude una sostituzione dei dipinti solimeneschi, proponendo una collaborazione del De Matteis con il maestro napoletano, favorita dal Giordano.

³¹⁵ D. A. Parrino, *Napoli città nobilissima...cit.*, p. 367.

³¹⁶ O. Ferrari, G. Scavizzi, *Luca Giordano*, Napoli 1966, III, pp. 138, 142.

³¹⁷ C. Lorenzetti, *La pittura napoletana del secolo XVIII*, in *La mostra della pittura napoletana dei secoli XVII, XVIII, XIX*, catalogo della mostra, Napoli 1938, p. 164.

³¹⁸ F. Petrelli, *Gloria di Santa Chiara e Santi*, in *Ritorno al Barocco, da Caravaggio a Vanvitelli*, catalogo della mostra (Musei 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, Napoli 2009, I, p. 277.

Bonaventura e Ludovico da Tolosa, del medesimo coro, comprovando, anche dal punto stilistico, un'analogia cronologia.

Rispetto allo *Sposalizio della Vergine*, andrà segnalato un dipinto transitato in asta Christie's (Londra, 8 luglio 2005), che si identifica quale bozzetto preparatorio dell'analogo dipinto del Solimena della chiesa delle Monache (fig. 6), contraddistinto da un medesimo trattamento chiaroscurale di matrice pretiana, mentre per la tela di *Santa Chiara con i Santi Ludovico da Tolosa, Bonaventura e Giovanni da Capestrano*, bisogna ricordare che una replica autografa si registra (cm 111 x 83) presso il palazzo reale di Aranjuez a Madrid (fig. 5)³¹⁹, mentre una seconda era presente nella collezione del Bailli de Breteuil, nota attraverso il disegno realizzato da Jean-Robert Ango³²⁰.



Fig. 4



Fig. 5

³¹⁹ J. Urrea Fernandez, *La pintura italiana del Siglo XVIII en Espana*, Valladolid 1977, p. 364, pl. 128, fig. 2; P. Junquera, M.T. Ruiz Alcón, *Guía ilustrada del Real Palacio de Aranjuez*, Madrid 1958, p. 36.

³²⁰ A. Brejon de Lavergnée, *Les Solimène du Bailli de Breteuil*, in «Revue de l'Art», 115, 1997, p. 53, figg. 3-4.



Fig. 6

San Michele adora il Bambino Gesù
Collezione privata
Olio su rame, cm 21 x 18
1680-1685



Il dipinto pubblicato per la prima volta da Vincenzo Pacelli³²¹ e inserito all'interno della produzione giovanile del Solimena, è stato introdotto nel catalogo della mostra napoletana del 2009³²². In tale occasione Flavia Petrelli ha ritenuto di identificare *San Raffaele Arcangelo*, sebbene avesse rilevato un'inconsueta iconografia per l'angelo "guaritore", rappresentato solitamente insieme agli infermi. Dal punto di vista cronologico, è stata proposta una collocazione «alla

³²¹ Cfr. V. Pacelli, *Pittura del '600 nelle collezioni napoletane*, Napoli 2001, p. 96, fig. 150.

³²² Cfr. F. Petrelli, *San Raffaele Arcangelo*, in *Ritorno al Barocco, da Caravaggio a Vanvitelli*, catalogo della mostra (Musei 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, Napoli 2009, I, p. 273.

fine degli anni '80 o subito dopo, in quanto si possono chiaramente distinguere i segni delle inclinazioni barocche di Solimena ancora in direzione di Luca Giordano e di Pietro Da Cortona»³²³. L'Arcangelo contraddistinto dai suoi attributi, quali l'elmo, la spada e lo scudo, si riferisce all'iconografia di *San Michele*³²⁴, che nelle sacre scritture è identificato come l'angelo guerriero (Giuda 9) a capo dell'esercito celeste (Ap. 12:7).

Secondo la visione di Giovanni nell'Apocalisse, a San Michele è affidato anche il compito di angelo turiferario (Ap. 8: 3-4) e per tale ragione, viene ricordato nella liturgia cattolica durante la preghiera della benedizione dell'incenso³²⁵. Nel dipinto realizzato dal Solimena, l'Arcangelo è colto in atto di adorare Gesù Bambino, in quanto «L'incensiere fumicante, è simbolo di oratione»³²⁶, così come il Beinaschi nella cappella Seripando ai santi Apostoli, aveva raffigurato l'allegoria dell'Orazione, alludendo ai «caratteri simbolici relativi alle azioni e funzioni dell'Arcangelo»³²⁷.

Dal punto di vista stilistico, la resa spumeggiante dei panneggi le dorature del fondo che pervadono l'intera composizione, rivelano una piena adesione del giovane pittore napoletano alla lezione del Giordano, e consentono di inserire il dipinto in un periodo cronologico prossimo alle tele realizzate dal Solimena nella chiesa del Monte dei morti a Napoli. L'angelo rivela affinità con quello nell'*Annunciazione* di Angers (Musée des Beaux-Arts), soprattutto per la definizione dei capelli caratterizzati da morbidi riccioli dorati che il pittore ebbe modo di recuperare dalla tela di *Sant'Alessio moribondo* di Pietro da Cortona, nella chiesa dei Girolamini a Napoli. Il Bambino corpulento, trova un opportuno

³²³ Eadem, p. 283.

³²⁴ Cfr. M. A. Pavone, *Francesco Solimena. Armida e Rinaldo*, in «Quaderni del barocco», 13, 2011, p. 5.

³²⁵ Cfr., P. Biancheri, *Esposizione teologico-critica dei misteri e sensi mistici del S. Sacrificio della Messa Solenne*, Roma 1849, p. 107; G. Jeanguenin, *Le Prince des Anges. Saint Michel*, Paris 2002, ed. Milano 2005, p. 24.

³²⁶ Cesare Ripa, *Iconologia*, [ed. Padova 1618], a cura di P. Buscaroli, ed. Bergamo 2008, p. 328; per un recente contributo vedi inoltre: *L'iconologia di Cesare Ripa. Fonti letterarie e figurative dall'antichità al Rinascimento*, atti del convegno (Certosa di Pontignano, 3-4 maggio 2012), a cura di M. Gabriele, C. Galassi, R. Guerrini, Firenze 2013.

³²⁷ Cfr., S. Carotenuto, in V. Pacelli, F. Petrucci, *Giovan Battista Beinaschi, pittore barocco tra Roma e Napoli*, Roma 2011, pp. 232-233.

riscontro con quello nella *Madonna con Bambino e san Giovannino* dello Spencer Museum of Art (Lawrence, University of Kansas). La figura dell'Arcangelo sarà ripresa integralmente dal Solimena per la redazione del *San Michele che adora la Trinità*, oggi in California (Cantor Art Center at Stanford University museum).

Madonna con Bambino
collezione privata
Olio su rame, cm 42x 34.5
1685 circa



Fig. 1

Il dipinto (fig. 1) transitato in asta Christie's con l'attribuzione al Brandi (Londra, 18 aprile 1997, lotto 191), e successivamente presso l'antiquario Gasparrini a Roma, è stato pubblicato dal Pavone e inserito all'interno del percorso giovanile del Solimena³²⁸. In tale occasione lo studioso ha osservato come «la contrapposizione tra gli accentuati tratti naturalistici del Bambino e il rigoroso taglio che sigla il volto della Vergine, consente un efficace confronto con la tela raffigurante la *Madonna col Bambino e i santi Pietro e Paolo* di collezione privata a Napoli, che anticipa l'esito della tela, sviluppata in verticale, dell'Episcopio di Nardò»³²⁹, proponendo una datazione intorno alla metà degli anni '80 del Seicento. La recente ricomparsa del rame sul mercato antiquario, presso

³²⁸ M.A. Pavone, *Francesco Solimena. Armida e Rinaldo*, in «Quaderni del Barocco», 13, 2011, pp. 7, 10, fig. 16.

³²⁹ *Ibid.*, p. 10.

Dorotheum, (Roma, 9 aprile 2014, lotto 502), ha consentito allo Spinosa di convalidare l'attribuzione al Solimena e di avanzare una proposta di datazione all'inizio del nono decennio del Seicento.

Occorrerà osservare come tale dipinto si inserisca all'interno di quel circuito di opere di piccolo formato, facilmente replicabili, realizzate dall'artista per corrispondere a precise esigenze devozionali della committenza. L'impianto scenico alle spalle della Vergine contraddistinto da colonne e drappi, si pone in linea con la medesima impostazione presente nei due rami dell'*Educazione della Vergine* (fig.2), già Christie's (New York, 23 maggio 1997, lotto 24, cm 32x25), e della *Santa Teresa* di collezione Pisani a Napoli.



Fig. 2

La *Madonna col bambino* trova un ulteriore confronto con la tela di analogo soggetto resa nota dal Bologna, presso lo Spencer Museum of art in Kansas, datata all'inizio degli anni '80³³⁰.

³³⁰ F. Bologna, *A Youthful Work by Francesco Solimena and Other Matters Concerning His Early Career*, in «The Register of the Spencer Museum of Art», VI/4, 1987, pp. 66, 69, fig. 1.

Trinità adorata da San Michele

Cantor Art Center at Stanford University museum, California

Olio su tela 67.7 x 51.2 cm

1685 circa



Il dipinto proveniente dalla raccolta del conte Gallo di Osimo a Roma, venne acquisito da un collezionista fiorentino, che nel 1903 lo vendette a William Daniell Swift. La tela approdò in California nel 1905 per volere di Swift, e nello stesso anno venne acquisita da Thomas Gibbon che la trasferì a Los Angeles. Attraverso una donazione dell'ultimo proprietario, la tela è entrata a far parte della collezione del Cantor Art Center (Stanford University museum) della California³³¹. Il dipinto di piccole dimensioni, è stato ritenuto bozzetto per una decorazione di

³³¹ Cfr. <http://museum.stanford.edu/index.html>

una volta³³², collocabile tra 1695-1700: una cronologia piuttosto avanzata se si tiene conto delle forti componenti giordanesche, che caratterizzano l'opera, le quali inducono ad anticipare di circa un decennio la datazione proposta. Nella parte alta, su un fondo dorato campeggia l'immagine di Dio Padre, che in posa invertita trova confronto con quello nella tela di *San Francesco che rinuncia al sacerdozio*, della cappella omonima di Donnaregina a Napoli, mentre alla sua destra Cristo, circondato da angeli che reggono i simboli della passione, trova riscontro con l'analoga figura confortata dagli angeli, nel bozzetto di collezione privata. Sul lato opposto, viene rappresentato l'Arcangelo turiferario in adorazione, che recupera il prototipo del piccolo rame di collezione privata, mentre un gruppo di angeli sostengono i suoi emblemi: la spada, l'elmo e lo scudo.

Dal punto di vista compositivo la soluzione iconografica, con piccole varianti, si individua sia nella tela di Nocera Inferiore, *San Michele che introduce un'anima al cospetto della Trinità* (proveniente da San Giovanni in Parco), realizzata in collaborazione con il padre, sia nella soluzione adottata per *San Michele che intercede per le anime del Purgatorio* nella navata del Duomo di Sarno³³³.

Un analogo dipinto si registra nel soffitto della cappella privata di Palazzo Ciampa a Napoli, presso Sant'Agello, che corrisponde al formato del bozzetto qui esaminato, ma ad un'attenta analisi non è possibile sostenere l'autografia solimenesca del dipinto, che presenta, inoltre, pesanti ridipinture, ma risulta determinante, in quanto restituisce il prototipo eseguito dal pittore napoletano, confermando la trasposizione del soggetto qui considerato, in un dipinto di maggiori dimensioni. Un ulteriore studio preparatorio andrà individuato in una tela autografa di collezione privata, dove in una forma ellittica, contraddistinta da una insolita cornice floreale, posteriore all'esecuzione dell'opera, compare solo l'immagine del Padre Eterno sulle nubi con poche figure angeliche.

³³² Stanford University. Museum of art, *Newsletter*, Stanford 1968, p. 22.

³³³ Per notizie relative alla realizzazione dei disegni da parte di Francesco Solimena cfr., M. A. Pavone, *Contributo ad Angelo Solimena*, in «Prospettiva», 8, 1977, pp. 57-62; Idem, *Angelo Solimena e la pittura napoletana della seconda metà del Seicento*, Salerno 1980, pp. 98, 120, nota 60.

¹ N. Spinosa, scheda n. 13, *Pittura napoletana del Settecento dal Barocco al Rococò*, Napoli 1986, pp. 104,185, fig. 16

¹ G. Finaldi, M. Kitson, *Discovering The Italian Baroque. The Denis Mahon collection*, catalogo della mostra (Londra, National Gallery 26 febbraio-18 maggio 1997), Londra 1997, pp. 160-161; cfr inoltre la raduzione italiana del testo: *Alla scoperta del Barocco italiano. La collezione Denis Mahon*, catalogo della mostra (Bologna, Pinacoteca Nazionale, 24 aprile- 5 luglio 1998), a cura di V. Barboni, Venezia 1998, pp. 160-161.

¹ N Spinosa, *Pittura del Seicento a Napoli da Mattia Preti a Luca Giordano; natura in posa*, Napoli 2011, p. 224.

¹ Per le numerose repliche cfr. G. Finaldi, M. Kitson, *Discovering...cit.*, p. 160, nota 11.

¹ Cfr. il *Riposo dalla fuga in Egitto* dell'Albani, già Dresda (Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche Kunstsammlungen)

¹ Cfr. M.A. Pavone, *Francesco Solimena. Armida e Rinaldo*, in «Quaderni del Barocco», 13, 2011, pp. 6-7, 10, 12, figg. 11, 16.

¹ B.De Dominici, *Vite de' pittori...cit.*, 1741-1745, p. 619.

Madonna con Bambino e i Santi Pietro e Paolo
Nardò, Episcopio
Olio su tela
1687



La tela autografa, proveniente dalla chiesa cattedrale, è citata dallo Schulz³³⁴ e dal Ceci³³⁵ che ricorda tre dipinti eseguiti da Francesco Solimena per Nardò: *San Bernardino sulla parete del pulpito*, *la Madonna con Bambino e i Santi Pietro e Paolo* e *San Michele* collocati su due altari del Duomo, datati al 1734, probabilmente sulla scorta della lapide posta a corredo del *San Bernardino*.

Il Bologna rilevando i «brillanti aspetti giordaneschi tinti di macchia pretiana»³³⁶ ha inserito la *Madonna con Bambino e i Santi Pietro e Paolo* nel quinquennio 1690-95, e ha segnalato, senza averne una diretta conoscenza, *San Bernardino da Siena che predica agli abitanti di Nardò*³³⁷. La *Madonna e Santi* venne esposta alla mostra del

³³⁴H. W. Schulz, *Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien*, Dresden 1860, I, p. 273.

³³⁵ G. Ceci, voce *Solimena, Francesco*, in U.Thieme-F. Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, Leipzig 1937, XXXI, p. 244.

³³⁶ F. Bologna, *Francesco Solimena*, Napoli 1958, p. 271.

³³⁷ Cfr. M. D'Elia, *Mostra dell'Arte in Puglia dal Tardo Antico al Rococò*, catalogo della mostra (Bari, Pinacoteca Provinciale, 7 dicembre 1964), Roma 1964, p. 185; Idem, *La Pittura Barocca*, in *La Puglia tra Barocco e Rococò*, Milano 1982, p. 279; M. Falla

1964³³⁸, dove Michele D'Elia ha proposto una leggera anticipazione cronologica, rispetto a quella avanzata dal Bologna, giustificandola attraverso il confronto con alcune scene del coro di Donnaregina a Napoli. In occasione del convegno e della mostra tenutosi a Nocera Inferiore nel 1990, Pina Belli D'Elia, poi, ha offerto un resoconto dettagliato della vicenda storica legata alla committenza della tela, secondo l'indicazione della Santa Visita redatta da Monsignor Sanfelice nel 1719, nella quale è riferito che sull'altare dedicato ai Santi Pietro e Paolo: «tabula in ipso altari medio locata a Francisco Solimena, neapolitano celeberrimo eius temporis depicta est...Quam depingi curavit laudatus ill. mus Dominus Horatius Fortunatus Episcopus»³³⁹. Tale informazione ha consentito di individuare il committente dell'opera, Orazio Fortunato, vescovo di Nardò dal 1678 al 1707³⁴⁰. Dalla stessa Visita emerge anche il riferimento ad un *San Michele Arcangelo che scaccia gli angeli ribelli* del Solimena, del quale non si ha più notizia³⁴¹, commissionato dal medesimo vescovo, e che dal punto di vista iconografico sarà stato concepito come il dipinto di analogo soggetto realizzato dall'artista per la chiesa di San Giorgio a Salerno. Un ulteriore contributo è stato offerto dal Pavone³⁴², che attraverso il ritrovamento della polizza di pagamento del 15 novembre 1687, ha consentito di datare con esattezza la *Madonna con Bambino e i Santi Pietro e Paolo*, attestata sia dal punto di vista iconografico sia in relazione alla committenza del vescovo di Nardò. Il dipinto con la *Madonna e Santi*, dal punto di vista stilistico rivela elementi desunti dal Lanfranco, intrisi di barocco giordanesco, tipici della

Castelfranchi, *Monumenti di Nardò dal XIII al XVIII secolo*, in *Città e Monastero. I segni urbani di Nardò (secc. XI-XV)*, a cura di Benedetto Vetere, Galatina 1986, p. 253; M. Loiacono, *Un'opera da salvare: il San Bernardino da Siena attribuito a Francesco Solimena*, in «Kronos», 4, 2002, pp. 145-146.

³³⁸ M. D'Elia, *Mostra dell'arte in Puglia...cit.*, Roma 1964, pp. 185-186.

³³⁹ Cfr. 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, Napoli 1994, p. 83; vedi inoltre, *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.

³⁴⁰ Cfr. B. Pellegrino, *Terra d'Otranto in età moderna. Fonti e ricerche di storia religiosa e sociale*, Galatina 1984, p. 316.

³⁴¹ Cfr. P. Belli D'Elia, *Dipinti di Francesco Solimena in Puglia...cit.*, p. 84.

³⁴² M. A. Pavone, *Pittori napoletani del Primo Settecento. Fonti e documenti*, Napoli 1997, pp. 139, 436.

produzione giovanile del Solimena, infatti, la madonna rivela una stringente affinità con quella della tela della *Natività* del Monte dei morti a Napoli, così come il San Paolo dal punto di vista fisiognomico trova riscontro con la figura di San Giuseppe nella tela citata. Della Madonna con i Santi Pietro e Paolo è nota una tela di piccolo formato di collezione privata (cm 113 x 75), pubblicata da Spinosa nel 1984³⁴³, e messa in rapporto al dipinto di Nardò dalla Belli D'Elia, che ha avanzato l'ipotesi di una composizione «adattata al formato orizzontale...Più che di un bozzetto per il dipinto di Nardò sembra quindi trattarsi di una variante di destinazione privata»³⁴⁴. La forma della cornice dipinta nella tela tenderebbe ad evidenziare la sua collocazione all'interno di una conca o di un soffitto, data anche la visione di sotto in su che caratterizza San Pietro.



³⁴³ *La pittura napoletana del '600*, a cura di N. Spinosa, Milano 1984, fig. 761.

³⁴⁴ P. Belli D' Elia, *Dipinti di Francesco Solimena in Puglia...cit.*, p. 85; cfr. inoltre M.A. Pavone, *Francesco Solimena. Armida e Rinaldo*, in «Quaderni del Barocco», 13, 2011, pp. 10, 12, fig. 17.

Visione di Sant'Antonio

Montemarano, Congrega dell'Immacolata

Olio su tela, cm 165 x 104

1987-90



La tela, individuata dalla de Martini, era stata in un primo momento ricondotta ad un pittore di ambito giordanesco³⁴⁵, e successivamente restituita a Francesco Solimena dal Lattuada, in occasione della mostra dedicata all'arte in Irpinia³⁴⁶. Lo

³⁴⁵ V. de Martini, scheda 26, in *S. Francesco a Folloni. Il convento e il museo*, a cura di D. Antonia, V. de Martini, Avellino 1983, pp. 70-71.

³⁴⁶ R. Lattuada, *Sant'Antonio di Padova in estasi adora il Bambino Gesù*, in *Capolavori della terra di mezzo. Opere d'arte dal medioevo al barocco*, catalogo della mostra (Avellino, ex carcere borbonico, 28 aprile-30 novembre) a cura di A. Cucciniello, Napoli 2012, pp. 229-229.

studioso ha posto poi il dipinto in relazione al *San Francesco che rinuncia al sacerdozio* della cappella dedicata al santo, nella chiesa napoletana di Donnaregina, considerando l'analogia impostazione delle figure, e le caratteristiche stilistiche dell'angelo in primo piano «a metà tra il Giordano degli anni Sessanta del Seicento e Pietro da Cortona...si collega anche alle splendide figure di angeli e di virtù allegoriche della sacrestia della basilica di San Paolo Maggiore a Napoli»³⁴⁷. Tali considerazioni hanno indotto ad una collocazione cronologica dell'opera tra il 1685-90.

Il tema francescano sviluppato dal Solimena, si riferisce ad un episodio narrato nella vita di Sant'Antonio in cui «Un dì avendo Tiso osservato dai fori di quella camera alcuni raggi di straordinaria luce, accorse, e vide il Santo abbracciato ad un vezzoso Bambino, il quale dolcemente lo accarezzava. Restò Tiso sorpreso dallo stupore, e tra sè e sè andava pensando da chi, e come fosse stato introdotto in camera d'Antonio quel Bambolo sconosciuto, e come quella stanza splendesse di tanta luce. Crebbe la meraviglia, quando osservò i teneri vezzi del fanciullo accompagnati da maestà, e il dolce sopimento, in cui come in estasi stava Antonio rapito; onde finalmente argomentò, e conchiuse, che fosse cosa divina, e che Gesù Cristo nelle sembianze di Bambino si fosse reso visibile al nostro Santo per ristorarlo con celesti delizie dalle fatiche, che sosteneva per la sua gloria»³⁴⁸.

Il notturno realizzato dal Solimena, rischiarato dalla luce dorata dell'apparizione divina che si propaga illuminando il corteggio di angeli, rinvia a soluzioni di matrice lanfranchiana, filtrate attraverso l'esempio del Giordano. L'angelo di memoria cortonesca trova un puntuale confronto con quello già citato dal Lattuada in Donnaregina, ma anche con quello della tela di Nocera Inferiore (chiesa di San Matteo), contraddistinto da pesanti ridipinture³⁴⁹. Per quanto riguarda poi il tema della *Visione di Sant'Antonio*, il pittore napoletano lo aveva già sperimentato negli affreschi del coro di Donnaregina, nella scena di *Sant'Antonio*,

³⁴⁷ Ibid., p. 228.

³⁴⁸ E. De Azevedo, *Vita del taumaturgo portoghese Sant'Antonio da Padova*, Bologna 1790, pp. 78-79.

³⁴⁹ Cfr. M.A.Pavone, *Alle origini di Francesco Solimena: la Sacra Famiglia di San Matteo a Nocera Inferiore*, in *Cinquantacinque racconti per un decennale. Scritti di storia dell'arte*, Soveria Mannelli 2013, pp. 329-334.

San Bonaventura e San Ludovico da Tolosa, dalla quale si evince una medesima modalità compositiva nella definizione del Santo e nell'apparizione del Bambino sulle nubi, posti in posizione speculare. Nella tela montemaranese il Solimena realizza un'atmosfera più intima, data dall'assenza di spettatori e dal diretto contatto del Santo con il Bambino, quest'ultimo raffigurato col braccio proteso, in atto di accarezzare dolcemente Sant'Antonio secondo la tradizione agiografica. Dal punto di vista fisiognomico il volto del Santo rivela una stringente affinità con quello di San Giovanni da Capestrano, in primo piano, nella tela del Gesù delle Monache, mentre la sua posizione rinvia al San Francesco della citata cappella di Donnaregina. Tali osservazioni confermerebbero la datazione proposta dal Lattuada, molto prossima all'intervento del Solimena nella chiesa francescana, tra il 1685-88, e non è da escludere che la commissione dell'opera sia avvenuta proprio nell'orbita di tale circuito. In proposito, infatti, un dato non trascurabile emerge dalla vicenda storica della Congrega dell'Immacolata, in precedenza di proprietà dei frati Minimi Conventuali fino al 1652, quando venne riconsegnata al vescovo, in seguito alla soppressione del convento. Successivamente, «Molti divoti cittadini supplicarono Onofrio Maria Gennari Vescovo di Montemarano a conceder loro questa Chiesa per erigervi una Confraternita sotto il titolo dell'Immacolata Concezione, ed ottenutala, dopo l'assenso di Re Ferdinando IV fu rifatta ed abbellita da' confratelli che vi si aggregarono, venne ornata con preggevole stucco, pitture, e spartimenti a stalli per comodo de' confratelli...e si fece l'apertura della Confraternita a' 20 Maggio 1792»³⁵⁰. Dalla fonte emerge inoltre l'esistenza di un "beneficio semplice" «di S. Antonio di Padova eretto nella Chiesa della Congrega della Immacolata Concezione or di patronato della Duchessa di Siano»³⁵¹, che attesterebbe la presenza di una cappella dedicata al Santo e giustificerebbe anche la presenza della tela del Solimena in tale edificio ecclesiastico.

³⁵⁰ A. Sena, *Cenno storico cronologico sulla città di Montemarano*, Napoli 1846, pp. 48-49.

³⁵¹ *Ibid.*, p.70.

La fortuna iconografica del Santo di Padova è attestata anche dalle fonti inventariali che ricordano nel 1693, nella collezione del duca di Collicorvino, Ignazio Provenzale un «S. Antonio di Padova palmi 5, et 4 mano di Solimena»³⁵².

³⁵² G. Labrot, *Documents for the History of Collecting: Italian Inventories 1, Collections of Paintings in Naples 1600-1780*, Munich 1992, p. 177.

Sacra famiglia con Sant'Anna e San Gioacchino
Nocera Inferiore, San Matteo
Olio su tela



La tela situata nella seconda cappella a destra della chiesa a Nocera Inferiore, è stata individuata di recente dal Pavone³⁵³, dopo essere stata per lungo tempo in deposito presso la Certosa di Padula. Nonostante le pesanti ridipinture che emergono dalla lettura dell'opera, l'evidente sostrato solimeniano emerge dall'impronta tenebristica della composizione, dalla quale affiorano tracce materiche chiaramente autografe. Il Pavone ha sostenuto tale attribuzione sulla base del confronto con la *Visione di Sant'Antonio da Padova* della chiesa

³⁵³ M.A. Pavone, *Alle origini di Francesco Solimena: la Sacra Famiglia di San Matteo a Nocera Inferiore*, in *Cinquantacinque racconti per un decennale. Scritti di storia dell'arte*, Soveria Mannelli 2013, pp. 329-334.

dell'Immacolata di Montemarano³⁵⁴ che :«permette di registrare quanto sia resistente la matrice conservatrice del giovane Francesco nel suo primo approccio con il pubblico devoto dell'area nocerina. Se con il vivace cromatismo dell'angelo in primo piano, al pari dell'esito di Montemarano, il pittore accoglie, forse per la prima volta, le novità del Giordano, attraverso un pittoricismo accecante ed espanso, nel suo insieme la composizione tende a tenere fede all'apporto paterno, secondo una cadenza ritmica che offre spazio al recupero di gruppi sondati in profondità, sull'esempio dell'*Incoronazione di sant'Anna* per la chiesa eponima di Nocera...Il ridotto risalto cromatico del manto della Madonna, anche per la scelta timbrica, rimanda alle prime esperienze di Angelo, quando era ancora legato ai principi compositivi di stampo guariniano. Se una palese affinità tipologica sigla il volto della Vergine e il Sant'Antonio di Montemarano, la sequenza ascensionale dei gradini, introdotti per dare solennità alle presenze nella zona superiore, evoca esperienze maturate in ambito paterno. In primo piano la centralità delle ramificazioni floreali offre spunto ad un virtuosismo destinato a divenire tipico dell'artista...nella parte alta del dipinto si concentra il maggiore apporto di novità nella delineazione mossa e sfuggente del Padre Eterno, integralmente estratto da prototipi giordaneschi per la fluidità del tocco pittorico e l'articolato movimento del manto sollevato dietro le spalle...»³⁵⁵. La Sacra Famiglia di Sant'Anna e San Gioacchino sul fondo del dipinto rivela un forte ancoraggio tipologico agli esiti paterni, quali la *Sacra famiglia* di San Michele di Serino, quella del Museo diocesano di Salerno, così come la Sant'Anna si pone in linea con la medesima figura della tela di Angelo di Nocera Inferiore (convento di Sant'Anna).

³⁵⁴ Cfr. R. Lattuada, in *Capolavori della terra di mezzo. Opere d'arte dal Medioevo al Barocco*, catalogo della mostra a cura di A. Cucciniello, Napoli 2012, pp. 228-229.

³⁵⁵ M.A. Pavone, *Alle origini di Francesco Solimena...cit.*, p.

Adorazione dei pastori
Aversa, chiesa dell'Annunziata
Olio su tela
1689



«Nella città di Aversa vedesi nella chiesa della Santissima Nunziata il gran quadro della Nascita del Redentore, opera lodatissima de' suoi pennelli»³⁵⁶. Così il De Dominicis ricorda il dipinto realizzato dal Solimena, che dal punto di vista compositivo anticipa la soluzione iconografica, rielaborata in chiave accademica, della tela di Donnalbina. Il Parente, recuperando la testimonianza dalla Platea

³⁵⁶ B. De. Dominicis, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, Napoli 1742-45, III, p.593; vedi inoltre F. Sricchia Santoro, in B. De Dominicis, *Vite de' pittori, scultori e architetti napoletani*, 1742-45, ed. a cura di F. Sricchia Santoro e A. Zezza, Napoli 2003-2008, II/2, pp. 1129-1130, nota 53.

della chiesa, riferisce che il dipinto «fu alzato ai 16 luglio 1689 giorno del Carmine ad ore 21 per Domenico Martino maestro d'ascia e pagato 350 ducati»³⁵⁷ e, successivamente, nel commentare i danni riportati dall'opera a causa della caduta della cupola, afferma che il restauratore dovette far ricorso al bozzetto del dipinto, donato dal Solimena alla famiglia Tufo³⁵⁸. Quest'ultima tela citata è stata identificata da Ferdinando Bologna³⁵⁹ con quella della collezione Cappelli (San Demetrio ne'Vestini), oggi presso il Museo de l'Aquila³⁶⁰, così come il documento di pagamento effettuato dal Banco dell'Annunziata il 14 marzo del 1689, pubblicato dal D'Addosio, è stato messo in rapporto alla tela dell'Annunziata: «ducato 300 per prezzo di un Quatro di palmi 13, per 10, in circa della Natività»³⁶¹. Lo studioso ha osservato inoltre la relazione tra la figura sulla sinistra, che con piccole varianti si individua anche nella *Caduta di Simon Mago* di San Paolo Maggiore a Napoli, e che sarà ripresa nella figura di Rachele nella tela delle Gallerie dell'Accademia di Venezia³⁶².

Al dipinto andrà collegato il disegno a sanguigna (fig. 1), con l'*Adorazione dei pastori* (Bucarest, Biblioteca dell'Accademia)³⁶³, che ha permesso di approfondire l'analisi del rapporto tra la progettazione grafica di un'intera composizione e il risultato finale dell'opera. La precedente attribuzione dello studio preparatorio al

³⁵⁷ G. Parente, *La Nascita o l'Adorazione de' pastori al Presepe nella chiesa della Nunziata di Aversa*, s.d. [1844]

³⁵⁸ G. Parente, *Origini e vicende ecclesiastiche della città di Aversa*, Napoli 1857-1858, II, p. 75.

³⁵⁹ F. Bologna, *Francesco Solimena*, Napoli 1958, pp. 71, 99, 248.

³⁶⁰ E. Carli, *Segnalazioni di pittura napoletana*, in «L'arte», 41, 1938, p. 273.

³⁶¹ G. B. D'Addosio, *Documenti inediti di artisti napoletani dei secoli XVI e XVII dalle polizze dei Banchi*, estratto dall'«Archivio storico per le Province Napoletane» XXXVII, Napoli 1920, p. 114.

³⁶² C. Lorenzetti, *La pittura napoletana del secolo XVIII*, in *La mostra della pittura napoletana dei secoli XVII, XVIII, XIX*, catalogo della mostra, Napoli 1938, p. 164.

³⁶³ M. Chiarini, *I disegni italiani della Biblioteca dell'Accademia di Romania a Bucarest*, catalogo della mostra (București, Academia Română, 20 gennaio 2005; Firenze 2005), a cura di M. Chiarini, Firenze 2004, pp. 86-87; cfr. inoltre: *Dal Parmigianino al Tiepolo. I disegni italiani della Biblioteca dell'Accademia di Romania a Bucarest*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria Palatina, 2 maggio-24 luglio 2005), a cura di M. Chiarini, C. Macovei, Firenze 2005.

Cortona, è stata interpretata dal Chiarini quale prova della scelta operata dal Solimena, nella seconda metà del nono decennio del Seicento.



Fig. 1

Conversione di San Paolo

Caduta di Simon Mago

Virtù

Affreschi, Napoli, Sacrestia di San Paolo Maggiore

1688-90

Alla prima citazione del Celano, in merito alla decorazione della sacrestia: «Sta ella dipinta nobilmente a fresco dal nostro Francesco Solimena»³⁶⁴, segue l'elogio poetico di Giovanni Canale al «Pittore pregiatissimo. Per li due Quadri, l'uno di Saulo, sgridato da Cristo, e caduto da cavallo, e l'altro di Simone Mago»³⁶⁵. Il sonetto restituisce la percezione della grandiosità dei dipinti, che il poeta vede già proiettati in una dimensione internazionale: «*Mentre tali cadute al Mondo espone/ Tua man che'n poca Età gran Vanto ottenne/ Et al pennelleggiar termine impone/Altissimo stupor ciascun sostenne*». L'esaltazione al «*sublime pennel*» che «*fa ammutir le lingue omicide*», approda alla prefigurazione dell'eternità destinata al pittore: «*E'l tuo nome immortal vince la morte*».

Nel corso del Settecento la decorazione assume notevole rilievo come testimonia il Parrino: «La sacristia è bellissima, dipinta a fresco mirabilmente e con molta vaghezza dal pennello del Solimena»³⁶⁶, ma saranno soprattutto i turisti stranieri in visita a Napoli a decretare il suo successo all'estero. Così se il Conte di Caylus si sofferma ad osservare che la «*sacristie est belle, ornée des peintures de*

³⁶⁴ C. Celano, *Notizie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli [...]*, Napoli 1692, giornata seconda, p. 175.

³⁶⁵ cfr. G. Canale, *Poesie del Sig. Giovanni Canale divise in Morali, Varie, Eroiche, Di Lode, Funebri, Sacre*, Napoli 1694, p. 180. Al Sig. Francesco Solimena, Pittore pregiatissimo. Per li due Quadri, l'uno di Saulo, sgridato da Cristo, e caduto da cavallo, e l'altro di Simone Mago, che cadde all'aria, orando S. Pietro, nella sacrestia di S. Paolo de'P.P. Teatini detto a meraviglia dipinta: *Saulo di CRISTO al dir cadde d'Arcione,/Al cui immenso splendor cieco divenne;/E di Pietro all'osar cadde Simone/Dall'Aria in giù, cui diè Satan le penne./Mentre tali cadute al Mondo espone/Tua man che'n poca Età gran Vanto ottenne./Et al pennelleggiar termine impone./Altissimo stupor ciascun sostenne./Solimena al tuo oprar, la Fama arride;/Che 'l sublime pennel, chavresti in sorte,/De' Zoisi fa ammutir le lingue omicide./PIETRO al Tempio d'onor t'apre le porte;/PAOLO col Brando suo l'Invidia uccide,/E'l tuo nome immortal vince la morte.*

³⁶⁶ D. A. Parrino, *Napoli città nobilissima, antica e fedelissima, esposta agli occhi et alla mente de' curiosi*, Napoli 1700, I, p. 337.

Solimena, peintre vivant et habile homme»³⁶⁷, il Delamonche in viaggio a Napoli nel 1719, offre un dettagliata lettura dei dipinti e, in relazione alle *Conversione di san Paolo* e alla *Caduta di Simon Mago*, esprime un elogio al famoso artista: «...des preuves de la capacité du fameux Cicio Solimène: mais il parôit s'être beaucoup surpassé dans tout le rest...»³⁶⁸.

L'anonima vita del pittore napoletano nell'edizione napoletana dell'Orlandi³⁶⁹ restituisce la sequenza cronologica degli affreschi, successivi alle cappelle del Gesù delle Monache, che avevano reso "celebre" la sagrestia di S. Paolo. Tale riferimento è confermato dal De Dominicis che oltre ad offrire una minuziosa descrizione della decorazione, ne segnala il successo internazionale, e la presenza di bozzetti in Germania, Inghilterra e Francia: «...la sagrestia della chiesa di San Paolo de' Padri teatini ornata tutta all'intorno di cornici di stucco dorate, e in esse vi sono dipinte le Virtù esemplari, accompagnate da bei puttini ed angioletti graziosissimi. Ne' due capi di essa vi son dipinte due storie grandi, e rappresenta l'una la Conversione di san Paolo, nella quale è ammirabile la furia de' cavalli che corrono, spronati dallo spavento delli soldati per l'improvvisa luce che ha precipitato da sella il santo apostolo, che si vede caduto sul terreno, opera bellissima degna di eterna lode. Nell'altro vedesi la caduta di Simon Mago, presente moltitudine di popolo ben compartito intorno al trono dell'imperatore Nerone, al quale si ascende per alcuni scalini, ed ove son situate varie belle figure, e fra l'altre distinguesi una giovane donna che ha per la mano una spiritosa fanciulla, e più avanti è un uomo nudo che siede, ed essendo cieco sta con

³⁶⁷ Anne Claude Philippe de Thubières, Comte de Caylus, *Voyage d'Italie (1714-1715)*, Première édition du code autographe annotée et précédée d'un essai sur le Comte de Caylus par Amilda A. Pons, Paris 1914, p. 201. Per il conte di Caylus vedi F. Haskell, *History and Images. Art and the interpretation of the past*, New Hawen 1993, pp. 180-186.

³⁶⁸ Il Manoscritto dell'Accademia di Belle arti di Lione, *Voyage de par Mr. Delamonche, lu a L'Academie le 9 mars 1740*, è stato edito in: G. Ceci, *Viaggiatori Stranieri a Napoli. III., Ferdinando Delamonche* in «Napoli Nobilissima», 15, 1906, p. 151; cfr. inoltre L. Mascoli, *Le «Voyage de Naples» (1719) de Ferdinando Delamonche*, Napoli 1984, pp. 109-110.

³⁶⁹ P.A.Orlandi, *Abecedario Pittorico Dall'autore ristampato, corretto, ed accresciuto di molti professori e di altre notizie spettanti alla pittura...*, Napoli 1733, s.p.; cfr. inoltre O. Morisani, *La vita del Solimena di Antonio Roviglionone nelle aggiunte all'"Abecedario" dell'Orlandi*, «Bollettino di storia dell'arte», I/2, 1951, p. 52.

attenzione ad ascoltare ciocché succede, vedendosi di seconda veduta i santi apostoli porger preghiere a Dio perché resti esaltata la santa fede col gastigo di quel superbo millantator di miracoli, il quale, abbandonato da' suoi demonii, per virtù di Dio, precipita dalle nubbi con irreparabil rovina di se stesso con istupore di Nerone e de' circostanti accorsi al prodigioso spettacolo. Non si può abbastanza descrivere la perfezione di queste eccellenti pitture; per la qual cosa dirò solamente che non v'è forestiero dilettaante che non l'osservi e che non la lodi, ed i professori si han portato oltra i monti disegni e bozzetti di sì bell'opera, e massimamente in Germania, in Francia, e in Inghilterra»³⁷⁰.

Il positivo risconto del pittore napoletano all'estero, e della sua decorazione, era stato già intuito da Luca Giordano che «di Francesco Solimena predisse la perfezione, alla quale doveva giungere per mezzo de' grandi studi ch'egli facea; che ben si conoscono anche dalle prime sue opere delle quali non si saziava di lodare la sagrestia di S. Paolo de'PP. Teatini»³⁷¹.

Il maggiore apprezzamento dell'artista si registra negli scritti dei viaggiatori francesi e, in rifermento alla sacrestia, l'acuta osservazione del Cochin individua nelle immagini delle *Virtù* un richiamo al "gusto" di Pietro da Cortona: «la Sacristie est toute peinte par Solimeni. Les deux tableaux principaux sont la Conversion de Saint Paul, e Simon le Magicien, enlevé en l'air. Il y a beaucoup de génie, mais peu d'esser, e la couleur en est trop belle. Ce qu'il y a de plus beau, ce sont les petits plafonds représentant des symboles de vertus sont des figures de femmes. Il y a des têtes très-belles e très-gracieuses; la couleur en est plus vigoureuse; elles sont finement dessinées, très-bien ajustées, e tout à fait dans le goût de Pietro da Cortona, mais plus correctes»³⁷². A tale testimonianza segue la pubblicazione dell'abate di Saint-Non, corredata dalle illustrazioni di Fragonard,

³⁷⁰ B. De Dominici, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, Napoli 1742-45, III, p. 586; cfr. inoltre L. D'Afflitto, *Guida per i curiosi e per i viaggiatori che vengono alla città di Napoli*, Napoli 1834, I, p. 88, che si ricollega alla testimonianza di De Dominici.

³⁷¹ B. De Dominici, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani...cit.*, III, p. 437.

³⁷² Charles-Nicolas Cochin, *Voyage d'Italie, ou recueil de notes sur les ouvrages de Peinture et de Sculpture qu'on voit dans les principales villes d'Italie*, Paris 1758, I, p. 159.

tratte dalla Sacrestia di San Paolo Maggiore³⁷³. Anche in Inghilterra viene ricordato il ciclo del pittore napoletano³⁷⁴, mentre a Napoli il Sigismondo ritornando sulla sacrestia afferma: «tutta dipinta a fresco, ed assai gentilmente, dal nostro Francesco Solimena, e fra quanto egli vi ha espresso sono ammirabili due quadri della Caduta di san Paolo e quella di Simon Mago»³⁷⁵, ricordando, inoltre, l'altare di marmo della cappella Frasconi che «fu disegnato dal Solimena, con tutti gli abbellimenti di questa cappella»³⁷⁶, e la decorazione della cripta di san Gaetano Tiene dove «tutte le dipinture a fresco sono di Francesco Solimena»³⁷⁷. Nel corso dell'ottocento il Chiarini, nella riedizione al Celano, commenta gli affreschi definendoli i «migliori lavori del nostro Solimena, anzi il capolavoro di questo pittore nel genere degli affreschi. Lodevoli di fatti sono le gradazioni di figure e di tinte, e non ordinaria è la vivezza di composizioni»³⁷⁸ e successivamente, il Galante, offre un'analitica descrizione iconografica delle scene e delle *Virtù* rappresentate: «I freschi sono tutti del Solimena, mentre era ancor giovane...La volta colle due laterali centine mostrano in bello accordo tutte le virtù, cioè nei quattro compartimenti medii la Temperanza, il Culto, la Religione e la Purità; negli spigoli a dritta dello spettatore la Vittoria, la Purezza di mente, la Giustizia e la Mansuetudine; a sinistra la Pietà, la Carità, l'Orazione, e la Meditazione. Nella centina a manca dello spettatore: 1° un angelo che suona la viola, 2° sembra un

³⁷³ J. C. R. Abbé de Saint Non, *Voyage pittoresque ou description del Royaumes de Naples et de Sicile*, Paris 1781- 1786, I, p. 119-120; *Panopticon italiano: un diario di viaggio ritrovato; 1759-1761*, a cura di P. Rosenberg, B. Brejon de Lavergnée, Roma 1986, pp. 339-341, nn. 16-23. Per un contributo sul soggiorno di artisti francesi a Napoli cfr. G. Faroult, *Alla scuola di Luca Giordano e di Solimena. Il soggiorno napoletano dei pensionnaires dell'Accademia di Francia a Roma durante la direzione di Charles-Joseph Natoire (1752 - 1775)*, in «Napoli nobilissima», s. 5, 4, 2003, pp. 105-118.

³⁷⁴ Cfr. E. Wright, *Some Observations Made in Travelling through France, Italy, & c, in the years MDCCXX, and MDCCXXII*, London 1764, I, p. 151; vedi inoltre J. J. Volkman, *Historisch-Kritische Nachrichten von Italien*, Leipzig 1770-1771, III, p. 104.

³⁷⁵ G. Sigismondo, *Descrizione della città di Napoli e suoi borghi*, Napoli 1788, I, p. 219.

³⁷⁶ *Ibid.*, p. 217.

³⁷⁷ *Ibid.*, p. 218. La decorazione venne eseguita nel 1717: cfr. F. Strazzullo, *Postille alla "Guida sacra della città di Napoli" del Galante*, Napoli 1962, p. 91.

³⁷⁸ C. Celano, *Notizie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli [...], con le aggiunte di G.B. Chiarini*, 1856-1860, ed. Napoli 1970, III, p. 825. Chiarini recupera la traccia di S. Aloe, *Tesoro lapidario napoletano*, Napoli 1835, I, p. 193.

simbolo del Battesimo, cioè la Religione seduta, e una donna che versa dell'acqua, ed un'altra che solleva uno specchio; 3° la Pace e la Giustizia abbracciate, e di ricontra l'Abbondanza; 4° un angelo che suona una cetra ed altri con carte musicali; 5° dopo l'arco, un angelo con la lampada ed uno col turibolo. Nella centina destra: 1° un angelo che suona un organo; 2° sembrano espressi i doni dello S.S. cioè nella donna di mezzo, che ha nello scudo lo S.S., la Sapienza nel gallo sul cimiero pare simboleggiato il Consiglio e l'Intelligenza, nel libro la Scienza, nell'usbergo la Fortezza; mentre di dietro un'altra donna col cuore ed una colombella dimostrano la Pietà, ed una terza specchiandosi nel fulgido scudo della prima, quasi tremante accenna al Timor di Dio; 3° la Fede, la Speranza e Carità; 4° un angelo che suona l'arpa; 5° dopo l'arco, un altro col secchietto, ed un terzo con l'aspensorio. Nel basso vedonsi in chiaroscuro i ritratti dei quattro fondatori dei Teatini di S. Gaetano, Paolo IV, Bonifacio Collis, e Paolo Conciliariis»³⁷⁹. Il contributo documentario del D'addosio, ha consentito di individuare dalla polizza di pagamento emessa dal Banco dell'Annunziata il 14 marzo 1689³⁸⁰, sia il referente del Solimena, il teatino Giovanni Pietro Carafa, sia di confermare il completamento di parte dei lavori, nel medesimo anno, secondo la data che compare sull'affresco della *Conversione di San Paolo*. Un primo approccio critico alla lettura stilistica dell'opera, dopo le aperture della Gradara³⁸¹ e del Fogolari, che ha rilevato un «tenero e gustoso presentimento delle grazie settecentesche»³⁸², si deve al Bologna. Il termine cronologico registrato dal pittore napoletano nella *Conversione di San Paolo* (1689) e nella *Caduta di Simon Mago* (1689) offre l'opportunità di considerare i progressi pittorici dell'artista, che si condensano nell'arricchimento «d'umore vivace e copioso, che si frange in mille pieghe di

³⁷⁹ Galante G.A., *Guida sacra della città di Napoli*, 1872, ed cit. a cura di N. Spinosa, Napoli 1985, p. 112.

³⁸⁰ G. B. D'Addosio, *Documenti inediti di artisti napoletani dei secoli XVI e XVII dalle polizze dei Banchi*, estratto dall'«Archivio storico per le Province Napoletane» XXXVII, (1912), Napoli 1920 p. 114, M. A Pavone, *Pittori napoletani del primo Settecento. Fonti e documenti*, Napoli 1997, pp. 139-40, 437.

³⁸¹ C. Gradara, " *Il capolavoro di Francesco Solimena. La sacrestia di S. Domenico Maggiore in Napoli*, in «Arte cristiana», 10, 1915, p. 294; S. Scotti, *La chiesa di S. Paolo Maggiore in Napoli: cenni storici ed artisti*, Napoli 1922, p. 16

³⁸² G. Fogolari, *Francesco Solimena*, in «Celebrazioni campane», Napoli 1936, p. 47., ristampato in G. Fogolari, *Scritti d'arte*, Milano 1946.

panneggianti e in sottili trovate di colore...il furor poetico prorompe nei due affreschi delle testate»³⁸³. In particolare, nella *Caduta di Simon Mago* le immagini appaiono «infuse d'una apparenza pittorica schietta, nella tumultuosa larghezza del colore...una chiarezza amena e grata avvolge e poi consuma tutto, con un'arte impareggiabile di riverberi e delle schiarite; nei fondi e nei luoghi riposti scioglie i sembianti umani in impronte di pura luce»³⁸⁴. Rimarcando il perfetto equilibrio delle tinte che contraddistinguono le *Virtù*, lo studioso ha indicato l'origine della "vaghezza" di colore sottolineata dalle fonti: «è sempre la bellezza cromatica a tenere il ruolo preminente...era questo il risultato ultimo dei più recenti colloqui col Giordano e la poesia sgorga con una levità inimmaginabile dianzi. La giovinezza delle sontuose carni aperte alla luce, la bellezza festiva dei colori delle vesti, la tenerezza di certi riflessi sulla tempra lucida degli scudi..Così la pittura della Sagrestia di S. Paolo Maggiore convoglia il tumulto barocco in una somma di momenti lirici»³⁸⁵.

L'influenza giordanesca che pervade l'intero ciclo pittorico, evidenziata anche da Ellis Waterhouse³⁸⁶, è stata riconsiderata da Oreste Ferrari che ha sottolineato una sostanziale differenza nella modalità operativa adottata dal Solimena per la redazione della *Conversione di San Paolo* e la *Caduta di Simona Mago*:«La monumentale impalcatura scenica trae sì da Giordano contemporaneo il tema di una coralità che scaturisce fin dai punti più remoti e trae dal Giordano ancora il folto ribattere di partiti luminosi e di ombre profilate in controluce; ma poi ricompone ed assesta tutto questo moto affollato in un calibratissimo equilibrio compositivo che svuota quella animazione del suo senso specifico e la traduce in tutt'altro concetto di rappresentazione...per far meglio risaltare in quell'attimo di stasi,...il significato vero della rappresentazione»³⁸⁷.

³⁸³ F. Bologna, *Francesco Solimena*, Napoli 1958, p. 71; vedi inoltre la citazione del ciclo in N. Spinosa, *Domenico Mondo e il rococò napoletano*, in «Napoli nobilissima», s. 3, 6, 1967, p. 206.

³⁸⁴ F. Bologna, *Francesco Solimena...cit.*, p. 72.

³⁸⁵ *Ibid.*, p. 73.

³⁸⁶ E. K. Waterhouse, *Italian baroque painting*, ed. London 1969, pp.196-197, fig.171.

³⁸⁷ O Ferrari, *Le arti figurative*, in «Storia di Napoli», Cava dei Tirreni 1970, VI/2, p. 1283.

La maturità pittorica raggiunta dal giovane artista nella decorazione della sacrestia, dove «le preziosità giordanesche vengono inglobate in gorgi di luce»³⁸⁸, è stata ampiamente riconsiderata nel corso del 1990, in quanto «La vasta decorazione ad affresco della sagrestia di San Paolo Maggiore completata nel 1690, costituisce il momento di cesura tra la fase di rimeditazioni giordanesche in chiave emulativa e la fase di proposte alternative, sviluppate in maniera crescente fino alla partenza del Giordano per la Spagna. Se nelle *Virtù* la foga inventiva è spinta a sondare la bellezza corporea delle figure femminili, ben oltre gli schemi del simbolismo sacro, nella *Caduta di Simona Mago* l'evento sacro è rivissuto mediante il ricorso a una visione che offre spazio a un concitato movimento e a una serrata successione di piani all'interno della cavea, secondo un'illuminazione fortemente condizionata dall'addensarsi di cupe nubi sulla sinistra»³⁸⁹.

Rispetto alla *Caduta di Simon Mago*³⁹⁰ è stata osservata la derivazione della donna di spalle dall'analogia figura nel *Giudizio di Salomone* di Giordano della sala del Concistoro a Siena³⁹¹, mentre l'immagine del Mago che precipita sarà ripresa da Solimena nella figura del soldato caduto da cavallo della cupola di Donnalbina³⁹². Nel corso del convegno tenutosi durante l'inaugurazione della mostra dedicata ad *Angelo e Francesco Solimena* a Nocera Inferiore, Gerhard Wiedmann³⁹³ ha offerto una lettura iconografica dei due episodi dedicati a Pietro e Paolo, attraverso l'esegesi delle fonti bibliche e letterarie. A tal proposito ha rilevato che mentre la

Cfr., inoltre N. Spinosa, in *Dizionario enciclopedico Bolaffi dei pittori e degli incisori italiani dall'XI al XX secolo*, Bolaffi, Torino 1975, X, pp. 360-361, fig. 492.

³⁸⁸ M.A. Pavone, *Angelo Solimena e la pittura napoletana della seconda metà del Seicento*, Salerno 1980, p. 29

³⁸⁹ M. A., Pavone *Crescendo barocco. Solimena il Magnifico*, in FMR, 3, 1991, 85, p. 50.

³⁹⁰ N. Spinosa, *La pittura napoletana del '600*, Milano 1984, fig. 754;

³⁹¹ M. A., Pavone, *Angelo e Francesco Solimena tra il 1669 e il 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), Milano 1990, p. 66.; Idem, *Voce Francesco Solimena*, in *The Dictionary of art*, New York 1996, XXIX, p. 38, fig. 2.

³⁹² M.A Pavone, *Francesco Solimena in Donnalbina*, in «Studi di storia dell'arte», 1, 1990, p. 207, figg. 6-7.

³⁹³ G. Wiedmann, *Francesco Solimena e gli affreschi della Sacrestia di S. Paolo Maggiore a Napoli*, in *Angelo e Francesco Solimena due culture a confronto*, atti del convegno (Nocera Inferiore, 17-18 novembre 1990), a cura di V. de Martini, A. Braca, Napoli 1994, pp. 175-200.

Conversione di san Paolo appare rappresentata secondo la narrazione degli *Atti degli apostoli* (9: 3-4), la *Caduta di Simon Mago* non trova corrispondenza con la tradizione biblica (Atti 8: 9-13), ma viene recuperata dal testo apocrifo degli *Atti di Pietro*, confluiti nella *Legenda Aurea* di Jacopo da Varagine³⁹⁴, e non è da escludere che proprio tale raffigurazione avesse ispirato lo scritto dedicato al volo del mago all'umanista Alessio Mazzocchi³⁹⁵. Lo studioso ha considerato inoltre la volontà dei Padri teatini di contrapporre i due episodi per commemorare Pietro e Paolo, i due capisaldi del cristianesimo.

Una lettura iconografica integrale della sacrestia di San Paolo si deve al fondamentale contributo di Rodney Palmer³⁹⁶ che, attraverso l'integrazione delle fonti e i dei documenti, ha focalizzato l'attenzione sui committenti dell'opera, sul programma teologico e sull'apprezzamento degli affreschi nel corso del Settecento, nonché sulla loro conoscenza nel circuito internazionale attraverso la circolazione dei disegni di Fragonard. In primo luogo lo studioso ha esaminato le figure di Giovanni Pietro Carafa, citato nel pagamento rintracciato dal D'Addosio e diretto referente del Solimena, ma soprattutto di Tommaso Carafa, entrato nell'ordine teatino a San Paolo nel 1652, e ricordato come "teologo e predicatore famoso", al quale certamente andrà riconosciuto un ruolo fondamentale nella proposta del programma iconografico. Per quanto riguarda le fonti utilizzate, se per la rappresentazione delle *Virtù Solimena* fa appello all'*Iconologia* di Cesare Ripa, sebbene in alcune circostanze lasci ampio spazio alla sua inventiva, per le scene sulle pareti, e per le immagini dei fondatori dell'ordine religioso, già ricordati dal Galante, il pittore utilizza testi specifici dell'Ordine teatino³⁹⁷, in particolare i prototipi di San Gaetano da Thiene, Paolo IV, Bonifacio Collis e Paolo Conciliariis, si individuano nell'incisione del frontespizio di Giovanni Battista del

³⁹⁴ *Acta Apostolorum Apogrypha*, a cura di K. Tischendorf, R. A. Lipsius e M. Bonnet, Darmstadt 1959, I, p. 255 ss.

³⁹⁵ S. Mazzocchi, *De Simonis volatu, ac ruina veterum testimonia*, in *Vetus marmoreum Sanctae Neapolitanae Ecclesiae Kalendarium commentarius*, Napoli 1755, pp. 871ss.

³⁹⁶ R. Palmer, *Francesco Solimena's frescoes in the Sacristy of S. Paolo Maggiore Naples: Patronage-Iconography-Reception*, in «Regnum Dei», 119, 1993, pp. 59-100; cfr. inoltre M. A. Pavone, *Considerazioni su un'inedita Allegoria della Fede del Solimena*, in *Percorsi di conoscenza e tutela. Studi in onore di Michele D'Elia*, Napoli 2008, p. 272.

³⁹⁷ Cfr. P. Aresi, *Delle imprese sacre*, Verona 1615.

Tufo³⁹⁸. A tali raffigurazioni corrispondono nella volta le *Virtù*, che non sono collocate casualmente, ma alludono a precise peculiarità dei personaggi illustrati nei monocromi, secondo l'analisi condotta dal Palmer sulle fonti letterarie. La scelta poi di raffigurare la *Caduta di Simon Mago* potrebbe essere esaminata alla luce degli eventi napoletani avvenuti nel corso della seconda metà del Seicento che avevano condotto a «contaminazioni e adulterazioni della teologia ortodossa per l'adozione di metodi e concetti della filosofia moderna»³⁹⁹. Lo studioso ha rilevato, inoltre, dai diari del monastero, la spesa complessiva effettuata dai teatini per la decorazione, pari a 6000 ducati⁴⁰⁰, dei quali 1000 furono pagati dal Cardinale Antonio Pignatelli affinché l'incarico fosse affidato a Solimena e non a De Matteis⁴⁰¹, consentendo di verificare la stima accordata al pittore, favorito nelle cerchie ecclesiastiche anche per lo stretto rapporto di amicizia con Vincenzo Maria Orsini, futuro papa Benedetto XIII.

Il ritrovamento poi, di una traccia documentaria presso il *Fondo monasteri soppressi* dell'Archivio di Stato di Napoli, sempre in relazione alla chiesa di San Paolo Maggiore, ha permesso al Palmer di individuare la citazione della *Samaritana al pozzo*, un ulteriore dipinto giovanile di Solimena, non rintracciato, realizzato entro il 1688⁴⁰², e ricordato dal Delamonche ancora nella sacrestia nel 1719: «Il y au reste un tableau a hauiledu même Solimène dans cette sacristie qui est encore digne de luy, représentant la samaritane en figures à demis cors...»⁴⁰³

L'importanza della decorazione del Solimena, in relazione all'influenza esercitata sugli artisti del Settecento, ampiamente sottolineata dai contributi critici, è stata estesa anche alla scultura da Anna Tucci, che ha rilevato l'analogia compositiva tra l'immagine di *Santa Teofista*, scolpita da Matteo Bottigliero per il Duomo di

³⁹⁸ G.B. Del Tufo, *Historia della Religione de' Padri Cherici Regolari in cui si contiene la fondazione e progresso di lei fino a quest'anno 1609*, Roma 1609.

³⁹⁹ G. Galasso, *Napoli spagnola dopo Masaniello*, Firenze 1982, II, p. 393.

⁴⁰⁰ Cfr. R. Palmer, *Francesco Solimena's frescoes...cit.*, p. 81.

⁴⁰¹ P. Pirri, *Giuseppe Valeriano S.I. Architetto e pittore. 1542-1596*, a cura di R.C. Colombo, Roma 1970, p. 318.

⁴⁰² Cfr. R. Palmer, *Francesco Solimena's frescoes...cit.*, p. 61 e nota 9; R. Palmer, *Documents for two Solimena sacristies, and for the patronage of Neapolitan painting*, in *Ricerche sul '600 napoletano*, 12, 1993, pp. 155-157.

⁴⁰³ L. Mascoli, *Le «Voyage de Naples»...cit.*, p. 110.

Acquaviva delle Fonti e la figura femminile posta in basso, al centro, nella *Caduta di Simona mago*⁴⁰⁴.

Rispetto alla *Conversione di San Paolo* (fig. 1)⁴⁰⁵, già Wiedman⁴⁰⁶ aveva osservato la dipendenza della composizione dell'affresco dall'analogo soggetto di Giordano della galleria Pallavicini di Roma⁴⁰⁷, di cui è noto anche il bozzetto nel Museo di Périgord (Périgueux)⁴⁰⁸, nel quale si evince un recupero della matrice cortonesca, dagli affreschi a Palazzo Barberini a Roma. Il contributo di Salvatore Pisani, in seguito, partendo dalla tela romana di Giordano ha analizzato dettagliatamente le divergenze e le assonanze compositive con l'affresco della sacrestia napoletana⁴⁰⁹. Non bisogna trascurare gli stucchi dorati che fanno da cornice alle scene inquadrando volti di puttini erano stati già utilizzati da Solimena nella cappella salernitana dedicata alle Sante Tecla, Archelaa e Susanna, sebbene in quel caso si trattasse di partiti decorativi dipinti. Nella soluzione adottata a San Paolo Maggiore, le teste di puttini, in particolare, appaiono significative, in quanto ripropongono in scultura i caratteri stilistici degli angeli realizzati dall'artista nella decorazione della sacrestia, lasciando aperta l'ipotesi dell'intervento di Lorenzo Vaccaro per la realizzazione di tali stucchi, recuperando la testimonianza di De Dominicis che lo ha definito «il Solimena della scultura»⁴¹⁰, strettamente legato al pittore da rapporti di fraterna amicizia fin da quando approdò a Napoli.

Passando all'analisi dei bozzetti che De Dominicis ricordava in diverse collezioni internazionali, per la *Caduta di Simon mago* (fig. 3) è noto il dipinto a Le Havre, Musée des Beaux-Arts André Malraux (fig. 4)⁴¹¹, mentre per la *Caduta di san Paolo*

⁴⁰⁴ A. Tucci, *L' universo pittorico di Francesco Solimena nella scultura di Matteo Bottigliero*, in «Studi di storia dell'arte», 10, 1999, pp. 182, 199.

⁴⁰⁵ M. A., Pavone, *Angelo e Francesco Solimena tra il 1669 e il 1706...cit.*, p. 66, tav. VII.;

⁴⁰⁶ G. Wiedmann, *Francesco Solimena e gli affreschi della Sacrestia di S. Paolo...cit.*, pp.177,196.

⁴⁰⁷ F. Zeri, *La Galleria Pallavicini in Roma*, Firenze 1959, p. 140ss.

⁴⁰⁸ O.Ferrari-G. Scavizzi, *Luca Giordano*, Napoli 1966, II, p. 124. Per un analogo bozzetto cfr. C. Petry, *Le musée de Beaux-Arts de Nancy*, Paris 1982, p. 25.

⁴⁰⁹ PISANI S., "Ce peintre étant un peu délicat...". *Zur europäischen Erfolgsgeschichte von Francesco Solimena*, "Zeitschrift für Kunstgeschichte", 65, 2002, pp. 47-50, figg. 4-5.

⁴¹⁰ B. De Dominicis, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani...cit.*,III, p. 474.

⁴¹¹ F. Bologna, *Francesco Solimena...cit.*, p. 72, fig. 76; M. A., Pavone, *Angelo e Francesco Solimena tra il 1669 e il 1706...cit.*, p. 66; R. Palmer, *Francesco Solimena's*

si segnala un bozzetto (fig. 2) autografo transitato di recente in asta presso Wanennes a Genova (28 maggio 2013, lotto 157), e attualmente presso una collezione privata in Calabria, oltre a una replica autografa in collezione privata a Napoli, ma che non ho avuto occasione di visionare. Ulteriori studi preparatori per l'affresco della *Virtù*⁴¹² della volta (fig. 5) si registrano nella tela di collezione privata raffigurante la *Religione* che risponde alla precisa descrizione del Ripa: «Donna, di maestà, e di gravità, vestita con manto ricco, fatto a uso di Piviale, avrà velata la Testa, sopra la quale lo Spirito Santo risplenda con la luce de' suoi raggi in forma di Colomba...Tiene ella nella sinistra mano la Verga del Sacerdote d'Aron, e nella destra le chiavi della Potestà Ecclesiastica, con un altro Fanciullo, che sostiene il Libro de' Vangeli...»⁴¹³. Il dipinto, già pubblicato da Pacelli (fig. 6)⁴¹⁴ e successivamente nel catalogo della mostra a Napoli nel 2009⁴¹⁵, manifesta aperture verso Giordano e Pietro da Cortona nella resa soda delle forme e nell'ampio pannello barocco che avvolge l'immagine. Una analoga composizione attribuita a Giaquinto, era stata già individuata da Bologna in una

*frescoes...*cit. p. 68; Cfr. L. Dimier, *Un Mot sur l'école napolitaine (La Galerie de S.A. Comte Harrach)*, in «Les Arts», 93, 1909, p. 22; vedi inoltre E. Sueur, in *Italie peintures des musées de la région Centre*, catalogo della mostra (Tours, Musée des Beaux-Arts; Orléans, Musée des Beaux-Arts; Chartres, Musée des Beaux-Arts; 23 novembre 1996-3 marzo 1997), a cura di Gilet A., Moinet E., Paris 1996, p. 224; Vedi inoltre l'acquaforte realizzata da Martin Speer: W. Prohaska, *Vienna versus Napoli. Osservazioni sul rapporto tra la pittura austriaca e quella napoletana nel Settecento*, in *Settecento napoletano. Sulle ali dell'aquila imperiale 1707 - 1734*, catalogo della mostra (Wien, Kunstforum, 10 dicembre 1993-20 febbraio 1994; Napoli, Castel Sant'Elmo, 19 marzo -24 luglio 1994), a cura di W. Prohaska, N. Spinosa, Napoli 1994, p. 79.

⁴¹² Cfr. alcune immagini in N. Spinosa, N. Spinosa, *La pittura napoletana del '600...*cit, figg. 755-756; Idem, *Pittura napoletana del Settecento dal Barocco al Rococò*, Napoli 1986, p. 101, figg. 5-6; N. Spinosa, *Pittura del Seicento a Napoli da Mattia Preti a Luca Giordano. Natura in posa*, Napoli 2011, p. 227, figg. 201-202.

⁴¹³ C. Ripa, *Iconologia del Cavaliere Cesare Ripa Perugino Notabilmente Accresciuta d'Immagini, di Annotazioni, e di Fatti dall'Abate Cesare Orlandi...*, Perugia 1764-67, V, p. 11ss.; cfr. inoltre <http://www.asim.it/iconologia/ICONOLOGIAList.asp>

⁴¹⁴ V. Pacelli, *Pittura del '600 nelle collezioni napoletane*, Napoli 2001, p. 96, fig. 151.

⁴¹⁵F. Petrelli, *Virtù*, in *Ritorno al Barocco, da Caravaggio a Vanvitelli*, catalogo della mostra (Musei 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, Napoli 2009, I, p. 275; N. Spinosa, *Pittura del Seicento a Napoli da Mattia Preti ...cit.*, p. 228, fig. 203.

collezione privata romana (fig. 7)⁴¹⁶, che rispetto alla tela in questione presenta una piccola variante nella colomba nella parte alta e che dal punto di vista stilistico andrà ricondotta piuttosto al giovane Solimena. Un'aggiunta al catalogo dell'artista, in relazione ai bozzetti della sacrestia, è stato segnalato dal Pavone⁴¹⁷, e raffigura un *Angelo che suona la cetra* (fig. 8), transitato presso il mercato londinese nel 2006 (Whitfield Fine Art)⁴¹⁸, ma andrà ricordata anche la piccola tela che si identifica come ulteriore studio preparatorio per gli *Angeli musicanti* (fig. 9)⁴¹⁹, mentre due tele autografe con le *Virtù della Pace, Giustizia e Abbondanza* (fig. 10), *Fortezza, Prudenza e Temperanza* (fig. 13)⁴²⁰, in diretto rapporto con gli analoghi affreschi della sacrestia (figg. 11,14), sono transitati di recente in asta presso Sotheby's a Londra (27 aprile 2006, lotto 100)⁴²¹, e la prima tela citata, rivela la diretta dipendenza dagli affreschi del Cortona nella sala di Marte di Palazzo Pitti a Firenze (fig. 12). In conclusione andrà ricordato il disegno del Cooper Union Museum, pubblicato da Wunder (fig. 15)⁴²² e messo in relazione ai medesimi angeli della Sacrestia di san Paolo Maggiore.

⁴¹⁶ F. Bologna, *Solimena al Palazzo reale di Napoli per le nozze di Carlo di Borbone*, in «Prospettiva», 16,1979, pp. 62-63, fig. 19.

⁴¹⁷ PAVONE M. A., *Francesco Solimena. Armida e Rinaldo*, in «Quaderni del barocco», 13, 2011, pp. 14-15, fig. 28.

⁴¹⁸ Il dipinto potrebbe corrispondere a quello ricordato da Palmer come olio su carta: R. Palmer, *Francesco Solimena's frescoes...*cit., p. 93, nota 124.

⁴¹⁹ *Catalogo Bolaffi della Pittura italiana del '600 e del '700*, Torino 1974, I, p. 176.

⁴²⁰ La donna colta in atto di versare l'acqua si identifica con la Temperanza, mentre l'altra che «si specchi tenendo un Serpe avvolto ad un braccio» rappresenta la Prudenza, cfr.: *Iconologia del Cavaliere Cesare Ripa Perugino Notabilmente ...cit.*, V, p. 266ss; IV, p. 428ss.

⁴²¹ Un analogo dipinto è stato segnalato da Pacelli ma dal punto di vista stilistico risulta più tardo e da attribuire piuttosto alla bottega di Solimena, insieme alle altre *Virtù* segnalate nel medesimo contributo: Cfr. V. Pacelli, *Su alcuni inediti di Francesco Solimena*, in *Angelo e Francesco Solimena due culture a confronto...*cit., 1994, pp. 143-148; Idem, *La pittura napoletana da Caravaggio a Luca Giordano*, Napoli 1996, p. 154, fig. 137. Altri due bozzetti per le *Virtù* sono transitati in asta Christie's, New York, 7 ottobre 1993, cfr. in ^{proposito} R. Palmer, *Francesco Solimena's frescoes...*cit., p. 61.

⁴²² R.P. Wunder, *Notes on old and modern drawings. Solimena drawings in the Cooper Union Museum*, "The Art Quarterly", 24, 1961, pp. 160, 161, fig. 9.



Fig.1



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5



Fig. 6



Fig. 7



Fig. 8



Fig. 9



Fig. 10



Fig. 11



Fig. 12



Fig. 13



Fig. 14



Fig. 15

Sogno di San Giuseppe
Musée du Louvre, Paris
Olio su tela, cm 75 x 64,5
1687-1690



Il dipinto, attribuito al Solimena da Hermann Voss nel 1952, presso la Galleria Kurt Meissner di Zurigo nel 1953, entrò a far parte successivamente della collezione Kaufmann- Schlageter a Strasburgo. La tela è stata oggetto di studio da parte di Ferdinando Bologna⁴²³ che l'ha ritenuta una prima idea del dipinto realizzato da Solimena in Donnalbina. Lo studioso poi, per sostenere una datazione tra il 1696-1697, ha confrontato l'angelo che appare a San Giuseppe con quello nella decorazione di Palazzo Nifo-Medici a Napoli (*Alessandro dei Medici*

⁴²³ A. Brejon de Lavergnée, *La peinture napolitaine du dix-huitième siècle*, in «Revue de l'art», 52, 1981, pp. 63-64, fig. 1.

entra a Firenze), con l'esemplare presente nel dipinto di *Zeusi che dipinge il ritratto di Venere scegliendo a modello le fanciulle di Crotone* di collezione privata, con l'angelo nella tela dell'*Annunciazione* del Gesù delle Monache a Napoli e, infine, con la figura della *Fede* dell'affresco della sacrestia di san Paolo Maggiore. Entrato nelle collezioni del Louvre in seguito alla donazione dei proprietari, Rosenberg ha convalidato le ipotesi di Bologna e la datazione proposta⁴²⁴. Il ritrovamento delle tele della chiesa del Monte dei Poveri a Napoli⁴²⁵, ha consentito di individuare un precedente significativo dell'opera e di riesaminarne la collocazione cronologica, anticipata da Mario Alberto Pavone⁴²⁶ entro il 1690, e posta in rapporto con il ciclo della Sacrestia di san Paolo Maggiore nonché con il dipinto di *Alessandro dei Medici che entra a Firenze*.

Rispetto alle testimonianze qui considerate, il dipinto del Louvre non può essere messo in relazione al ciclo di Donnalbina, ma andrà considerato come è una prova autonoma di Solimena, realizzata verso la fine degli anni '80, e caratterizzata da una marcata influenza cortonesca, che permette di osservare lo stretto rapporto dell'angelo con quello del *Sant'Alessio moribondo dei Girolamini*.

Il contributo documentario di Rodney Palmer, in relazione ai dipinti della Galleria dei Tocco di Montemiletto, induce a ritenere che il dipinto citato nell'inventario: «un quadro di tre palmi, il sogno di S. Giuseppe di Solimena»⁴²⁷, possa essere messo in rapporto alla tela qui esaminata, anche per la corrispondenza delle dimensioni.

In conclusione bisogna ricordare la proposta di attribuzione al Solimena avanzata da Bologna in merito al *Sogno di San Giuseppe* del Museo Correale a Sorrento⁴²⁸,

⁴²⁴ P. Rosenberg, *Catalogue de la donation Othon Kaufmann et François Schlageter au Département des Peintures*, musée du Louvre, Paris 1984, n. 44, p. 120.

⁴²⁵ V. Pacelli, *Inediti del Solimena e del Giordano al Monte dei Poveri*, in *Scritti in onore di R. Causa*, Napoli 1988, p. 275.

⁴²⁶ M.A. Pavone, *Angelo e Francesco Solimena tra il 1669 e il 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), Milano 1990, p. 67, tav. X; Idem, *Voce Francesco Solimena*, in *The Dictionary of art*, New York 1996, XXIX, p. 39.

⁴²⁷ R. Palmer, *Documents for two Solimena sacristies, and for the patronage of Neapolitan painting*, in *Ricerche sul '600 napoletano*, 12, 1993, p. 161.

⁴²⁸ F. Bologna, *Francesco Solimena*, Napoli 1958, p. 41.

ripubblicato di recente nel volume dedicato a Giacomo del Po⁴²⁹, nel quale lo studioso ha recuperato con qualche esitazione la traccia attribuzionistica di Bologna, pur considerando l'ottima qualità del dipinto. La tela merita un'analisi più approfondita, sebbene dallo stile cortonesco dell'angelo, intercalato in un contesto tenebristico di matrice pretiana rischiarato da sapienti bagliori luministici, non si possa escludere la proposta formulata da Bologna.

⁴²⁹ A. Russo, *Giacomo del Po a Sorrento*, Castellammare di Stabia 2009, pp. 143, 146-147.

San Michele sconfigge gli angeli ribelli

Salerno, San Giorgio

Olio su tela, cm 284 x 193

1690-1695



Ricordato dal De Dominici⁴³⁰ nella chiesa di san Giorgio a Salerno, e ritenuto coevo agli affreschi della cappella delle Sante Tecla Archelaa e Susanna, il dipinto è stato collocato dal Bologna nella fase degli affreschi di san Paolo Maggiore, e datato alla fine degli anni '80⁴³¹. Successivamente, lo studioso ha pubblicato il bozzetto dell'opera di Collezione Pisani a Napoli (64x50 cm)⁴³², transitato in asta Finarte a Milano (17 maggio, 1979)⁴³³, in cui ha osservato una stretta osservanza giordanesca (fig. 1). Nel catalogo della mostra del 1990, il Braca, nell'esaminare la tela salernitana, ha fatto riferimento alla testimonianza del Caputo⁴³⁴, tratta dalle Visite pastorali della chiesa, dalle quali emerge che l'altare dedicato a San Michele

⁴³⁰ B. De Dominici, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, Napoli 1742-45, III, p. 584.

⁴³¹ F. Bologna, *Opere d'arte nel salernitano dal XII al XVIII secolo*, catalogo della mostra, Napoli 1955, p. 84; Idem, *Francesco Solimena*, Napoli 1958, pp. 74, 180.

⁴³² F. Bologna, *Solimena's "Solomon worshipping the Pagan Gods" in Detroit*, in «Art Quarterly», 31, 1968, pp. 39, 44, fig. 4.

⁴³³ *Catalogo Bolaffi della Pittura italiana del '600 e del '700*, Torino 1980, 3, p. 147.

⁴³⁴ O. Caputo, *Monastero Benedettino di S. Giorgio in Salerno*, Salerno 1988, pp. 131-132

risulta citato per la prima volta nel 1703⁴³⁵. Tale indicazione cronologica non è stata sostenuta dallo studioso che ha inteso invece avvalorare quanto già affermato dal Bologna in precedenza, rilevando però, attraverso l'analisi stilistica, che «Nel dipinto salernitano il pittoricismo giordanesco lascia il posto a un maggiore rigore luministico e disegnativo dove i contorni netti e chiaroscurati imbrigliano il colore e le forme in una precisa definizione plastica»⁴³⁶. Se, infatti, nel bozzetto già in collezione Pisani si individuano delle persistenze cortonesche ed una fluidità delle forme ancora di matrice giordanesca, la trasposizione del tema nell'esito definitivo di san Giorgio, rivela un disciplinamento formale che mal si addice ad una cronologia prossima al 1690, lasciando aperta l'ipotesi di una esecuzione successiva, in linea con il processo di depurazione, in chiave accademica, che troverà il suo compimento nella tela di *San Cristoforo* di Monteoliveto. Un dato non trascurabile, inoltre, emerge dal confronto con figura del dannato sulla sinistra che trova un precedente nell'analoga immagine nel *Miracolo di San Giovanni di Dio* dell'Ospedale della Pace a Napoli, consentendo di proporre una datazione del dipinto salernitano, successiva al 1691.



Fig. 1

⁴³⁵ A. Braca, *San Michele Arcangelo*, 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), Milano 1990, p. 119.

⁴³⁶ *Ibid.*, p. 119.

Trionfo di Sant'Ignazio
Napoli Gesù Vecchio
Olio su tela
1692



La presenza del Solimena nella chiesa del Gesù Vecchio è documentata già a partire dal 1689, a causa di un evento di cronaca riferito dal Confuorto: «A 28 detto [agosto], domenica stando il pittore Ciccio Solimena a ritoccare le pitture d'una cappella dentro la chiesa del Giesù vecchio, cadde il tavolato, sopra il quale stava, ed ammazzò un suo creato, e maltrattò stranamente sette o otto persone, che

stavano di sotto a guardarlo, e fra gli altri un gesuita, che non può campare, e lui anco rimase mirabilmente offeso»⁴³⁷.

La testimonianza consente di verificare l'impegno dell'artista per il ritocco di alcuni affreschi, probabilmente deteriorati dal terremoto del 1688, che gli procurò una brutta caduta dall'impalcatura e la morte di un suo aiutante non identificato. L'infortunio nel quale venne coinvolto il pittore dovette avere delle serie conseguenze, se si tiene conto della causale registrata nella polizza di versamento del 21 agosto 1692, nella quale, a circa tre anni di distanza, viene attestato il termine dei pagamenti per «tutti li medicamenti della... Spetiaria sino al 3 del corrente»⁴³⁸. Non è possibile stabilire l'entità del danno riportato dal Solimena, ma l'evento luttuoso avrà avuto certamente delle ripercussioni nei suoi successivi incarichi, come si evince dal documento relativo alla sacrestia di San Domenico Maggiore a Napoli, in cui il pittore darà delle precise istruzioni «per sicurezza del Signor Solimena, e suoi giovani»⁴³⁹.

La tela col *Trionfo di Sant'Ignazio*, venne realizzata e saldata invece nel 1692, secondo il pagamento del 21 agosto, e si colloca in una fase di transizione del linguaggio dell'artista rilevata dal De Dominici: «Anche nella chiesa del Gesù Vecchio èvvi un bel quadro grande situato nel cappellone di Sant'Ignazio, ove con bella idea rappresentò l'istesso santo con le quattro parti del mondo, illustrate dalla sua religione e dal suo santo istituto, e questo anche ritiene molto della sua prima maniera»⁴⁴⁰.

La datazione proposta dal Bologna al 1697, in assenza del riscontro documentario, è stata probabilmente dettata dall'analisi del dipinto, che rivela un progressivo distacco dagli esiti della fine degli anni '80, benché la matrice barocca sia evidente nel registro inferiore, più concitato, nel quale emergono dei brani di natura morta

⁴³⁷ D. Confuorto, *Giornali di Napoli dal MDCLXXIX al MDCIC*, a cura di N. Nicolini, Napoli 1930, I, p. 275.

⁴³⁸ Cfr. RIZZO V., *I cinquantacinque affreschi di Luca Giordano a S. Gregorio Armeno. Documenti su allievi noti ed ignoti*, in «Storia dell'Arte», 70, 1990, pp. 386, nonché M.A Pavone, *Pittori napoletani del primo Settecento. Fonti e documenti*, Napoli 1997, pp. 142, 438.

⁴³⁹ Cfr. U. Fiore, *Appendice documentaria*, in M.A Pavone, *Pittori napoletani del primo Settecento. Fonti e documenti*, Napoli 1997, p. 443.

⁴⁴⁰ B. De Dominici, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, Napoli 1742-45, III, p. 589.

di «tumultuosa bellezza»⁴⁴¹. La donna raffigurata sulla sinistra è stata posta in rapporto dallo studioso con la medesima figura nell'*Allegoria di Luigi XIV* di Leningrado, e con quella nel relativo bozzetto di collezione privata inglese⁴⁴². La tela del Solimena ha inoltre consentito di riscontrare l'influenza del dipinto sui giovani scultori del '700⁴⁴³, attraverso il confronto con le figure di Giosuè e Gedeone, realizzate in seguito da Matteo Bottigliero⁴⁴⁴ ai lati del dipinto, dalle quali emerge uno stretto dialogo tra pittura e scultura, in quanto le immagini marmoree ripetono la stessa posizione della figura femminile all'estrema destra del dipinto.

⁴⁴¹ F. Bologna, *Francesco Solimena*, Napoli 1958, p. 82, figg. 109-110.

⁴⁴² BOLOGNA F., *Solimena's "Solomon worshipping the Pagan Gods" in Detroit*, in «Art Quarterly», 31, 1968, pp. 55, 57, figg. 20-21.

⁴⁴³ A. Tucci, *L'universo pittorico di Francesco Solimena nella scultura di Matteo Bottigliero*, in «Studi di storia dell'arte», 10, 1999, pp. 181, 187, fig. 2.

⁴⁴⁴ T. Fittipaldi, *Scultura napoletana del Settecento*, Napoli 1980, pp. 98-99.

Allegoria del Buon Governo
Rohrau, Graf Harrachsche Familiensammlung
Olio su tela, cm 95 x 62, 5
1690-1695



L'*allegoria* presente nella residenza estiva della famiglia Harrach è stata posta in rapporto alla collezione di Aloys Thomas Raimund, vicerè a Napoli dal 1728 al 1732⁴⁴⁵. Il riferimento cronologico relativo all'incarico napoletano, ha costituito il

⁴⁴⁵ H. Ritschl, *Katalog der Erlaucht Gräfllich Harrachschen Gemälde-Galerie in Wien, mit 41 Autotypiedrucken*, Wien 1926, p. 103; F. Bologna, *Francesco Solimena*, Napoli 1958, p. 281; G. Heinz, *Katalog der Graf Harrach'schen Gemäldegalerie*, Wien 1960, n. 83; O. Ferrari, *Considerazioni sulle vicende artistiche a Napoli durante il vicereame austriaco (1707 - 1734)*, in «Storia dell'arte», 35/37, 1979, p. 15, fig. 3; N. Spinosa, *Pittura napoletana del Settecento dal Barocco al Rococò*, Napoli 1986, n. 46, fig. 53; K. Gutkas, *Prinz Eugen und das barocke Österreich*, catalogo della mostra (Schlosshof, Engelhartstetten, 22 maggio-26 ottobre 1986), Wien 1986, n. 2.4. O. Ferrari, *Considerazioni sulle vicende artistiche a Napoli durante il vicereame austriaco (1707 - 1734)*, in *Pittori Europei in Italia, Pittori italiani in Europa. Gli scambi culturali tra '400 e '700, metodologia e storia delle componenti culturali del territorio*, atti di seminari, a cura di J. Raspi Serra, Milano 1990, p. 93; W. Prohaska, in *Settecento napoletano. Sulle ali dell'aquila imperiale 1707-1734*, catalogo della mostra (Wien, Kunstforum, 10 dicembre 1993-20 febbraio 1994; Napoli, Castel Sant'Elmo, 19 marzo-24 luglio 1994), a cura di W. Prohaska, N. Spinosa, Napoli 1994, pp. 266-267.

termine di riferimento per la datazione dell'opera che, come l' *Allegoria di Luigi XIV* dell'Ermitage di San Pietroburgo appare volta a celebrare il "buon governo" del vicerè caratterizzato dalla *Giustizia, dalla Prudenza e dall'Abbondanza*. Dal punto di vista stilistico, la tela rivela però un'incongruenza, in quanto manifesta una rimeditazione tipologica in chiave giordanesca e cortonesca, che non trova corrispondenza con l'accademismo delle opere del Solimena della fine degli anni '30 del Settecento. Attraverso un confronto, poi, è possibile individuare delle forti assonanze con opere quali *Alessandro dei Medici che entra a Firenze* di Palazzo Nifo Medici a Napoli, *Mosè salvato dalle acque* di San Pietroburgo, che inducono ad anticipare la datazione della tela viennese entro la metà degli anni '90 del Seicento. Il dato cronologico proposto consente di ipotizzare che il dipinto del Solimena, realizzato in precedenza dall'artista per altri fini celebrativi, fosse stato in seguito acquistato dal vicerè Aloys Thomas Raimund von Harrach a Napoli, oppure che provenisse dal nucleo collezionistico ereditato dal padre Ferdinand Bonaventura von Harrach (1636-1706)⁴⁴⁶. Del dipinto in questione è nota una replica che il Bologna ha definito autografa, transitata in asta Christie's a Londra nel 1991, per la quale è stata avanzata una collocazione all'inizio degli anni '90 del Seicento. Tale affermazione, sebbene intervenga ad avvalorare la proposta di datazione qui considerata, pone ulteriori riflessioni in merito all'autografia dell'opera.



⁴⁴⁶ Cfr. A. Catalano, *Ernst Adalbert von Harrach tra Roma e Vienna*, in «Opera historica», *Šlechta v habsburské monarchii a císařský dvůr* (1526-1740), a cura di V. Bůžek, P. Král, 10, 2003, pp. 309, 325ss.

Nascita di Maria, Wiesbaden, Museum
Olio su tela, cm 100 x 127
1690-95



Il dipinto è entrato a far parte del Museo di Wiesbaden nel 1937, attraverso l'acquisto curato da Hermann Voss con la Galleria antiquaria di Konrad Strauss di Berlino. La provenienza del dipinto è incerta, ma non si esclude la possibilità che rientri all'interno di un circuito di sottrazioni naziste.

Publicato dallo studioso per la prima volta nel *Supplemento al Catalogo Ufficiale della pinacoteca di Wiesbaden* nel 1939⁴⁴⁷, in cui veniva sottolineata la marcata influenza giordanesca che caratterizzava l'opera, è stato inserito nel percorso giovanile del Solimena e datato al 1690.

Dal punto di vista stilistico appare indubbio il riferimento dell'artista al Giordano, e in alcune raffigurazioni si assiste ad un vero e proprio prelievo da soluzioni del maestro napoletano, come la donna di spalle in primo piano, che rappresenta un modulo costante nella produzione del pittore: si pensi a quella nel *Miracolo di San Nicola* (Napoli, Santa Brigida), replicata nell'episodio del *Passaggio del mar Rosso*

⁴⁴⁷ H. Voss, *Nachtrag zum Amtlichen Katalog der Gemäldegalerie Wiesbaden*, Wiesbaden 1939, p. 26 , n. 629.

(Bergamo, Santa Maria Maggiore) e nella *Morte di Adone* della Galleria di Palazzo Medici Riccardi a Firenze.

La scena appare disposta per piani prospettici attraverso il sapiente utilizzo di una gradinata che scandisce le presenze figurative, inducendo l'osservatore a focalizzare l'attenzione sulla Sant'Anna relegata in secondo piano.

Le architetture che accompagnano la narrazione trovano un interessante confronto con quelle realizzate dal Solimena nel *Miracolo delle Rose* del coro di Donnaregina a Napoli (1684), così come le arcate che appaiono estrapolate dalla soluzione adottata per la scena di *San Francesco che dona gli abiti ai poveri* nella stessa chiesa. Una ulteriore riscontro si individua nello *Sposalizio della Vergine* del Gesù delle Monache di Napoli (1685), dove compare una medesima impostazione scenica, sebbene semplificata nel numero delle presenze figurative, ma soprattutto si individuano l'anfora e la donna di spalle sulla destra, che trovano un puntuale confronto con le medesime raffigurazioni della tela di Wiesbaden. Il bambino sulla destra caratterizzato dai riccioli biondi, dal punto di vista fisiognomico si ricollega all'esito dell'angelo nell'*Annunciazione* della chiesa delle Monache già citata. Il timbro fortemente chiaroscurato che caratterizza la tela, conferma il perdurare della lezione pretiana, tipico delle prime esperienze giovanili, trovando un parallelo con i bozzetti del *Miracolo delle rose* del museo di Varsavia⁴⁴⁸ e di collezione Fröhlich a Vienna, nonché con quello dello *Sposalizio della Vergine* già Christie's (Londra, 8 luglio 2005).

Se tali osservazioni inducono a considerare il recupero di soluzioni già sperimentate dal Solimena nel corso degli anni '80, la stretta vicinanza stilistica con gli affreschi di Donnalbina permette di proporre una datazione dell'opera all'inizio degli anni '90.

⁴⁴⁸ Cfr. B. De Dominici, *Vite de' pittori...cit.*, 1742-45, p. 611; F. Sricchia Santoro, in B. De Dominici...cit., p. 1167, nota 133, che ricorda la "macchia" di *San Francesco che chiede l'Indulgenza per la Porziuncola*, posseduta Don Giusto Vanden Heuvel; vedi inoltre F. Bologna, *Francesco Solimena...cit.*, p. 262; Idem, *Aggiunte a Francesco Solimena. La giovinezza e la formazione (1674-84)*, in «Napoli nobilissima», s. III, 1962-1963, 1962, II, p. 9; A. Chudzikowski (a cura di), *National Museum in Warsaw. Catalogue of Painting. II, Foreign Schools*, Warszawa 1970, II, p. 122, n. 1225; K. Murawska, in *Europäische Malerei des Barock aus dem Nationalmuseum in Warschau*, catalogo della mostra, a cura di J. Białostocki, R. Klessmann, Braunschweig 1988, pp. 57-59.

Pertanto tale indicazione cronologica andrà riferita anche alla *Nascita di Maria* (fig. 1), transitata in asta Wanennes a Genova (6 marzo 2014, lotto 1080)⁴⁴⁹, che si configura come una replica autografa del dipinto di Wiesbaden, rivelando la consuetudine del Solimena di realizzare più copie di un medesimo tema.



Fig. 1

⁴⁴⁹ Il dipinto è contraddistinto da un formato leggermente minore rispetto alla tela di Wiesbaden, cm 103x108.

Venere assiste Enea ferito
Priamo chiede ad Achille il corpo di Ettore
Compton Verney, Peeter Moores Foundation
Olio su tela, cm 48,9x100,3
1695 circa



Fig.1



Fig.2

Le due tele, già presso Agnews a Londra, sono state pubblicate per la prima volta da Ferdinando Bologna nel 1968⁴⁵⁰, che ha avanzato una proposta di datazione prossima al 1695, ponendole in relazione con la decorazione del Solimena di San Nicola alla Carità a Napoli e con il *Riposo dalla fuga in Egitto* del Museo Diocesano di Gaeta (già San Francesco). I due dipinti «bozzetti preparatori per due grandi tele, in origine probabilmente destinate ad una stessa dimora patrizia»⁴⁵¹, transitati

⁴⁵⁰ F. Bologna, *Solimena's "Solomon worshipping the Pagan Gods" in Detroit*, in «Art Quarterly», 31, 1968, pp. 49,51, figg. 12-13; cfr. inoltre N. Spinosa, *La pittura napoletana del Settecento dal Barocco al Rococò*, Napoli 1986, p. 104, figg. 13-14.

⁴⁵¹ F. Petrelli, *Venere assiste Enea ferito, Priamo chiede ad Achille il corpo di Ettore*, in *Ritorno al Barocco, da Caravaggio a Vanvitelli*, catalogo della mostra (Musei 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, Napoli 2009, I, pp. 278-279; S. Jenkins, *Compton Verney Handbook*, Compton Verney 2004, pp. 30-32.

in asta presso Sotheby's a New York (25 gennaio 2001, lotto 138)⁴⁵², sono stati acquisiti dalla Fondazione inglese di Compton Verney. Le scene rappresentate dal Solimena si ricollegano a due episodi letterari: *Venere che assiste Enea ferito* (fig. 1)⁴⁵³, secondo la narrazione dell'Eneide di Virgilio, e *Priamo che chiede ad Achille il corpo di Ettore* (fig. 2) tratto dall'Iliade di Omero. Se rispetto alla prima tela citata, l'individuazione dell'esito finale di maggiore formato (cm 210,8 x 365,8), presso la stessa fondazione inglese (fig. 3), ha consentito di avvalorare la sua natura di studio preparatorio, il dipinto finale di *Priamo che chiede ad Achille il corpo di Ettore* non è stato ancora individuato. Secondo una comunicazione orale di Nicola Spinosa, inoltre, riferita da Flavia Petrelli, presso una galleria d'arte di Montecarlo si registrava la presenza di una replica autografa di *Venere che assiste Enea ferito*. La trasposizione dei bozzetti in formato maggiore e il loro sviluppo in senso orizzontale, permette di stabilire che le tele facessero parte di un ciclo pittorico dedicato ai due poemi eroici, conclusosi probabilmente con *l'Enea e Didone* oggi presso la National Gallery di Londra (già a Padova in collezione Ferri)⁴⁵⁴.



Fig.3

⁴⁵² Cfr. M.A.Pavone, *Francesco Solimena. Armida e Rinaldo*, in «Quaderni del Barocco», 13, 2011, p. 12, che propone un'anticipazione della loro esecuzione alla metà degli anni '80.

⁴⁵³ Per la replica di bottega solimenesca cfr.: E. C. Bianco, *Tra mito e storia protagonisti e racconti*, catalogo della mostra (Potenza, Palazzo San Gervasio, 11 luglio - 30 settembre 2010), a cura di E. Acanfora, L. Galante, F. Vona, Milano 2010, pp. 94-95; L. Galante, *I dipinti napoletani della collezione D'Errico* (secc. XVII-XVIII), Galatina 1992, pp. 131-132.

⁴⁵⁴ *La fortuna del Barocco Napoletano nel Veneto*, catalogo della mostra (Salerno, Pinacoteca Provinciale, 23 dicembre 2010-30 gennaio 2011), a cura di M. A. Pavone, Foggia 2010, pp. 144-145.

Alessandro dei Medici entra in Firenze
Napoli, Palazzo Nifo Medici
Affresco
1697



Il dipinto è stato reso noto dallo Spinosa⁴⁵⁵, il quale ha proposto inizialmente una datazione agli inizi del Settecento, ponendo l'opera in relazione al disegno del Museo di San Martino, pubblicato dal Vitzthum⁴⁵⁶ e da questi collocato negli anni trenta, in quanto riferito all'ingresso di Carlo di Borbone a Napoli. Nel suo successivo intervento, in occasione della mostra di disegni napoletani tenutasi a Parigi 1983, lo Spinosa⁴⁵⁷, accogliendo le osservazioni del Bologna (comunicazione scritta resa nota da A. Brejon de Lavergnée⁴⁵⁸) in merito al confronto tra l'angelo in volo presente nell'affresco e quello del *Sogno di San Giuseppe*, allora in collezione

⁴⁵⁵N. Spinosa, *More unpublished Works by Francesco Solimena*, in «The Burlington Magazine», 121, 1979, p. 215.

⁴⁵⁶ W. Vitzthum, in *Disegni napoletani del Sei e del Settecento nel Museo di Capodimonte*, catalogo della mostra (Napoli, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte, 19 dicembre 1966-19 febbraio 1967), Napoli 1966, p. 28, n. 38.

⁴⁵⁷ N. Spinosa, in *Dessins napolitains XVII^e - XVIII^e siècles. Collections des musées de Naples XVII-XVIII*, catalogo della mostra (Paris, Chapelle des Petits-Augustins, 26 maggio-10 luglio 1983), Paris 1983, p. 134.

⁴⁵⁸ A. Brejon de Lavergnée, *La peinture napolitaine du dix-huitième siècle*, in «Revue de l'art», 52, 1981, p. 75.

Kaufmann e Schlageter a Strasburgo (poi donato al Louvre), ha datato l'opera agli inizi degli anni ottanta.

Fondamentale, in merito alla lettura iconografica del dipinto, pubblicato da Spinosa con il riferimento a *Napoli liberata dai Vizi* (con una possibile identificazione della figura del principe con Filippo V di Borbone o di Carlo VI d'Asburgo), è stato il contributo del Pavone, che nel 1990⁴⁵⁹, sulla base delle indicazioni del Ceva Grimaldi⁴⁶⁰, ha fornito la giusta lettura dell'opera, che raffigura *Alessandro dei Medici che entra in Firenze*, oltre a consentire l'individuazione dello storico Palazzo Nifo Medici⁴⁶¹. Lo studioso, che nel catalogo della mostra di Nocera ha accolto le proposte cronologiche del Bologna e dello Spinosa sulla base dei confronti avanzati in merito alla ripresa di figure tratte dal *Ritrovamento di Mosè* e dall'*Allegoria delle Virtù Monarchiche* del Museo dell'Ermitage di San Pietroburgo, successivamente, nel saggio pubblicato su "Studi di Storia dell'arte"⁴⁶², soprattutto a seguito della nuova datazione introdotta per quest'ultima tela (1690)⁴⁶³, fissava la datazione dell'affresco tra la decorazione di San Paolo Maggiore e quella di Santa Maria Donnalbina, cioè nella prima metà dell'ultimo decennio del Settecento. Solo nel 1997 il Pavone⁴⁶⁴ ha fornito un elemento determinante per la collocazione cronologica dell'affresco, recuperato attraverso la rilettura del De

⁴⁵⁹ M. A. Pavone, *Angelo e Francesco Solimena tra il 1669 e il 1706, 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), Milano 1990, pp. 67-68, tav. VIII.

⁴⁶⁰ F. Ceva Grimaldi, *Memorie storiche della città di Napoli*, Napoli 1857, pp. 499.

⁴⁶¹ Il legame del filosofo e teologo Agostino Nifo con la famiglia Medici è ricordato dal C. De Lellis (*Famiglie nobili del Regno di Napoli*, Napoli 1663, II, pp. 321-336), in quanto nel 1520 venne concesso da Papa Leone X di inquartare lo stemma dei Nifo, caratterizzato dalle due spighe di nardo, con le sei palle d'oro della casa Medici. Carlo V, durante il suo passaggio per Sessa Aurunca, consentì di aggiungervi l'aquila imperiale, come è dato osservare nello stemma apposto alla parete della sala del palazzo napoletano. Il Palazzo, abitato dalla famiglia Nifo Medici, passò al mercante Tironi alla fine del Seicento, per esser poi donato ai padri Scolopi nel 1737.

⁴⁶² M.A. Pavone, *Francesco Solimena in Donnalbina*, in «Studi di storia dell'arte», 1, 1990, p. 209.

⁴⁶³ S. Vsevolozhskaya, *Italian Painting from the Hermitage Museum*, Leningrad 1981, pp. 297-298, tav. 195.

⁴⁶⁴ M.A. Pavone, *Pittori napoletani del primo Settecento. Fonti e documenti*, Napoli 1997, p. 144.

Dominici in relazione alla vita dell'ornamentista Gaetano Brandi, il quale, «... mentrecchè dipingeva gli ornamenti alla Galleria del Nuovo palazzo fatto da Tirone, famosissimo negoziante e di gran ricchezza sopra S. Maria a Parete, ed ove vi dipingeva il quadro di mezzo Francesco Solimena, che allora usciva in campo con sue belle pitture...cascò»⁴⁶⁵. La data di morte del Brandi, nell'ottobre 1697, è risultata pertanto determinante per fissare la datazione dell'affresco realizzato dal Solimena nel palazzo già Nifo Medici, acquisito successivamente dal mercante Tironi.

Si è inteso riassumere qui il dibattito critico relativo al dipinto di Palazzo Nifo Medici in quanto lo Spinosa⁴⁶⁶ in una sua ultima pubblicazione sulla pittura napoletana del Seicento ha dedicato all'affresco napoletano una scheda nella quale ha inteso ribadire la datazione antecedente al 1690, non tenendo conto delle novità emerse e della precisazione cronologica che ha indotto a posticipare il dipinto alla fine degli anni '90: «La complessa raffigurazione allegorica...è stata con ampiezza illustrata dal Pavone, che ha comunque accolto la datazione dell'affresco proposta da chi scrive, a prima del 1690, per l'ancora marcata presenza di una solarità cromatica di ascendenza cortonesca riscontrata in altre composizioni che si collocano tra gli affreschi a Donnaregina Nuova e la svolta in senso 'neopretiano' dei primi anni '90».

⁴⁶⁵B. De Dominici, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, Napoli 1742-45, III, p. 560.

⁴⁶⁶N. Spinosa, *Pittura del Seicento a Napoli da Mattia Preti a Luca Giordano. Natura in posa*, Napoli 2011, p. 227.

San Cristoforo

Napoli, Santa Maria di Monteoliveto

Olio su tela, cm 290 x 170

1695-1700



Ricordata nell'edizione del Celano del 1724, nella chiesa di Monteoliveto⁴⁶⁷, la tela risulta particolarmente apprezzata dal De Dominici, che la colloca nella fase di total variazione della maniera dell'artista: «...perciochè dopo l'anno 32 si conobbe in lui la total variazione di essa [maniera]; aggiungendo ricchezza a componimenti, grandezza nel disegno del nudo, bellezza e maestà ne' panneggiamenti, gagliardia e tenerezza nel colorito, grazia e vezzo ne' volti, belle mosse delle figure, azioni nobili e naturalissime, sommo gusto nel dipinger le

⁴⁶⁷ C. Celano, *Delle notizie del bello dell'antico e del curioso della città di Napoli per i signori forastieri date dal canonico Carlo Celano Napoletano divise in dieci giornate in ogni una delle quali s'assegnano le strade per dove hassi a camminare in questa seconda edizione corrette, ed accresciute*, Napoli 1724, giornata terza, p. 22.

nuvole, arie terreni, alberi e frondi, con ogni altro accidente, che è un stupore di chiunque osserva l'opere sue. Di questa nuova maniera è il quadro di san Cristofano, dipinto per la chiesa di Monte Oliveto, e nel quale tuttavia si conserva un'inarrivabile freschezza di colore e di chiaroscuro, e il tutto è armoniosamente accordato»⁴⁶⁸. L'opera è segnalata anche dal Sigismondo: «Nell'ultima cappella di questa nave si vede il quadro di San Cristofaro, del Solimena»⁴⁶⁹, oltre che nelle *Aggiunte* del Chiarini e dal Galante⁴⁷⁰.

L'analisi critica condotta dal Bologna ha rilevato come l'opera vada «a collocarsi sul piedistallo di una nuova dignità formale impeccabile»⁴⁷¹, in cui «il Solimena venne gradualmente riducendo il libero pittoricismo giordanesco per corrispondere ad esigenze di selezione razionalistica, formale e cromatica. La presa di coscienza degli svolgimenti pittorici maturati a Roma sul finire del nono decennio ...costituirono per Francesco le tappe di un meditato ripensamento delle proprie posizioni»⁴⁷². Su tali affermazioni si inserisce anche lo Spinosa, che rileva nell'opera una fase di passaggio dai «modi tenebrosi e ancora barocchi... a quelli rischiarati» e più dichiaratamente classicistici dell'inizio del Settecento, confermando, inoltre, la datazione del Bologna verso la fine degli anni '90, in linea con gli affreschi della cupola di Donnalbina⁴⁷³, ritenuti erroneamente del 1699⁴⁷⁴.

⁴⁶⁸ B. De Dominicis, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, Napoli 1742-45, III, p. 589.

⁴⁶⁹ G. Sigismondo, *Descrizione della città di Napoli e suoi borghi*, Napoli 1789, II, p. 233

⁴⁷⁰ CELANO C., *Notizie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli [...], con le aggiunte di G.B. Chiarini*, 1856-1860, ed. Napoli 1970, IV, p. 960; G.A Galante, *Guida sacra della città di Napoli*, 1872, ed cit. a cura di N. Spinosa, Napoli 1985, p. 80.

⁴⁷¹ F. Bologna, *Francesco Solimena*, Napoli 1958, p. 83, fig. 112.

⁴⁷² M.A Pavone, *Angelo Solimena e la pittura napoletana della seconda metà del Seicento*, Salerno 1980, p. 100.

⁴⁷³ N. Spinosa, in *Civiltà del '700 a Napoli. Pittura sacra a Napoli nel '700*, catalogo della mostra (Napoli, Palazzo reale, luglio 1980- gennaio 1981, a cura di N. Spinosa, p. 70, n.32.

⁴⁷⁴ Cfr in proposito M. A. PAVONE, *Francesco Solimena in Donnalbina*, in «Studi di storia dell'arte», 1, 1990, pp. 203-242. Al bozzetto del 1692, reso noto in tale pubblicazione, seguirono gli affreschi della cupola e dei pennacchi, datati 1695.

Dal punto di vista iconografico il dipinto risulta conforme alla narrazione agiografica del santo, tratta dalla *Legenda aurea* di Jacopo da Varagine⁴⁷⁵, dalla quale l'artista decide di recuperare il momento successivo all'attraversamento del fiume per puntare l'accento sulla rivelazione del Bambino divino e sulla prefigurazione del suo martirio, consentendo di individuare un possibile prototipo compositivo nell'incisione di Marcantonio Bellavia⁴⁷⁶. Le caratteristiche fisiche del Santo, sottolineate dalle fonti, danno modo al Solimena di sperimentare una perfetta armonia di forme, in cui emerge la figura monumentale di *San Cristoforo* contraddistinta da un moto bloccato, funzionale all'esaltazione e alla definizione della sua muscolatura. L'intimo dialogo tra il Bambino e il Santo appare depurato da tensioni e manifesta la chiara volontà dell'artista di ricollegarsi ai canoni classicistici divulgati dalla scuola di san Luca a Roma⁴⁷⁷. Se tale fenomeno viene registrato dal De Dominicis verso il trentaduesimo anno dell'artista, è opportuno invece, attraverso il confronto con opere datate di quegli anni, quali *San Paolo maggiore* e le successive tele del *Miracolo di San Giovanni di Dio* (santa Maria della Pace) e il *Trionfo di Sant'Ignazio* (Gesù Vecchio) di Napoli, ipotizzare un errore del biografo e posticipare la datazione del dipinto tra la fine degli anni '90 e l'inizio del '700. Infatti, come aveva già rilevato il Bologna, dal punto di vista stilistico il *San Cristoforo* trova riscontro con le soluzioni pittoriche maturate dal Solimena ai Santi Apostoli e nelle tele di Donnalbina, siglate da un progressivo orientamento accademico, sulla scorta dell'esempio del Garzi nella chiesa di Santa Caterina a Formiello a Napoli⁴⁷⁸, e attraverso il recupero dei canoni

⁴⁷⁵ Cfr. Z. Verlato, *Le Vite di Santi del codice Magliabechiano XXXVIII. 110 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze. Un leggendario volgare trecentesco italiano settentrionale*, Tübingen 2009, pp. 217-221.

⁴⁷⁶ Cfr. *In viaggio con San Cristoforo, pellegrinaggi e devozione tra medio evo e età moderna*, catalogo della mostra (Jesi, Museo e Pinacoteca Comunale, 29 ottobre 2000-14 gennaio 2001), a cura di L. Mozzoni, M. Paraventi, Firenze 2000, pp. 74, 82.

⁴⁷⁷ Per alcuni approfondimenti cfr. D. Mahon, *Studies in Seicento Art and Theory*, London 1647; *L'Idea del Bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori*, catalogo della mostra (Roma Palazzo delle Esposizioni, 29 marzo - 26 giugno 2000), a cura di E. Borea, C. Gasparri, Roma 2000, I-II.

⁴⁷⁸ Cfr. M.A. Pavone, *Alcune considerazioni sui rapporti tra Napoli e Roma nel primo Settecento*, in *Roma "Il tempio del vero gusto". La pittura del Settecento romano e la sua diffusione a Venezia e a Napoli*, atti del convegno internazionale di studi (Salerno-

stilistici del Maratta, che il Solimena aveva ammirato fin dalla sua giovinezza avendone seguito il suo insegnamento «nelle belle idee e piegature de' panni »⁴⁷⁹, «così i principi in base a cui Solimena intese raffrenare il vitalismo barocco furono la subordinazione del colore ad un disegno capace di selezionare la forma e di definirla...in vista di un risultato di chiarezza e di bellezza ideale»⁴⁸⁰

Ravello, 26-27 giugno 1997), a cura di E. Borsellino, V. Casale, Firenze 2001, p. 278 277-296

⁴⁷⁹ B. De Dominici, *Vite de' pittori, scultori ed architetti...* cit., p. 613.

⁴⁸⁰ F. Bologna, *La dimensione europea della cultura artistica napoletana nel XVIII secolo*, in *Arti e civiltà del Settecento a Napoli*, a cura di C. De Seta, Roma 1982, p. 51.

Abbazia di Montecassino

Affreschi- olio su tela

1697-1708

Dei dipinti realizzati dal Solimena a Montecassino, una prima testimonianza si ricava dal De Dominici, che non offre alcun dettaglio iconografico o stilistico, non avendo diretta conoscenza delle opere, mentre si sofferma a ricordare che per tale occasione il pittore visitò Roma: «Fu chiamato a Monte Casino ove dipinse quattro gran quadroni ad olio da situarsi nel coro di quella celebre chiesa, esprimendo in essi fatti miracolosi del Santo Padre Benedetto, e vi dipinse eziandio tre cappelle a fresco, con figurarvi azioni di que' Santi a' quali son elle dedicate. Da Monte Casino passò Francesco in Roma per ammirare con gli occhi propri ciocchè aveva udito per fama delle meravigliose pitture di quella città»⁴⁸¹. A tale testimonianza fa seguito quella relativa all'incarico ricevuto dal Solimena per il ritratto di Filippo V, mentre era nuovamente a Montecassino, che consente di verificare un ulteriore spostamento del pittore all'inizio del secolo: «Correva l'anno 1702 quando il Solimena trovandosi di nuovo impiegato nell'anzidetto sontuoso monistero di Montecasino, nel dipingere le mentovate cappelle, fu mandato a chiamare per ordine del re Filippo V, padre del nostro clementissimo Re, perciocchè voleva fatto il suo proprio ritratto dalle sue mani, e con tale occasione voleva conoscere un suo vassallo sì eccellente in pittura. Sicché ritornato Francesco subitamente in Napoli, ebbe l'onore di sedere e dipingere il ritratto di quel Sovrano»⁴⁸². Un'approfondita descrizione delle scene realizzate dal pittore napoletano si deve al Della Marra che in merito agli affreschi della cappella di San Carlomanno dipinti dal Solimena, si sofferma ad osservare nelle mezze lunette «... Papa S. Gregorio III, che benedice S. Willebaldo nobilissimo Inglese, e Monaco di Monte Casino, con destinarlo nella Germania a predicarvi il Vangelo, ove era stato chiamato da S. Bonifazio Arcivescovo di Magonza...., S. Rachis rè dei Longobardi parte via dallo assedio di

⁴⁸¹ B. De Dominici, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, Napoli 1742-45, III, p. 588.

⁴⁸² *Ibid.*, p. 588

Perugia, per consiglio ed esortazione di Papa S. Zaccaria»⁴⁸³. Passando poi alla cappella dedicata a San Giovanni Battista vengono riferiti al pittore napoletano il quadro sull'altare maggiore che «mostra il battesimo di Gesù Cristo nel Giordano» e le due lunette raffiguranti «il convito del Rè Erode, dove fù portata la testa del S. Precursore, ...la Decollazione..., com'anche li puttini degli angoli»⁴⁸⁴. Grande enfasi viene riservata ai dipinti presenti nel coro in cui viene fatto esplicito riferimento alla loro esecuzione sotto la reggenza dell'Abate napoletano Severino Pepe, eletto per la seconda volta (maggio 1692 - 27 agosto 1697)⁴⁸⁵: «Nelle pareti, di questo Coro sonovi due gran quadri per Parte, dipinti dal Solimena, sotto il suddetto P. Abate Pepe. Il primo a dritta nell'entrare in Coro mostra S. Rachisio, Rè de' Longobardi, che prende l'Abito Monastico dalle mani di Papa S. Zaccaria, con Tasia sua Moglie, e Ratrude sua figliuola....L' altro appresso addita S. Maoro, allorché spedito in Francia, per la via guariva gli infermi, e stroppj, che gli erano portati innanzi. Dall' altra parte il primo rappresenta Tertullo Patrizio con altri Magnati venuto a visitar S. Benedetto; e l'ultimo il Martirio di S. Placido de' suoi fratelli Eutichio, e Vittorino, e di S. Flavia, sua sorella, con altri Monaci, sotto il crudele Manuca, capo Corsaro de' Saraceni»⁴⁸⁶. Alla testimonianza del Della Marra nel corso dell'Ottocento segue quella del Romanelli che riguardo alla cappella di San Carlomanno afferma che gli affreschi «della volta e delle mezze lunette»⁴⁸⁷ raffiguranti vari episodi della vita del Santo furono tutti eseguiti dal Solimena, così come quelli della cappella di San Giovanni Battista, nella quale veniva ricordato anche il quadro dell'altare maggiore col Battesimo di Cristo⁴⁸⁸. Dopo aver esaminato i quattro dipinti del coro, confermando gli episodi già commentati dal Della Marra⁴⁸⁹, lo studioso fornisce indicazioni relative ad alcuni

⁴⁸³ F. Della Marra, *Descrizione istorica del sacro real monastero di Monte Casino con una breve notizia dell'antica città di Casino, e di San Germano, per uso e comodo dei forestieri*, Napoli 1751, p. 61.

⁴⁸⁴ Ibid., p. 65.

⁴⁸⁵ L. Tosti, *Storia della Badia di Montecassino. Divisa in libri nove, ed. illustrata di note e documenti*, Napoli 1843, III, p. 363.

⁴⁸⁶ F. Della Marra, *Descrizione istorica del sacro real monastero...cit.*, p.76.

⁴⁸⁷ D. Romanelli, *Viaggio da Napoli a Monte-Casino ed alla celebre Cascata d'acqua nell'isola di Sora*, Napoli 1819, p. 61.

⁴⁸⁸ Ibid., p. 64

⁴⁸⁹ Ibid., p. 71

bozzetti del Solimena presenti nelle stanze del monastero, facendo riferimento poi ad una tela con «s. Benedetto tra le spine»⁴⁹⁰.

Il fondamentale contributo del Caravita è intervenuto a offrire una dettagliata relazione sul monastero di Montecassino, che partendo dalle tracce documentarie tratte dal resoconto Settecentesco di Erasmo Gattola⁴⁹¹, ha consentito di integrare quanto già affermato dalle fonti e di seguire una scansione cronologica degli eventi. In primo luogo ha specificato l'iconografia dei dipinti del Solimena custoditi nelle stanze del monastero tra i quali figurano il San Benedetto tra le spine citato, «Un Angiolo Custode, che conduce un'anima di palmi 2 e mezzo, e due», mentre gli altri tre risultano bozzetti, data la stretta connessione con i temi raffigurati nella cappella di san Giovanni Battista: «una macchia rappresentante la decollazione di S. Giovanni Battista di palmi 2 e mezzo, e 2. Un'altra macchia uguale del convito di Erode di palmi 2 e mezzo; e 3. Un'altra rappresentante S. Giovanni Battista in gloria di palmi 2 e mezzo, e 3»⁴⁹². Rispetto alla cappella appena citata, lo studioso ha integrato i riferimenti del Gattola, sottolineando la sostituzione del *Battesimo di Cristo* del Solimena, posto sull'altare, con un mediocre dipinto del cavalier Paoletti, e la pessima condizione degli affreschi della volta venuti «meno col loro intonaco»⁴⁹³. Passando alla cappella dedicata a S. Carlomanno, il Caravita recupera la citazione degli episodi raffigurati dalla descrizione del Gattola, nel quale il Reverendo Padre fa riferimento alla loro esecuzione sulla scorta degli scritti di Jean Mabillon⁴⁹⁴, suo amico fin da quando soggiornò dieci giorni nell'abbazia durante il suo viaggio di studi in Italia nel 1685⁴⁹⁵. In rapporto ai quattro dipinti del coro del Solimena, dei quali il Caravita attesta di non aver individuato alcun riscontro documentario, lo studioso ha

⁴⁹⁰ Ibid. p. 92

⁴⁹¹ E. Gattola, *Historiae Abbatiae Montis Cassinensis*, Venezia 1733. Il Gattola risulta vicario generale della diocesi di Montecassino nel 1692, decano del monastero nel 1693, archivista nel 1697 e priore nel 1698.

⁴⁹² A. Caravita, *I codici e le Arti a Montecassino*, Montecassino 1870, vol. III.

⁴⁹³ Ibid., pp. 339, 370.

⁴⁹⁴ J. Mabillon, *Acta sanctorum ordinis sancti Benedicti*, Paris 1668-1701, voll. I-IX.

⁴⁹⁵ N. Barone, *Giovanni Mabillon a Montecassino*, in «Casinensia», I, 1929, pp. 89-95.

identificato tra gli astanti un autoritratto del Solimena nella tela «Rachisio re dei Longobardi, che si rende monaco a Montecassino»⁴⁹⁶.

Un determinante contributo per la successione cronologica dei lavori eseguiti dal pittore napoletano, così come dei suoi spostamenti da Napoli a Montecassino, emerge inoltre dal carteggio epistolare rintracciato dal Caravita, tra il Solimena e il prefetto dell'abbazia che si è inteso identificare con Erasmo Gattola⁴⁹⁷, in cui compaiono numerosi riferimenti ad opere e commissioni coeve che giustificano il ritardo dell'artista per il completamento degli affreschi di Montecassino. Nella prima missiva del 28 giugno 1697, il pittore intervenendo in merito al disegno rifatto dal suo amico Arcangelo Guglielmelli per la chiesa di San Germano, riferisce di non aver avuto modo di vedere i disegni in quanto «Peppo di S. Elia non l'ho visto altro, che due volte dache semo in Napoli»⁴⁹⁸. Tale affermazione risulta indicativa e tenderebbe ad evidenziare un primo spostamento del Solimena a Montecassino nel 1697. Il 10 giugno del 1700 il pittore scrive di aver ricevuto il compendio con la storia di San Carlomanno ed espone la sua idea riguardo alle scene da realizzare: «à me parrebbe convenevole nel Quadro dell'Altare figurare il Santo già vestito monaco, et esercitante quelle virtù in lui più cospicue, come a dire l'humiltà, et obbedienza, e farle quando in atto riduceva il gregge con la pecora in braccio smarrita, essendo una attione per la quale si manifesta chi tanto sia al commune, che sempre così l'ha visto dipinto, e al quadro della lamia si potrebbe fare la rinuncia fatta del Regno al figlio, e al fratello»⁴⁹⁹, mentre si scusa il 28 agosto 1700 per non aver ancora dempiuto all'incarico «compatitemi se son tardo nel vostro disegno»⁵⁰⁰. L'ininterrotto rapporto epistolare continua fino al 30 agosto 1708 confermando che i lavori nell'abbazia non sono ancora completati, ma non viene fornita alcuna indicazione in merito ai dipinti da eseguire⁵⁰¹. I dipinti

⁴⁹⁶ A. Caravita, *I codici e le Arti a Montecassino...cit.*, pp. 370-371.

⁴⁹⁷ A. Maderna, 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), Milano 1990, p. 122.

⁴⁹⁸ A. Caravita, *I codici e le Arti a Montecassino...cit.*, p. 372.

⁴⁹⁹ *Ibid.*, p. 374-375.

⁵⁰⁰ *Ibid.*, p. 377.

⁵⁰¹ *Ibid.*, p. 387.

del Solimena andarono distrutti in seguito al bombardamento di Montecassino del 1944, ma sono noti attraverso i bozzetti segnalati dal Bologna, a Brera , a Tolone e a Budapest. Riguardo ai dipinti della Pinacoteca di Brera⁵⁰², provenienti dalla chiesa di San Giorgio a Venezia, va ricordato che si riferiscono a due scene raffigurate nella Cappella di San Carlomanno, identificate dal Bologna e datate tra il 1701-1705⁵⁰³: *L'incontro di Rachis re dei Longobardi e di papa Zaccaria durante l'assedio di Perugia* (fig. 1), e *San Villibaldo chiede la benedizione di papa Gregorio III prima di recarsi ad evangelizzare i Sassoni* (fig. 2).



Fig. 1

Dal punto di vista stilistico e facendo riferimento alle testimonianze del De Dominicis e del Caravita, i due bozzetti trovano un'opportuna collocazione tra il 1702-1703, considerando il rientro del pittore a Napoli per realizzare il ritratto di Filippo V e il fatto che 1703 egli è nuovamente a Roma per ritrarre dal vero la confessione solenne dei voti della nipote di papa Albani. Tale circostanza consente

⁵⁰² I dipinti erano in precedenza identificati come *L'Incontro di San Leone Magno ed Attila* e *la Conferma della regola di san Benedetto*. Cfr: G. Ceci, voce *Solimena, Francesco*, in U.Thieme-F. Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, Leipzig 1937, XXXI, p. 243; C. Lorenzetti, *La pittura napoletana del secolo XVIII*, in *La mostra della pittura napoletana dei secoli XVII, XVIII, XIX*, catalogo della mostra, Napoli 1938, pp.164, 172; A. Maderna, in *Angelo e Francesco Solimena due culture...cit.*,p. 122, fig. 42; A. Maderna, *Pinacoteca di Brera. Scuole dell'Italia centrale e meridionale*, Milano 1992, pp. 308-314; *Pinacoteca di Brera. Dipinti*, a cura di L. Arrighoni, V. Maderna, Milano 2010, p. 446.

⁵⁰³ F. Bologna, *Francesco Solimena...cit.*,p. 109.

di ipotizzare un suo ritorno anche a Montecassino in quell'anno, e il conseguente completamento della cappella di San Carlomanno⁵⁰⁴.



Fig. 2

Attraverso il confronto poi tra l'immagine di papa Gregorio III, e Clemente XI, della tela presso gli Uffizi a Firenze, si riscontra una medesima impostazione compositiva e stilistica, tale da indurre a collocarle in uno stesso contesto cronologico.

Passando alle quattro tele di Budapest (Museo di Belle Arti)⁵⁰⁵, identificate come studi preparatori per i dipinti del coro (figg. 3-6), dal punto di vista stilistico sono state inserite nella prima produzione cassinese del Solimena a partire dal 1697. Tale dato ha trovato riscontro in sede documentaria⁵⁰⁶, attraverso il pagamento a saldo dei dipinti del coro emesso dal Banco della Pietà il 18 maggio 1698. Riguardo poi alle due repliche segnalate nel Museo di Tolone raffiguranti *San Mauro che opera guarigioni in Francia* e *Rachis re dei Longobardi che si fa monaco a Montecassino*,

⁵⁰⁴ Cfr. G. Amirante, *Architettura napoletana tra Sei e Settecento. L'opera di Arcangelo Gugliemelli*, Napoli 1990, p. 321; S. Carotenuto, *Alle origini dei rapporti tra la famiglia Ruffo e Francesco Solimena. Francesco Solimena nelle scelte del cardinale Ruffo*, in *Il collezionismo del cardinale Tommaso Ruffo tra Ferrara e Roma*, a cura di M. A. Pavone, Roma 2013, pp. 166-167.

⁵⁰⁵ Cfr. con relativa bibliografia: E. Nyerges, in *L'Europa della Pittura nel XVII secolo. 80 capolavori dai musei ungheresi*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo della Permanente, 6 aprile -30 maggio 1993), a cura di A. Szigethi, Milano 1993, pp. 135-139.

⁵⁰⁶ E Catello, *Postille e documenti inediti*, in *Seicento napoletano arte, costume e ambiente*, a cura di R. Pane, Milano 1984, p. 540; M. A. Pavone, *Pittori napoletani del primo Settecento. Fonti e documenti*, Napoli 1997, pp. 144-146, 441.

ritenute autografe⁵⁰⁷, va considerato che andranno restituite alla bottega del Solimena⁵⁰⁸, così come il dipinto di *San Benedetto che accoglie Mauro e Placido*, della Banca Carime a Cosenza⁵⁰⁹.

Passando a considerare il perduto dipinto del Solimena, raffigurante *San Girolamo con San Francesco e Sant'Antonio*, datato 1681 (fig. 7), già presso l'abbazia di Montecassino, il Bologna⁵¹⁰, pur verificando l'assenza della citazione della tela nelle fonti antiche, ha ipotizzato un inizio precoce dei rapporti dell'artista con il Monastero, a partire dagli anni '80. Restando sconosciuto il periodo di acquisizione della tela da parte del monastero, risulta evidente la mancata connessione con le fonti agiografiche della tradizione benedettina.

Inoltre, una proposta iconografica relativa agli affreschi della cappella di san Giovanni Battista, che in ordine cronologico potrebbe corrispondere ai lavori ancora da eseguire nel 1708, potrebbe essere ravvisata nel disegno della *Decollazione del Battista* (fig. 8) di Darmstadt (Landesmuseum)⁵¹¹, che dal punto di vista stilistico si pone in linea con quanto realizzato dal Solimena per la sala del Consiglio di Genova.

⁵⁰⁷ F. Bologna, Francesco Solimena...cit., p. 275; J.VERGNET RUIZ, *Sur quelques peintures de Solimène*, in «La Revue des Arts», 8, 1958, pp. 189-190.

⁵⁰⁸ A. Brejon de Lavergnée, *Les Solimène du Bailli de Breteuil*, in «Revue de l'Art», 115, 1997, pp. 54-55; cfr. inoltre la tela di bottega solimenesca acquisita dalla Washington University di Saint Louis raffigurante la *Rinuncia di Ratchis: Principales acquisitions des musées en 1975*, in «Gazette des Beaux-Arts», 1977, 1298, p. 50.

⁵⁰⁹ G. Aita, in *Capolavori del Seicento e Settecento della collezione Banca di Carime*, catalogo della mostra (Cosenza, Palazzo Arnone, 15 febbraio, 15 agosto 2013), a cura di R. Vodret, Milano 2003, pp. 48-49.

⁵¹⁰ F. Bologna, Francesco Solimena...cit., p. 181, fig. 30; vedi inoltre C. Lorenzetti, *La pittura napoletana del secolo XVIII*, in *La mostra della pittura napoletana dei secoli XVII, XVIII, XIX*, catalogo della mostra, Napoli 1938, p. 160, che indica il dipinto come i Santi Francesco e Antonio dinanzi all'Eterno Padre.

⁵¹¹ J. Simane, *Neapolitanische Barockzeichnungen in der Graphischen Sammlung des Hessischen Landesmuseums Darmstadt*, catalogo della mostra (Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, 18 dicembre 1994-19 febbraio 1995), Darmstadt 1994, pp. 97-98.



Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5



Fig. 6



Fig. 7



Fig. 8

Clemente XI veste una nipote monaca

Firenze, Museo degli Uffizi

Olio su tela

1703



Il dipinto, esposto alla mostra di Palazzo Pitti nel 1922⁵¹² venne recuperato agli inizi degli anni '50 da Rodolfo Siviero insieme al gruppo di opere trafugate durante la seconda guerra mondiale⁵¹³.

⁵¹² N. Tarchiani, in *Catalogo della Mostra della pittura italiana del Seicento e del Settecento in Palazzo Pitti*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti 1922), Roma 1922, p. 170, fig. 81

⁵¹³ Cfr. in proposito L. Mortari, in *Il Settecento a Roma*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle esposizioni, 19 marzo-29 maggio 1959), Roma 1959, p. 208, n. 583; M.M. Simari, in *L'opera ritrovata. Omaggio a Rodolfo Siviero*, catalogo della mostra a cura di P. B. Strozzi, F. Scalia (Firenze, Palazzo Vecchio, dal 29 giugno 1984), Firenze 1984, pp. 207-208; vedi inoltre.

Attualmente presso il Museo degli Uffizi a Firenze, la tela proviene dalla collezione Illo Nunes, secondo la segnalazione del Bologna⁵¹⁴, e rappresenta un episodio legato alla vita di papa Albani: *Clemente XI veste una nipote monaca* (fig.)⁵¹⁵. La tela del Solimena ritrae la scena conclusiva della professione solenne dei voti di Olimpia Albani, nipote del papa, che prese il nome di suor Maria Grazia di San Clemente (1684 - 1732)⁵¹⁶: un rito celebrato il 25 marzo del 1703 nel Monastero delle Barberine, al compimento dell'anno di probazione, secondo quanto emerge dall'epistolario del Gravina⁵¹⁷. Sulla scorta di tale testimonianza, non solo è possibile circoscrivere cronologicamente l'esecuzione del dipinto, ma anche verificare la presenza del Solimena a Roma, sempre in relazione ai suoi spostamenti verso Montecassino, dove era richiesto per il completamento degli affreschi rimasti incompiuti nel 1702⁵¹⁸.

Nella tela, commissionata da papa Albani per celebrare l'importante evento familiare, il pontefice è raffigurato nell'atto di consacrare monaca la nipote attraverso la consegna del velo, come risulta evidente anche nel disegno del British Museum di Londra (fig. 1)⁵¹⁹, che costituisce un primo momento di contestualizzazione dell'episodio, ripreso dal vero.

⁵¹⁴ F. Bologna, *Francesco Solimena*, Napoli 1958, pp. 110, 273.

⁵¹⁵ Cfr. inoltre A. Lo Bianco, *La vita di Clemente XI Albani in venti incisioni da disegni di P. L. Ghezzi*, in *Committenze della famiglia Albani. Note sulla Villa Albani Torlonia (Studi sul Settecento Romano)*, a cura di E. Debenedetti, Roma 1985, I, pp. 13-35.

⁵¹⁶ Ringrazio per la segnalazione la dott. Maria Antonietta De Angelis.

⁵¹⁷ Cfr. G. V. Gravina, *Curia romana e Regno di Napoli. Cronache politiche e religiose nelle lettere a Francesco Pignatelli (1690-1712)*, a cura di A. Sarubbi, Napoli 1972, pp.187, 244: «...il giorno poi andò al monastero delle Barberine, ove era la sua nepote, disposta a monacharsi, ed egli volle esplorarne la volontà. Onde se la chiamò da parte...e dopo averla trovata risolutissima, chiamò le monache e disse alla superiora che dipendeva da loro se la volevano accettare, perché ella era da ottima vocazione determinata» (lettera del 31 marzo 1702); «...E dimani farà la funzione dell'Annunciata alla Minerva: e si dice ancora che vestirà monacha con le proprie mani la sua nipote che farà la professione nel monastero dei Barberini ove è stata in probazione» (lettera del 24 marzo 1703). In proposito si veda inoltre M. Sterzi, G. Vincenzo Gravina agente in Roma di Mons. Gio. Fr. Pignatelli, in «Archivio della Società romana di storia patria», 48, 1925, p. 302.

⁵¹⁸ De Dominici, *Vite de' pittori...*, cit., p. 588.

⁵¹⁹ Cfr. Bologna, *Francesco Solimena*, cit., pp. 110, 256, fig. 143, che pone il disegno in relazione alla tela di collezione Nunes a Roma (p. 273); nonché S. Prospero Valenti Rodinò, *I disegni di casa Albani*, in *Alessandro Albani patrono delle arti. Architettura*,

Alle spalle del pontefice è possibile osservare un personaggio, rivolto verso lo spettatore, che potrebbe essere identificato con Tommaso Ruffo⁵²⁰, attraverso il confronto con il *Ritratto* del Crespi, conservato presso la Kunsthaus di Zurigo, e con l'esemplare, ritenuto del Trevisani, della Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini a Roma.



Fig. 1

Se dalla prova grafica non si evince alcun intento ritrattistico, riguardo al personaggio alle spalle del papa, nel dipinto degli Uffizi tale caratteristica emerge in modo preponderante, rivelando o una specifica richiesta del Ruffo, o un omaggio del Solimena nei confronti di una figura a lui nota da tempo.

La stessa carriera ecclesiastica di Tommaso Ruffo (già assistente al soglio pontificio dal 1698, prefetto della Camera Apostolica nel 1700, poi cardinale nel 1706 con la

pittura e collezionismo nella Roma del '700, a cura di E. Debenedetti, Roma 1993, p. 32. Per un' ulteriore replica di bottega vedi il disegno presso il Cooper Union Museum (New York): R.P. Wunder, *Notes on old and modern drawings. Solimena drawings in the Cooper Union Museum*, "The Art Quarterly", 24, 1961, pp.159, 161, fig. 8.

⁵²⁰ S. Carotenuto, *Alle origini dei rapporti tra la famiglia Ruffo e Francesco Solimena. Francesco Solimena nelle scelte del cardinale Ruffo*, in *Il collezionismo del cardinale Tommaso Ruffo tra Ferrara e Roma*, a cura di M. A. Pavone, Roma 2013, pp. 166-167, tav. Xa-b.

nomina di papa Clemente XI), consente di segnare le tappe del crescente rapporto con l'ambiente romano, dal quale scaturì l'incarico al pittore napoletano.

Occorre ricordare inoltre, che negli stessi anni presso la corte pontificia era presente anche Lorenzo Casoni, il quale per oltre un decennio, a partire dal 1690, era stato in contatto con il Solimena, divenendo «suo amicissimo fin dacché fu Nunzio in Napoli»⁵²¹: successivamente, nel 1702, era stato chiamato presso la Santa Sede per coprire il ruolo di assessore del Santo Uffizio e ricevere nel 1706 la nomina cardinalizia. Il percorso del Casoni si incrocia con quello del Ruffo, tanto da lasciar aperta l'ipotesi, che i due aspiranti cardinali avessero espresso al pontefice il loro apprezzamento per il Solimena, favorendone l'inserimento tra i pittori maggiormente accreditati presso il papa, sì da consentirgli di ricevere un ulteriore incarico per la raffigurazione di *Clemente XI che premia le arti liberali*⁵²². Rispetto a quest'ultima raffigurazione, la prova grafica del dipinto è presente nella collezione del British Museum di Londra (fig. 2).

⁵²¹ Cfr. De Dominici, *Vite de' pittori....*, cit., p. 593, dove è ricordato inoltre che il cardinale commissionò al Solimena «l'immagine di San Clemente papa che impetra da Dio la scaturigine d'una fonte per una turba assetata» e «...santo papa Clemente, san Filippo Neri, san Lorenzo ed altri santi martiri, per collocarsi in una chiesa della città di Sarzana, patria del cardinale mentovato»; cfr. in proposito D. Ferrara, scheda n. 134, in *La regola e la fama. San Filippo Neri e l'arte*, catalogo della mostra (Roma, Museo Nazionale di Palazzo Venezia, ottobre - dicembre 1995), Milano 1995, p. 578.

⁵²² Il disegno, insieme a quello con *Clemente XI che veste una nipote monaca*, era ricordato nell'inventario del 1790 in collezione Albani. Cfr. S. Prospero Valenti Rodinò, *I disegni di casa Albani...cit.*, pp. 32, 45, nota 92.



Fig. 2

**1. L'AMPLIAMENTO DEL CIRCUITO DI COMMITTENZA:
LA COMMITTENZA VENETA**

4.1 NUOVI DOCUMENTI SUI RAPPORTI DI FRANCESCO SOLIMENA CON LA COMMITTENZA VENETA E UNA PROPOSTA PER L' APOLLO E DAFNE⁵²³

La ripresa degli studi sul collezionismo veneto, orientato all'apprezzamento della pittura napoletana del Sei e Settecento, ha ricevuto notevole impulso a seguito delle recenti mostre, volte ad indagare sia le preferenze emerse nel circuito mediterraneo in merito alla riproposta dei temi mitologici, sia le scelte orientate verso alcuni dei protagonisti del rinnovamento figurativo in ambito meridionale⁵²⁴.

Riattualizzare la problematica dei rapporti tra l'area veneta e quella napoletana ha consentito di riportare l'attenzione sulle famiglie promotrici dell'apertura del collezionismo veneto verso nuove fonti d'interesse, e di ripercorrere il progresso degli studi, che a partire da Francis Haskell⁵²⁵, hanno trovato ulteriori recenti approfondimenti.

Fin dalla prima metà del XVII secolo, a seguito della presenza a Napoli di famiglie venete legate da rapporti commerciali a tale area, è stata registrata una crescente attenzione da parte dei collezionisti verso la pittura napoletana e in particolare verso Jusepe Ribera. Così, mentre Agostino e Giovan Donato Correggio⁵²⁶ orientarono i loro interessi fino ad inglobare opere di Giovan Battista Spinelli e

⁵²³ Il presente contributo è in corso di pubblicazione nella rivista «Arte veneta», 69.

⁵²⁴ *Metamorfosi del Mito. Pittura Barocca tra Napoli, Genova e Venezia*, catalogo della mostra (Genova, Palazzo Ducale, 22 marzo-6 luglio 2003; Salerno, Pinacoteca Provinciale, 19 luglio-19 ottobre 2013), a cura di M.A. Pavone, Milano 2003; *La fortuna del Barocco Napoletano nel Veneto*, catalogo della mostra (Salerno, Pinacoteca Provinciale, 23 dicembre 2010-30 gennaio 2011), a cura di M. A. Pavone, Foggia 2010.

⁵²⁵ F. Haskell, *Mecenati e pittori. Studio sui rapporti tra arte e società italiana nell'età barocca*, Firenze 1966.

⁵²⁶ L. Borean, *La quadreria di Agostino e Giovan Donato Correggio nel collezionismo veneziano del Seicento*, Udine 2000; *Il collezionismo d'arte a Venezia. Il Seicento*, a cura di L. Borean, S. Mason, Venezia 2007.

Mattia Preti, Giovanni Andrea Lumaga⁵²⁷, anche grazie ai contatti con il mercante fiammingo Gaspar De Roomer, ampliò notevolmente le sue scelte in direzione di Battistello Caracciolo, Massimo Stanzione, Artemisia Gentileschi, Aniello Falcone, Bernardo Cavallino, Micco Spadaro, Andrea Vaccaro, oltre che Mattia Preti, Giacomo Farelli e Luca Giordano. Il successo di quest'ultimo, anche a seguito del soggiorno veneziano del pittore presso il marchese Fonseca⁵²⁸, segnò il momento di maggiore affermazione dell'artista napoletano, che trovò adesioni anche da parte delle famiglie Labia⁵²⁹, Recanati⁵³⁰ e Rezzonico⁵³¹. All'interno di tale processo maturò la preferenza espressa da Simone Giogalli⁵³² e da Guglielmo Samueli⁵³³, dati i rapporti stretti con l'ambiente napoletano, attraverso i quali le novità giordanesche entrarono in un più ampio circuito di scambi internazionali, al punto che Antonio Maria Zanetti poté commentarne i risultati con l'affermazione: "Tante e sì belle sono le opere, che di questo pittore in Venezia si veggono, che sebbene Viniziano non sia, deesi discorrere anche di lui tra i Viniziani [...]"⁵³⁴.

Le ragioni del mutamento di gusto, intervenuto in merito alle scelte maturate da

⁵²⁷ L. Borean, *Microstorie d'affari e di quadri. I Lumaga tra Venezia e Napoli*, in *Figure di collezionisti a Venezia tra Cinque e Seicento*, a cura di L. Borean, I. Cecchini, Udine 2002, pp. 159-231; L. Moretti, *La raccolta Lumaga. Giovanni Andrea Lumaga*, in *Ricerche sul '600 napoletano. Saggi e documenti 2005*, Napoli 2005, pp. 27-64.

⁵²⁸ E. Nappi, *Momenti della vita di Luca Giordano nei documenti dell'Archivio Storico del Banco di Napoli*, in *Ricerche sul '600 napoletano*, Milano 1991, pp. 157-181.

⁵²⁹ P. Benussi, *Labia, collezione*, in *Il collezionismo d'arte a Venezia. Il Settecento*, a cura di L. Borean, S. Mason, Venezia 2009, pp. 275-276.

⁵³⁰ A. Mariuz, G. Pavanello, *La collezione Recanati*, in «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», 159, 2001, pp. 65-175.

⁵³¹ G. Pavanello, *I Rezzonico: committenza e collezionismo fra Venezia e Roma*, in «Arte Veneta», 52, 1998, pp. 86-111.

⁵³² U. Tucci, *Un mercante veneziano del Seicento: Simon Giogalli*, Venezia 2008.

⁵³³ G. Labrot, *Deux collectionneurs entrangers a Naples*, in *Ricerche sul '600 napoletano. Saggi vari in memoria di Raffello Causa*, Milano 1984, pp. 135-142.

⁵³⁴ A.M. Zanetti, *Descrizione di tutte le pubbliche pitture della città di Venezia e isole circonvicine. O sia rinnovazione delle Ricche Minere di Marco Boschini colla aggiunta di tutte le opere che uscirono dal 1674 fino al presente 1733. Con un compendio delle vite e maniere de' principali pittori*, Venezia 1733, p. 56; cfr. V. Pinto, *Luca Giordano nelle fonti letterarie*, in *Luca Giordano 1634-1705*, catalogo della mostra (Napoli, Castel Sant'Elmo-Museo di Capodimonte, 3 marzo-3 giugno 2001; Wien, Kunsthistorisches Museum, 22 giugno-7 ottobre 2001; Los Angeles County Museum, 4 novembre 2001-20 gennaio 2002), a cura di Oreste Ferrari, Napoli 2001, p. 469.

parte dei collezionisti veneti agli inizi del XVIII secolo, segnano invece l'ascesa di Francesco Solimena (1657-1747), in quanto espressione di un orientamento antinaturalistico e antiigiordanesco, filtrato attraverso modalità linguistiche di revisione del panorama barocco. Anche le tematiche richieste dalla committenza, nell'ambito della decorazione dei palazzi di nuova acquisizione da parte della borghesia in ascesa, appaiono prevalentemente rivolte alla rappresentazione di episodi a carattere profano, specie di stampo mitologico, che si pongono in linea con tale rinnovamento e consentono in molti casi un vero e proprio confronto tra i pittori veneti e i "foresti". Nell'ampliamento dei rapporti con gli artisti napoletani, individuati sia in merito alle scelte pittoriche, che alle tematiche raffigurate, la preferenza accordata a Solimena si viene a collocare quale fondamentale alternativa all'orientamento più dichiaratamente decorativo, che stava divenendo prevalente in area veneta⁵³⁵. Tale trama di relazioni si venne sviluppando anche a seguito del fatto che "Una delle più gran fortune del Solimena è l'esser stato solo, dopo la morte di più valenti pittori; che però ha potuto pretendere ciò che ha voluto delle sue opere, dapoichè in tutta Italia, Francia, Germania, Inghilterra, Fiandra, e Ispagna, non v'è di lui forse un più valente in pittura, anzi nemmen l'uguale, e universalmente perfetto in tutti i generi della pittura, che noi diciamo pittore universale [...]"⁵³⁶.

Già nella *Vita* anonima dedicata al pittore napoletano del 1733 viene ricordato che "La repubblica di Venezia [...] gode delle sue bell'opere e presentemente le sta dipingendo due gran quadri per una delle principali chiese d'essa"⁵³⁷, alludendo in modo specifico alla commissione per la chiesa di San Rocco. Nella successiva

⁵³⁵ Cfr. A. Mariuz, G. Pavanello, *I palazzi veneziani: la grande decorazione*, in *Venezia. L'arte nei secoli*, a cura di G. Romanelli, Udine 1997, pp. 582-639.

⁵³⁶B. De Dominicis, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani, 1742-44*, Napoli 2003- 2008, II/2, p. 1198. In merito ai crescenti rapporti con l'area lagunare va segnalata, inoltre, una recente ipotesi che individua nel musicista Alessandro Scarlatti il possibile tramite, che favorì una maggiore conoscenza del pittore napoletano in tale area, grazie anche ai rapporti con il cardinale Vincenzo Grimani. Cfr. in proposito S. Pisani, "Ce peintre étant un peu délicat...". *Zur europäischen Erfolgsgeschichte von Francesco Solimena*, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 65, 2002, p. 52; F. Sricchia Santoro, in B. De Dominicis, *Vite de' pittori...*, cit., p. 1131, nota 59.

⁵³⁷ O. Morisani, *La vita del Solimena di Antonio Roviglione nelle aggiunte all'"Abecedario" dell'Orlandi*, in «Bollettino di storia dell'arte», 1, 1951, p. 55.

biografia di Bernardo De Dominici viene, invece, portata l'attenzione sui dipinti richiesti dai committenti veneziani per adornare i loro palazzi nobiliari: "In Vinegia in casa de' Baglioni si ammira il meraviglioso quadro della Rachele che si licenzia dal vecchio padre, e dietro a cui vedesi la madre piangente con comitiva di serve e di ancelle, e nell'altro lato del quadro è il fratello che si asciuga le lagrime, con altri graziosi accidenti. Altro di Rebecca che abbevera i cameli del servo di Abramo. Altro con Giacob che alza la pietra dal pozzo per tirarne l'acqua ed abbeverare gli armenti della bella Rachele. Altro del Bagno di Diana, diverso dal sopradetto di bel componimento, e con ninfe nude disegnate dal naturale"⁵³⁸. I Baglioni si erano distinti a Venezia per la fiorente attività editoriale⁵³⁹, caratterizzata dalla produzione di libri liturgici (*rossi e neri*), "un tradizionale patrimonio dell'arte della stampa lagunare", tornata in auge proprio verso la fine del Seicento, secondo il riscontro di un informatore veneziano del cardinale Gregorio Barbarigo che, nel 1688, aveva osservato come in tale 'specialità' libraria il primato spettasse a tale famiglia, sia per la qualità dei testi che per la distribuzione, superando per queste caratteristiche le più importanti stamperie europee⁵⁴⁰. L'attività editoriale ebbe un notevole impulso fino al 1726, consentendo ai Baglioni di accumulare un ingente patrimonio e, attraverso la corresponsione di una cospicua somma in favore della Serenissima, l'aggregazione al patriziato veneto nel 1716.

⁵³⁸ B. De Dominici, *Vite de' pittori...*, cit., pp. 1134-1135.

⁵³⁹ M. Infelise, *L'editoria veneziana nel '700*, Milano 1989. La fortuna economica della famiglia Baglioni fu favorita anche dai legami matrimoniali con le famiglie Ginami e Pezzana, impegnate nello stesso settore commerciale; cfr. in proposito P. Ulvioni, *Stampatori e librai a Venezia nel Seicento*, in «Archivio Veneto», 109, 1977, pp. 120-121, dove è ricordato che dal matrimonio di Tommaso Baglioni con Orsa Ginami nacque Paolo, il quale, grazie alla consolidata posizione economica, diede impulso all'attività libraria familiare. Il figlio Giambattista Baglioni nel 1691 sposò Angela Pezzana, conseguendo un netto primato editoriale a Venezia (cfr. P. Benussi, *Baglioni, collezione*, in *Il collezionismo...*, cit., p. 243).

⁵⁴⁰ M. Infelise, *L'editoria veneziana...*, cit., p. 15

Si deve probabilmente a Giambattista (1659-1724)⁵⁴¹ l'inizio di una raccolta di dipinti, caratterizzata da una specifica selezione di artisti e di tematiche, al punto da indurre ad ipotizzare, per tali scelte, la possibilità di una consulenza del pittore veronese Alessandro Marchesini⁵⁴².

Il ritrovamento dell'inventario di Giovanni Paolo Baglioni del 23 febbraio 1787, non solo ha consentito di confermare e integrare la testimonianza del De Dominici, ma ha permesso di ampliare il catalogo delle opere del Solimena in quanto, tra i 132 dipinti catalogati all'interno del palazzo di San Cassiano (acquistato nel 1750)⁵⁴³, si registrano sette tele autografe dell'artista: "Rebecca che prende congedo da suo padre, ducati 500 [...] Bagno di Diana, ducati 100 [...] Arminia, d. 50 [...] Dafni, d. 25 [...] Rachele, d. 100 [...] Servo d'Abramo con regali a Rachele, d. 100 [...] Dafne che fugge da Appolo, d. 80"⁵⁴⁴.

La valutazione economica dei dipinti, stabilita in fase di inventariazione dai pittori Domenico Maggiotto e Jacopo Marieschi, sebbene non corrisponda alla reale cifra corrisposta dai Baglioni al pittore napoletano, registrando una svalutazione di circa un terzo del valore effettivo⁵⁴⁵, convalida però quanto affermato dal residente veneto a Napoli, Cesare Vignola, in una lettera inviata a Venezia il 19 maggio 1733, nella quale riferiva di Solimena: "le prime sue fatiche che non erano di quella perfettione come sono le presenti, si conseguivano à buon mercato in confronto d'adesso; ed in quej tempi appunto, come asserì il medesimo Solimene li Baglioni fecero acquisto di qualche Quadro di sua mano"⁵⁴⁶.

La testimonianza del Vignola è intervenuta, inoltre, a fornire spunti di riflessione sull'ascesa economica di Solimena coincidente con i nuovi contatti di

⁵⁴¹ A Giambattista si deve anche l'acquisto della villa di Massanzago nel 1718 (cfr. A. Mariuz, G. Pavanello, *I primi affreschi di Giambattista Tiepolo*, in «Arte Veneta», 39, 1985, pp. 101-113; *Le decorazioni settecentesche della villa e del palazzo dei Baglioni*, in «Arte Veneta», 44, 1993, pp. 49-60).

⁵⁴²P. Benussi, *Baglioni, collezione...*, cit., p. 243.

⁵⁴³ A. Mariuz, G. Pavanello, *I palazzi veneziani...*, cit., p. 634.

⁵⁴⁴ C.A. Levi, *Le collezioni d'arte e d'antichità dal secolo XIV ai nostri giorni*, Venezia 1900, II, pp. 252-254.

⁵⁴⁵ Cfr. Appendice documentaria.

⁵⁴⁶ Cfr. P. Rossi, *Precisazioni cronologiche su alcuni dipinti della chiesa di San Rocco*, in «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», 1976-1977, 1977, p. 433; S. Carotenuto, *La Commissione al Solimena per la chiesa di san Rocco a Venezia*, in *La fortuna del Barocco...*, cit., p. 90.

committenza, intervenuti a partire dal 1702, con la corona di Spagna e successivamente con l'imperatore austriaco, consentendo di circoscrivere l'acquisto dei dipinti dei Baglioni intorno al primo decennio del Settecento.

Passando all'analisi delle opere menzionate nell'inventario del 1787, che saranno qui esaminate seguendo la loro sequenza di citazione, la prima tela, *Rebecca che si congeda dal padre*, si configura come il dipinto più significativo del pittore napoletano, in relazione alla sua valutazione di 500 ducati. L'alta quotazione attribuita all'opera dovette essere calcolata sia in base alla sua dimensione e al numero di figure dipinte, sia in relazione alla considerazione del quadro, che consentì di porlo sul medesimo piano del *Cristo sazia le turbe digiune* di Jacopo Bassano, segnando un netto stacco rispetto alle altre tele presenti nella raccolta.

In seguito al fenomeno della dispersione della collezione, numerose sono state le proposte di identificazione della tela con quella di collezione Baglioni, a partire da Andor Pigler, che faceva riferimento ad un dipinto di analogo soggetto (cm 190x250), confluito nella raccolta di Giuseppe Piperata a Gradisca, attraverso la mediazione di Giuseppe Fiocco⁵⁴⁷. Tale indicazione è stata smentita solo di recente da Alberto Craievich che ha individuato la tela nel Museo di Lussinpiccolo, assegnandola ad un artista gravitante nell'ambito dei seguaci austriaci del Solimena⁵⁴⁸.

Successivamente, Ferdinando Bologna, nella monografia dedicata al Solimena, in assenza del riferimento al quadro indicato da Pigler, orientava la sua attenzione verso la tela del Musée Fesch di Ajaccio (fig.1)⁵⁴⁹, introducendo inoltre il confronto

⁵⁴⁷ Cfr. A. Pigler, *Aus der Werkstatt Solimenas*, in «Archaeologiai értesítő», 40, 1923-26, pp. 334-335: "sich das Bild mit Rebekkas Abschied, nach einer freundlichen Mitteilung des Herrn Dr. Giuseppe Fiocco, sich gegenwärtig in Gradisca, im Besitze von Dr. Giuseppe Piperato befindet".

⁵⁴⁸ Per la storia del dipinto, conseguente alla scissione della collezione Piperata, cfr. A. Craievich, *La collezione Piperata a Lussinpiccolo*, in «Arte i Friuli Arte a Trieste», 20, 2000, pp. 179-188. Vanno inoltre ricordate le repliche presenti a Gorizia (Musei Provinciali), a Salisburgo (collezione Frey) e a Bologna (Pinacoteca Nazionale).

⁵⁴⁹ Cfr. F. Bologna, *Francesco Solimena...*, cit., p. 247; M.D. Roche, *Le musée Fesch d' Ajaccio*, Ajaccio 1993, p. 159; J.M. Olivesi, *Le départ de Rébecca*, in *Settecento. Le siècle de Tiepolo Peintures italiennes du XVIII^e siècle exposées dans les collections publiques francaises*, catalogo della mostra (Lyon, Musée des Beaux-Arts, 5 ottobre 2000-7 gennaio 2001; Lille, Musée des Beaux-Arts, 26 gennaio-30 aprile 2001), a cura di A. Brejon de Lavergnée, S. Loire, Paris 2000, pp. 270-271, dove si fa anche

con il dipinto sviluppato in senso verticale della Galleria Harrach a Schloss Rohrau⁵⁵⁰. Tale ipotesi non è stata accolta da Walter Vitzthum, il quale ha osservato, recuperando la testimonianza del De Dominici, come: “le sue misure (cm 113x170) sono sufficienti da sole ad escludere che in essa si possa riconoscere l’originale del “gran quadro” di casa Baglioni”⁵⁵¹.

Un’ulteriore esemplare di uguale soggetto si individua nel dipinto del Museo di Wiesbaden (fig. 2)⁵⁵², di dimensioni leggermente maggiori (cm 127x179) rispetto a quello di Ajaccio, che interviene a comprovare la consuetudine del Solimena di realizzare numerose repliche del medesimo tema, spesso coadiuvato dalla sua bottega.

Dal punto di vista documentario il ritrovamento della polizza di pagamento del 21 agosto 1708, ha fornito un termine cronologico di riferimento per la realizzazione del dipinto: “A Nicola Rispolo d. venticinque e per lui a Francesco Solimena disse esserino in conto della Rebecca in grande, che sta facendo per li Signori Baglioni di Venezia, e per lui a mastro Nicola Spasiano disse esserino cioè d. diciotto per l’intero prezzo e final pagamento della tela imprimata di palmi 20 in circa a lui consegnata per il quadro da farsi da lui a Signori Baglioni di Venezia, e d. sette per compiuto e final pagamento d’altre somme da lui dovuteli per tante tele vendutoli e con detto pagamento resta intieramente sodisfatto e per lui a Diego d’Auria per altritanti”⁵⁵³. Dalla causale di versamento emergono sia specifici riferimenti alla committenza, sia al grande formato dell’opera, la cui tela era stata appena preparata per essere dipinta.

riferimento alle attribuzioni formulate da Longhi (1939), da Sterling (1952) e da Zeri (1973).

⁵⁵⁰ F. Bologna, *Francesco Solimena...*, cit., p. 281; G. Heinz, *Katalog der Graf Harrach’schen Gemäldegalerie*, Wien 1960, p. 70.

⁵⁵¹ W. Vitzthum, in *Cento disegni napoletani*, Firenze 1967, p. 63.

⁵⁵² H. Vosse, *Nachtrag zum Amtlichen Katalog der Gemäldegalerie Wiesbaden*, Wiesbaden 1939, p. 27. Ringrazio il dr. Peter Forster, Curatore del Museo di Wiesbaden, per le preziose informazioni.

⁵⁵³ Archivio Storico del Banco di Napoli (d’ora in poi ASBN), Banco del Salvatore, giornale di cassa, matr. 520, partita di 25 ducati estinta il 21 agosto 1708; cfr. U. Fiore, *Appendice documentaria*, in M. Pavone, *Pittori napoletani del primo Settecento. Fonti e documenti*, Napoli 1997, p. 447.

Ulteriori chiarimenti in merito alla *Rebecca che si congeda dal padre* di collezione Baglioni sono emersi dalle mie recenti indagini condotte presso la Fondazione dell'archivio storico del Banco di Napoli, da tre polizze di pagamento emesse dal Banco della Pietà in data 21 ottobre 1709. Nel primo versamento di 300 ducati, effettuato da Nicola Rispoli in favore del fratello del Solimena, viene specificato che "sono in conto del quadro Grande di Rebecca, che sta facendo per li Baglioni di Venetia"⁵⁵⁴. La menzione del pittore Paolo di Falco⁵⁵⁵, quale destinatario finale della somma versata, così come nelle successive polizze, lascia ampio margine all'ipotesi di una collaborazione dell'allievo alla realizzazione del dipinto, ma soprattutto risulta indicativa di un suo possibile intervento in relazione alle numerose repliche che segnarono la fortuna del tema proposto. Il secondo pagamento corrisposto a Francesco Solimena, di 250 ducati, attesta tra le motivazioni che sono "à complimento de ducati 650 et in conto de ducati 800 per valuta di un quadro di Rebecca in grande che li dovrà consegnare nell'altra settimana"⁵⁵⁶. Infine, la polizza successiva di 150 ducati "a complimento de ducati ottocento, per valuta di un quadro di Rebecca di Palmi dodici e diecenove [...] consegnatoli"⁵⁵⁷ (a Rispoli), conferma un'anticipazione rispetto al termine stabilito nella precedente polizza. Da quest'ultimo documento emergono per la prima volta le dimensioni del dipinto (circa cm 312x494), che inducono ad escludere tutte le precedenti proposte identificative e ad inserire l'opera tra quelle non ancora ritrovate⁵⁵⁸.

Ne consegue che la tela del Musée Fesch, che in un primo momento era stata ricondotta alla collezione Baglioni, vada ritenuta piuttosto replica in formato

⁵⁵⁴ ASBN, Banco della Pietà, giornale di cassa, matr. 1246, partita di 300 ducati estinta il 21 ottobre 1709 (cfr. Appendice documentaria).

⁵⁵⁵ Cfr. M.A. Pavone, *Di Falco Paolo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma 1991, vol. 39, pp. 801-803; Id., *Pittori napoletani...cit.*, pp. 162-163; nonché S. Carotenuto, *Pittori napoletani del Sei e Settecento nel territorio di Serino*, Napoli 2008, pp. 119-123.

⁵⁵⁶ ASBN, Banco della Pietà, giornale di cassa, matr. 1246, partita di 250 ducati estinta il 21 ottobre 1709 (cfr. Appendice documentaria).

⁵⁵⁷ ASBN, Banco della Pietà, giornale di cassa, matr. 1246, partita di 150 ducati estinta il 21 ottobre 1709 (cfr. Appendice documentaria).

⁵⁵⁸ Un riscontro si poteva individuare nella perduta incisione di Francesco La Marra, *Raccolta di 50 disegni originali degli eccellenti pittori napoletani il cav. L. Giordano e il sig. F. Solimena incisi in rame in modo che se ne esprima il colore ed il tocco de pennello dal cav. Franc. La Marra*, Napoli 1792.

minore della tela definitiva, che trova un'anticipazione iconografica nel disegno dell'Albertina Graphische Sammlung di Vienna (fig. 3), siglato dalla scritta sul retro: "Disegno famoso et capitalissimo di Francesco Solimena del gran quadro ch'è nella Galleria de' Hom. Baglioni"⁵⁵⁹. Ulteriori prove grafiche relative a tale rappresentazione sono state individuate in collezione Millot presso Ville d'Avray⁵⁶⁰ e nell'University of Michigan Museum of Art, ad Ann Arbor (fig. 4)⁵⁶¹. Rispetto a quest'ultimo disegno, considerato copia dalla critica⁵⁶², va osservato che dal punto di vista stilistico risulta invece in linea con la produzione disegnativa di Solimena, secondo quanto ricordato da De Dominici circa la prassi operativa del maestro, il quale, "fatto più schizzi di un sol soggetto [...], faceva il disegno compiuto, dato di penna ed acquerella e da questo faceva la macchia [...] ed indi dipingendo il quadro sopra la macchia, dopo correttamente disegnato con la graticola [...] e con ciò veniva a dar perfezione all'opera assai bene e con ottime regole incominciata"⁵⁶³. Il metodo compositivo del pittore, che indica una precisa successione di fasi nel processo artistico, induce a considerare la stringente relazione tra la prova grafica appena citata e le redazioni delle tele del Museo di Ajaccio e di Wiesbaden, in quanto rispondenti alla testimonianza del biografo napoletano: "nell'altro lato del quadro è il fratello che si asciuga le lagrime"⁵⁶⁴. Tale considerazione porterebbe ad ipotizzare una sequenza cronologica del modello iconografico che, partendo dal disegno dell'Albertina, trova una prima rielaborazione in quello di Ann Arbor, e una definitiva soluzione riproposta negli esiti di Ajaccio e Wiesbaden, dove vengono inseriti i personaggi in primo piano, così come appaiono nel disegno americano.

⁵⁵⁹ Cfr. R. Muzii, in *Settecento napoletano. Sulle ali dell'aquila imperiale 1707-1734*, catalogo della mostra (Wien, Kunstforum der Bank Austria, 10 dicembre 1993-20 febbraio 1994; Napoli, Castel Sant'Elmo, 19 marzo-24 luglio 1994), a cura di W. Prohaska, N. Spinosa, Napoli 1994, p. 333; M.A. Pavone, *Pittori napoletani....*, cit., p. 149.

⁵⁶⁰ Il disegno è citato in F. Bologna, *Francesco Solimena....*, cit., p. 247.

⁵⁶¹ R.P. Wunder, *Notes on old and modern drawings. Solimena drawings in the Cooper Union Museum*, in «The Art Quarterly», 24, 1961, pp. 160,162.

⁵⁶² Cfr. R. Muzii, in *Settecento napoletano....*, cit., p. 333.

⁵⁶³ B. De Dominici, *Vite de' pittori....*, cit., p. 1171.

⁵⁶⁴ *Ivi*, p. 1135.

Un ulteriore richiamo alle tele precedentemente citate, si registra in un dipinto, già in collezione privata a Napoli (fig. 5)⁵⁶⁵, da ricondurre piuttosto alla produzione dell'Accademia di Solimena, dal quale emergono varianti poco significative in relazione al numero delle donne sullo sfondo.

Passando a considerare il *Bagno di Diana* tuttora non rintracciato, citato nell'inventario del 1787 così come da De Dominici, va tenuto presente che l'incisione eseguita da Davide Antonio Fossati (Bassano, Museo Civico, fig. 6)⁵⁶⁶, dove compare il riferimento "Solimena inventò e dipinse in casa Baglioni a Venezia"⁵⁶⁷, consente di recuperare il modello iconografico relativo al tema di *Diana e Callisto*. Tale composizione, cui va riferito il disegno del British Museum di Londra (n. 1946,0713.741), restituito al pittore sulla base di un parere espresso da Philip Pouncey nel 1966, è nota attraverso l'esemplare del Museo degli Uffizi di Firenze⁵⁶⁸, in precedenza ritenuto dell'artista napoletano, ma più di recente restituito alla sua bottega (fig. 7)⁵⁶⁹.

Quanto alla datazione dell'opera, la critica ha ritenuto opportuno metterla in rapporto al 1705⁵⁷⁰, anno in cui il pittore Marchesini ottenne l'incarico per l'esecuzione di "un quadro per accompagnare altro del Solimena di Ca' Baglioni".

⁵⁶⁵ Archivio fotografico della Soprintendenza speciale per il P. S. A. E. e per il Polo museale di Napoli, inv. n. 43701.

⁵⁶⁶ Il rame intagliato figurava nell'inventario dei beni dell'artista del 1796 (P. Benussi, *Appendice documentaria*, in *Il collezionismo...*, cit., p. 355).

⁵⁶⁷ O. Bortolami, *A proposito di alcune stampe di traduzione a Venezia e dipinti di Pietro Liberi, Antonio Balestra, Francesco Solimena*, in «Arte Veneta», 38, 1984, p. 176, fig. 9.

⁵⁶⁸ Cfr. M.R. Grasso, *Francesco Solimena e collaboratori*, in *Metamorfosi del mito...*, cit., p. 89; nonché F. Sricchia Santoro, in B. De Dominici, *Vite de' pittori...*, cit., p. 1135-1136, nota 64.

⁵⁶⁹ Un'ulteriore proposta di identificazione per la tela di casa Baglioni era stata avanzata per il dipinto transitato in un'asta Sotheby's (Londra, 3 dicembre 1969), cfr. N. Spinosa, *Pittura napoletana del Settecento dal Barocco al Rococò*, Napoli 1986, p. 110, n. 31, fig. 36; vedi inoltre L. Pestilli, *Paolo de Matteis e non Solimena*, in «Storia dell'arte», 86, 1996, p. 99ss, fig. 1, che propone per la tela pubblicata da Spinosa, un'attribuzione in favore del de Matteis. Va inoltre considerato che un dipinto raffigurante il *Bagno di Diana* venne realizzato da Solimena anche per il marchese Buonaccorsi di Macerata; cfr. in proposito B. De Dominici, *Vite de' pittori...*, cit., p. 1134.

⁵⁷⁰ Cfr. F. Zava Boccazzi, *I veneti della galleria Conti di Lucca*, in «Saggi e Memorie di storia dell'arte», 17, 1990, p. 122, nota 74.

Riguardo, poi, al quadro con *Erminia tra i pastori* (non identificata) che segue nella citazione inventariale, un riscontro iconografico si individua nel dipinto (fig. 8), catalogato come opera di autore ignoto, presso la Fototeca della Fondazione Zeri (n. scheda 64348, busta 597, fasc. 4). Attraverso tale riferimento è stato possibile risalire alla prima versione del tema realizzato da Solimena per la committenza veneta e poi replicato per il reggente della Real Cancelleria, don Francesco Ventura⁵⁷¹. A tal proposito, infatti, va considerata la testimonianza di De Dominici, che nel sottolineare il successo della soluzione iconografica adottata da Solimena, fornisce un'ulteriore informazione circa l'esecuzione di una diversa versione del tema, caratterizzata dall'introduzione di una variante significativa, e in particolare della figura della *Costanza* nella parte alta della composizione. Una tela di recente passata a Parigi presso Canesso (fig. 9)⁵⁷², consente ora di comprovare l'affermazione del biografo napoletano: "Volle di nuovo dipingere la mentovata Istoria dell'Erminia [...], e vi aggiunse al di sopra la figura della Costanza, che riuscì bellissima pel nuovo appropriato concetto"⁵⁷³.

Nella successione dei dipinti dell'inventario Baglioni del 1787, compare anche il riferimento ad un quadro con "Dafni", per il quale non è stato possibile finora avanzare alcuna proposta di individuazione, ma dalla stima effettuata di 25 ducati è possibile stabilire che si dovette trattare di un dipinto di piccolo formato.

Più fortunata appare la sorte delle due tele raffiguranti "Rachele"⁵⁷⁴ e il "Servo d'Abramo con regali a Rachele"⁵⁷⁵ (fig.10) in quanto vennero sottratte al fenomeno della dispersione, a seguito della vendita del palazzo Baglioni a San Cassiano, secondo la testimonianza di Giuseppe Fiocco: "Stavano pure in questi ultimi tempi, dopo guerra [...], per lasciar l'Italia. Già nel Settecento erano state

⁵⁷¹ B. De Dominici, *Vite de' pittori...*, cit., p. 1151 e nota 93; per una proposta di identificazione con una tela di collezione privata in Svizzera, cfr. F. Bologna, *Francesco Solimena...*, cit., p. 275.

⁵⁷² *La fortuna del Barocco...*, cit., p. 136.

⁵⁷³ B. De Dominici, *Vite de' pittori...*, cit., p. 1160 e nota 117. Una replica di bottega è presente nella Cappella Ciampa a Somma Vesuviana.

⁵⁷⁴ Una prima redazione dell'opera si riscontra in un disegno autografo di Solimena presso l'Albertina Graphische Sammlung di Vienna (R. Muzii, in *Settecento napoletano...*, cit., p. 332).

⁵⁷⁵ Per un recente contributo bibliografico, cfr. P. Benussi, *Rebecca e il servo d'Abramo*, in *La fortuna del Barocco...*, cit., pp. 45-47.

riprodotte a Venezia in due bellissime stampe e appartenevano quindi, per notorietà, al patrimonio artistico veneziano, dato che certo avevano influito sulla formazione dei grandi pittori, il Piazzetta e il Tiepolo. Ottenni per tali ragioni, allora, che fossero acquistate e date alle Gallerie Veneziane dell'Accademia, ed ho così potuto per parecchi anni goderle. Sono molto gustose, del maestro ci danno la violenza e la dolcezza insieme: quelle sue ombre nere e quei suoi fulgori di sole meridiano nella notte, e vi canta il colore con morbidezza divina"⁵⁷⁶. L'analisi stilistica delle opere, che aveva consentito di avanzare una proposta cronologica ai primi anni del Settecento⁵⁷⁷, ha trovato possibile conferma in sede documentaria in riferimento alla tela raffigurante *Rebecca e il servo di Abramo* (confusa nell'inventario con Rachele)⁵⁷⁸. Infatti, un primo pagamento viene registrato il 31 ottobre del 1704: "A Nicola Rispolo d. duecento e per lui a Francesco Solimena in conto di due quadri che sta facendo per Venezia uno [...] di Rebecca per il quale riceve altri d. 40 di caparra"⁵⁷⁹. A tale polizza fa seguito quella finale a saldo del 26 febbraio 1705, dove viene attestato che il dipinto è quasi ultimato: "A Nicola Rispoli d. cento e per lui a Francesco Solimena e sono cioè ducati cinquanta per saldo di due quadri uno [...] di Ribeca che si darà fra pochi giorni essendo quasi terminato"⁵⁸⁰.

Dall'analisi dei due pagamenti emergono numerosi elementi di riflessione, sia riguardo a Nicola Rispolo o Rispoli, il cui ruolo è quello di intermediario per le

⁵⁷⁶ G. Fiocco, *Francesco Solimena*, in *La fortuna del Barocco...*, cit., p. 69. Le due tele entrarono a far parte della collezione delle Gallerie dell'Accademia nel 1920 (S. Moschini Marconi, *Gallerie dell'Accademia di Venezia. Opere d'arte dei secoli XVII, XVIII, XIX*, Roma 1970, pp. 152-153).

⁵⁷⁷ Cfr. P. Benussi, *Rebecca e il servo...*, cit., p. 45, con relativa bibliografia; D. De Sarno Prignano, in *Capolavori in Proscenio. Dipinti del Cinque, Sei e Settecento*, a cura di L. Muti, D. De Sarno Prignano, Faenza 2006, p. 148, nota 20.

⁵⁷⁸ Un bozzetto del dipinto è presso l'Ermitage a Pietroburgo, mentre un altro "quadro di Rebecca di palmi 9 e 7" risultava in collezione di Giovanna Battista d'Aquino di Castiglione alla sua morte, nel 1714 (G. Labrot, *Collection of paintings in Naples 1600-1780*, Monaco 1992, pp. 268-270).

⁵⁷⁹ ASBN, Banco della Pietà, giornale di cassa, matr. 1153, partita di 200 ducati estinta il 31 ottobre 1704 (cfr. Appendice documentaria).

⁵⁸⁰ ASBN, Banco della Pietà, giornale di cassa, matr. 1164, partita di 100 ducati estinta il 26 febbraio 1705 (cfr. Appendice documentaria).

transazioni monetarie destinate a Solimena da parte dei committenti veneti, sia in riferimento alle tematiche delle tele citate nelle polizze.

In primo luogo ha meritato attenzione la figura di Rispoli, quale mediatore, in quanto risulta presente anche nei pagamenti eseguiti nel 1708 e nel 1709 per la *Rebecca che si congeda dal padre*, confermando una continuità di rapporti con l'area lagunare. Da un recente studio, volto a sondare l'attività libraria a Napoli tra Sei e Settecento e a stabilire le dinamiche commerciali attraverso l'individuazione dei luoghi preposti alla stampa e alla vendita dei libri, Nicola Rispoli figura con la sua stabile attività commerciale, dedita all'editoria e alla stampa, dal 1684 al 1739, nell'"ottina di San Biagio a Napoli"⁵⁸¹. Le tracce documentarie precisano inoltre che, dal 1706 al 1739, la sua bottega occupava i locali lasciati dal precedente locatario Troyse, situati nel palazzo di don Ferrante Gonzaga, principe di Molfetta, e che l'affitto veniva corrisposto al monastero di San Ligorio di Napoli⁵⁸².

Ad un'attenta indagine dei pagamenti bancari effettuati dall'editore emerge una diramata rete di scambi commerciali tra il nord e il sud d'Italia che, oltre ad essere indicava di una dinamica circolazione dei testi, permette di individuare i diretti referenti di Rispoli. Infatti, nella causale di versamento della polizza, emessa dal Banco della Pietà il primo luglio 1687, viene specificato che la somma di ducati 32.2.2 viene corrisposta a Donato Bianchi per una trattativa "fattali da Paulo Baglioni di Venezia delli 10 di Maggio 1687"⁵⁸³. Tale testimonianza consente di stabilire un diretto rapporto di collaborazione tra la famiglia veneziana e Nicola Rispoli, volto ad assecondare le esigenze del mercato librario, ma permette anche di considerare come proprio tale circuito di scambio, costituisca un canale preferenziale per trattative di natura privata, come risulta evidente nel caso

⁵⁸¹ Cfr. G. Lombardo, *L'attività carto-libraria a Napoli tra fine '600 e primo '700*, in *Editoria e cultura a Napoli nel XVIII secolo*, atti del convegno (Napoli, 5-7 dicembre 1996), a cura di A.M. Rao, Napoli 1998, p. 96, nota 30.

⁵⁸² Idem, *Tra le pagine di San Biagio: l'economia della Stampa a Napoli in età moderna*, Napoli 2000, pp. 117-118, nota 35. Tra i volumi realizzati a "spese di Nicolò e Vincenzo Rispoli" vanno ricordati: P.A. Orlandi, *Abecedario Pittorico Dall'autore ristampato, corretto, ed accresciuto di molti professori e di altre notizie spettanti alla pittura...*, Napoli 1733; 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...*, Napoli 1733.

⁵⁸³ Cfr. G. Lombardo, *Tra le pagine...*, cit., p. 263.

specifico della commissione delle tele a Solimena da parte dei Baglioni. Rispoli dunque ricopriva il ruolo di negoziatore delle parti, al quale spettava la risoluzione economica, svolgendo un compito a lui congeniale, se si tiene conto anche della testimonianza riportata in una Santa Visita dal cardinale Giacomo Cantelmo, che definiva i librai e i governatori della chiesa di San Biagio (tra i quali era annoverato anche l'editore napoletano): "economi e presidenti della comunità", mettendo in evidenza le loro capacità di mediazione, di gestione economica ed organizzativa⁵⁸⁴.

Un secondo punto di indagine è costituito dalla testimonianza relativa alle tematiche raffigurate da Solimena, la prima delle quali, citata nella polizza del 31 ottobre del 1704, ricorda un quadro "di Vulcano che consegna l'armi a Venere"⁵⁸⁵, che non compare nell'inventario Baglioni del 1787, bensì, secondo il riferimento di De Dominici, è elencato nella collezione del procuratore di San Marco, Girolamo Canal⁵⁸⁶: "In casa del procurator Canale non è di minor pregio il quadro della Soffonisbe che prende il veleno, né quello della Messalina col carnefice che si stende a ferirla; così sono compiute pitture del Solimena: l'Apollo che siegue Dafne, Giunone che dà Io trasformata in vacca in custodia ad Argo, e Venere che approva l'armi di Enea fabbricate da Vulcano, che fanno ornamento alla medesima casa"⁵⁸⁷.

Se le tracce documentarie relative al personaggio in questione non permettono una precisa ricostruzione biografica, le fonti intervengono a mettere in risalto le torbide vicende che caratterizzarono la condotta "degenere" del procuratore, rispetto a quella dei suoi illustri antenati⁵⁸⁸, alla quale si aggiunse il sospetto di

⁵⁸⁴ *Ivi*, p. 51.

⁵⁸⁵ Cfr. Appendice documentaria, doc. 1.

⁵⁸⁶ Cfr. *La fortuna del Barocco...*, cit., pp. 138-141; nonché N. Spinosa, *Dal barocco di Luca Giordano al rococò di Sebastiano Ricci: relazioni tra Napoli e Venezia tra fine Sei e inizio Settecento*, in *Sebastiano Ricci 1659-1734*, atti del convegno internazionale di studi (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 14-15 dicembre 2009), a cura di G. Pavanello, Verona 2012, p. 181.

⁵⁸⁷ B. De Dominici, *Vite de' pittori...*, cit., pp. 1135-1136.

⁵⁸⁸ L'ammiraglio Girolamo Canal (1483-1535), sepolto nella chiesa dei Santi Giovanni e Paolo a Venezia, fu capitano del Golfo nel 1524, provveditore dell'armata nel 1530 e, nel 1533, sconfisse una flotta turca tra la Candia e la Morea.

uxoricidio che gli procurò l'allontanamento dal Consiglio dei Dieci nel 1690⁵⁸⁹, sebbene con il versamento di 25.000 ducati, nel 1702, si assicurò la nomina di procuratore di San Marco. Nel 1711 grazie al lascito dello zio Giacomo, Girolamo Canal ereditò villa Manfredini a Campoverardo.

I contatti con Solimena dovettero avvenire dopo la sua nomina a procuratore, tenendo conto che un prima commissione potrebbe coincidere proprio con la realizzazione della tela di *Vulcano che consegna le armi a Venere* (fig. 11), acquisita nel 1984 dal J. Paul Getty Museum di Los Angeles⁵⁹⁰, e che a seguito di un recente restauro, ha rivelato sul retro la data 1704.

Tale indicazione cronologica ha trovato un opportuno riscontro in sede documentaria attraverso il pagamento emesso dal Banco della Pietà il 31 ottobre del 1704, che attesta l'esecuzione di un dipinto di analogo soggetto, destinato a

⁵⁸⁹ Cfr. G. Tassini, *Curiosità veneziane, ovvero origini delle denominazioni stradali di Venezia*, Venezia 1886, p. 130, che ricorda il codice 183, classe VII, della Marciana: "S. Girolamo Canal q. Pietro q. Antonio Proc." (da San Barnaba), "per sospetto che haveva della moglie d'adulterio, la condusse a Padova, che era graveda, che era D. Marina Vendramin q. Zaccaria" (sposata nel 1677) "et havendogli dato fuoco al letto con quantità di polvere da schioppo, fingendolo caso, si abrugìò, havendola chiusa nel fuggir lui con un figlio, havendo pubblicato che ella era caduta sopra la polvere accesa che aveva sotto il letto, che adoperava per trarre, con alquanta stoppa, ma si servì di polvere che col solo fetore avvelenava, onde fatta dissotterrare dal Consiglio di X, et aperta due volte, si ritrovò graveda, morta quasi [...] abbenché nel volto fumata e nera; et formatosi processo, non potendosi rilevar di più, non fu preso il procedere. Questo fu bandito con fisco per prepotenze e tiranie in Conegliano e quei villaggi, per rapimenti di beni e morti violente fatte dare a miserabili, ma fu liberato poco tempo dopo da la madre ricca assae, et è sempre vissuto dopo la morte della moglie con licentia, e nella sua casa con tripudio inhonesto, tenendo insieme coi figli la meretrice sempre a tavola con molti nobili del suo genio e cubicularii".

⁵⁹⁰ Cfr. *Catalogo della pittura italiana dal '300 al '700*, a cura di M. Cinotti, E. Carlo, C. Bertelli, Milano 1985, pp. 314-315; N. Spinosa, *Pittura napoletana...*, cit., p. 107, n. 26, figg. 29-30; G. L. Hersey, in *A Taste for Angels. Neapolitan Paintig in North America, 1650-1750*, catalogo della mostra (New Haven, Art Gallery, Yale University, 9 settembre-29 novembre 1987; Sarasota, John and Mable Ringling Museum of Art, 13 gennaio-13 marzo 1988; Kansas City, Nelson-Atkins Gallery of Art, 30 aprile- 12 giugno 1988), a cura di G. Hersey e J. Colton, New Haven 1987, pp. 197-202, cat. 23-24; vedi inoltre Id., *Francesco Solimena e il Procuratore Girolamo Canale*, in *Angelo e Francesco Solimena due culture a confronto*, atti del convegno (Nocera Inferiore, 17-18 novembre 1990), a cura di V. de Martini, A. Braca, Napoli 1994, pp. 129-142; M.A. Pavone, *Pittori napoletani...*, cit., pp. 148-149.

Venezia. Nel successivo versamento del 26 febbraio 1705 viene specificato che Rispoli “già ha havuto e ricevuto” il dipinto in questione⁵⁹¹.

La soluzione adottata da Solimena in tale occasione dovette risultare di particolare interesse, come è testimoniato dall’incisione eseguita da Giacomo Leonardis (figg.12, 14), che raffigurò la scena di *Venere e Vulcano* in coppia con *Aurora e Titone* (fig. 13), offrendo l’opportunità di stabilire che nel 1773, le due tele dell’artista napoletano erano presenti nella Galleria Pezzana in Campo San Polo (secondo l’iscrizione posta all’interno della stampa di *Aurora*)⁵⁹².

Tale passaggio è stato analizzato da Ferdinando Bologna, che nel rilevare una precisa corrispondenza iconografica tra l’incisione di Leonardis, raffigurante *Vulcano che consegna le armi a Venere* e la tela citata da De Dominici in collezione Canal, ha avanzando l’ipotesi di una successiva acquisizione dell’opera del procuratore da parte dei Pezzana⁵⁹³.

I due dipinti di *Aurora* e di *Venere*, sebbene non vengano menzionati da De Dominici come presenti nella stessa collezione, vanno considerati coevi e probabilmente eseguiti per un medesimo committente. George L. Hersey, nel sottolineare la mancata citazione dell’*Aurora* in collezione Canal da parte del biografo napoletano⁵⁹⁴, ha indicato come il legame tra i due dipinti risulti comprovato su base letteraria, ed emerge dalle parole pronunciate da Venere: “io supplice vengo, e al nume, per me venerando,/armi chiedo, io madre per nato. Te di Nereo la figlia,/ te di Titone la sposa seppe piegare con lagrime”⁵⁹⁵, ricordando il destino che accomuna entrambe le protagoniste, nella supplica rivolta a Vulcano di ricevere le armi per i rispettivi figli.

Singolare appare senz’altro sia la mediazione di Rispoli nella trattativa tra il procuratore e Solimena, sia l’acquisizione delle due opere da parte dei Pezzana,

⁵⁹¹ Cfr. Appendice documentaria.

⁵⁹² Cfr. D. Succi, *Da Carlevarijs al Tiepolo. Incisori veneti e friulani del Settecento*, catalogo della mostra (Gorizia, Musei Provinciali, Palazzo Attems; Venezia, Museo Correr, 1983), a cura di D. Succi, Venezia 1983, n. 243, p. 208; O. Bortolami, *A proposito di alcune stampe...*, cit., pp. 175-176, figg. 6, 7.

⁵⁹³ F. Bologna, *Francesco Solimena ...*, cit., p. 290

⁵⁹⁴ G. L. Hersey, *Francesco Solimena e il Procuratore...*, cit., p. 132

⁵⁹⁵ Virgilio, *Eneide*, ed. a cura di R. Calzecchi Onesti, Torino 1967, libro VIII, v. 382-384, pp. 317, 319.

tenendo conto che la famiglia, in riferimento alla testimonianza delle fonti, risulta in stretto rapporto con i Baglioni sia per ragioni mercantili che parentali, come è comprovato dal matrimonio di Angela, sorella dell'editore Lorenzo Pezzana, con Giambattista Baglioni nel 1691.

Non è da escludere che Girolamo Canal avesse preferito in un primo momento servirsi della mediazione offertagli dai Baglioni, attraverso Rispoli, e che solo successivamente, per ridurre i tempi di consegna dei dipinti richiesti, si fosse rivolto a personaggi aventi incarichi ufficiali a Napoli: i Residenti veneti. Una conferma a tale ipotesi emerge dalla lettera del 30 agosto 1708, inviata dal pittore napoletano a Montecassino, nella quale Solimena si giustificava con l'abate riferendo del quadro che avrebbe dovuto fare: "al Pre Procurator Canale, uguale ad un altro che poco fa li mandai, per il quale il medesimo Pre me ne scrive con molta premura, e che per l'impegno ne tiene posponga il suo, a questo del detto Eccellentissimo Canale che a parte me ne scrive, e mi ha posto a fianchi il Residente di Venezia per stimolo"⁵⁹⁶.

Il Residente veneto a cui fa riferimento Solimena nella corrispondenza è Giovan Battista Franceschi⁵⁹⁷, che è ancora a Napoli nel 1712 quando, il 6 aprile, si registra un pagamento di 250 ducati in favore del pittore, comprovando che sta seguendo personalmente le trattative per conto del procuratore: "A D. Giov. Battista Franceschi d. duecento cinquanta e per esso all'Abbate Francesco Solimena per prezzo seco pattuito di un quadro di palmi 7 e 9 quasi intieramente compito quale deve consignarli per spedire a Venezia al Sign. Girolamo Canal Procuratore di S. Marco, e per esso a Tomase Solimeno"⁵⁹⁸. Rispetto al dipinto citato, attraverso

⁵⁹⁶ A. Caravita, *I codici e le Arti a Montecassino*, III, Montecassino 1870, p. 386.

⁵⁹⁷ Attraverso una verifica documentaria, per la quale sono grata a Paola Benussi e Linda Borean, dall'inizio del Settecento si individuano diversi residenti veneti a Napoli: Francesco Savioni (1700-giugno 1702), Giovan Giacomo Corniani (1702-maggio 1707) e Giovan Battista Franceschi (giugno 1707-aprile 1712).

⁵⁹⁸ ASBN, Banco del Salvatore, giornale di cassa, matr. 568, partita di 250 ducati estinta il 6 aprile 1712. La polizza è stata individuata nel 1990 da U. Fiore, in occasione della sua tesi di laurea (cfr. E. Nappi, *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 banche pubblici napoletani*, in *Ricerche sul '600 napoletano. Saggi e documenti per la Storia dell'Arte*, Milano 1992, p. 104); U. Fiore, *Appendice...*, cit., p. 450.

un'analisi stilistica condotta sulle opere appartenute alla collezione Canale e individuate in varie collezioni europee⁵⁹⁹, le dimensioni della tela hanno indotto a ritenere che Solimena stesse portando a compimento la *Morte di Messalina*⁶⁰⁰ oggi a Los Angeles presso il J. Paul Getty Museum.

Tornando alla polizza del 26 febbraio 1705, oltre al pagamento a saldo di "due quadri uno di Vulcano, [...] et altro di Ribeca", emerge anche l'acconto per un terzo dipinto: "et l'altri ducati cinquanta: resto delli ducati cento sono per caparra di Apollo e Dafne con intreccio di Puttini et veduta di fiume che deve fare"⁶⁰¹, terminato nell'anno successivo, tenendo conto del versamento del 1 luglio 1706: "A Nicola Rispolo D. 100. Et per lui all'abate Francesco Solimena a compimento di D. 150 et in conto dello quadro di Apollo e Dafne. E per lui a Gennaro Custolo per altritanti pattuiti in credito di detto Abate Francesco Solimeno"⁶⁰².

Se a supporto di tale ritrovamento documentario avessimo solo la testimonianza del De Dominici, non avremmo altra possibilità che porre l'opera in relazione alla committenza Canal, ma dato che un dipinto con *Apollo e Dafne* è segnalato anche nell'inventario della collezione Baglioni del 1787, non è possibile trarre una conclusione definitiva in merito al riferimento documentario. Fondamentale risulta, tuttavia, anche in questo caso la presenza di Rispoli, che rappresenta l'intermediario costantemente utilizzato dagli editori veneziani nel corrispondere alle esigenze di cambio monetario, come di pagamento dei dipinti progressivamente commissionati dai Baglioni.

L'individuazione nell'archivio della Fondazione Zeri (n. scheda 64284, busta 597, fasc. 3) di un'immagine relativa ad un dipinto di analogo soggetto, già presente a

⁵⁹⁹ Le tele raffiguranti *La morte di Sofonisba* e *Giunone che affida Io ad Argo*, passarono alla fine del '700 nella galleria di Dresda: cfr. H. Posse, K. W. Jähnig, *Die Staatliche Gemäldegalerie zu Dresden. Vollständiges beschreibendes Verzeichnis der älteren Gemälde*, Dresden 1929, che ricorda la citazione delle opere nell'inventario del Guarienti (1747-1750); F. Bologna, *Francesco Solimena...*, cit., pp. 189, 251-252; G.L. Hersey, *Francesco Solimena e il Procuratore...*, cit., pp. 129-142; vedi inoltre: *La fortuna del barocco...*, cit., pp. 138-141.

⁶⁰⁰ F. Sricchia Santoro, in B. De Dominici, *Vite de' pittori...*, cit., p. 1136, nota 65.

⁶⁰¹ Cfr. Appendice documentaria, doc. 2.

⁶⁰² ASBN, Banco della Pietà, giornale di cassa, matr. 1187, partita di 100 ducati estinta il 1 luglio 1706 (ne devo la conoscenza al direttore dell'Archivio Storico dell'Istituto Banco di Napoli-Fondazione, Eduardo Nappi, che qui ringrazio); cfr. Appendice documentaria, doc. 3.

Milano in collezione privata (fig. 15), consente ora di mettere in rapporto l'opera con una delle due tele citate, che comunque dovettero essere realizzate a pochi anni di distanza, sulla base di un unico modello.

Quest'ultimo va messo in relazione alle proposte maturate in ambito romano, sia attraverso la lezione dei discepoli dei Carracci, sia di Poussin, permettendo di osservarne una continuità in Maratta il quale, nella tela di Bruxelles (Musée des Beaux-Arts), più nota attraverso l'incisione eseguita da Robert van Andenaerde, realizza una sintesi dell'episodio ovidiano, dando risalto anche ai riferimenti paesaggistici⁶⁰³. Infatti, Bellori aveva trovato modo di sottolineare come l'artista nella "scena ci rappresenta la vaga regione della Tessaglia con l'amene rive del fiume Peneo, d'acque e d'alberi feconde"⁶⁰⁴. A tale esemplare fa specifico riferimento Solimena, consentendo di confermare la sua attiva presenza agli inizi del Settecento a Roma, dove ebbe modo di riesaminare il panorama figurativo rivolto alla reinterpretazione delle *Metamorfosi* di Ovidio.

Dal punto di vista compositivo l'"Apollo e Dafne con intreccio di Puttini et veduta di fiume" del pittore napoletano, si riferisce all'episodio conclusivo della *fabula* mitologica, in cui "Fugge ella, ei segue [...] gonfia il vento le vesti [...] e mostra hor questa, hor quella parte ignuda [...]. L'aura, che al corso suo contraria spira, la chioma alzata in aria apre e raggira"⁶⁰⁵. In primo piano il padre Peneo, tende il braccio per arrestare la corsa di Apollo, mentre le Naiadi rivolgono uno sguardo di stupore e di supplica verso i due protagonisti. In alto Cupido mostra l'arco e "Due strali [...] di contrario effetto [...]: infiamma l'uno, e l'altro agghiaccia il petto"⁶⁰⁶, ricordando la causa che ha generato l'epilogo.

La figura di Apollo appare contraddistinta da un moto rallentato che depura l'immagine da tensioni e lascia emergere la netta definizione del corpo. Il volto,

⁶⁰³ Cfr. V. Lotoro, *Arte e mito nel circuito mediterraneo. La fortuna delle "Metamorfosi" nel Seicento e nel Settecento*, Roma 2012, p. 115.

⁶⁰⁴ Cfr. P. Bellori, *Dafne trasformata in Lauro, pittura Del Signor Carlo Maratti Dedicata a' trionfi di Luigi XIV il Magno, descritta in una lettera ad un cavaliere forastiero da Gianpietro Bellori*, in *Vite dei pittori, scultori ed architetti moderni*, Pisa 1821, III, p. 244.

⁶⁰⁵ G.A. Anguillara, *Le Metamorfosi di Ovidio ridotte da Gio Andrea dell'Anguillara in ottava rima: con le annotazioni di M. Giosepe Horologgi, e gli Argomenti e Postille di M. Francesco Turchi*, [Venezia 1561], Venezia 1584, I, pp. 15-16.

⁶⁰⁶ *Ivi*, p. 14.

posto di profilo e siglato da un'ombreggiatura che si dispiega sotto il mento, trova un parallelo con quello del pastore Argo nella tela di Solimena di Dresda, anch'essa proveniente dalla collezione Canal. Nello stesso tempo, il gesto delle braccia del protagonista rimanda a quello di *Enea dinanzi a Didone*⁶⁰⁷ (Londra, National Gallery), mentre la faretra sulle spalle di Apollo trova un opportuno confronto con quella di *Diana* nella tela di Liverpool (*Diana e Endimione*). Il panneggio rigonfio e mosso dal vento del protagonista, si ricollega a quello di *Bacco* nella tela già a Vienna (coll. Wolfrum)⁶⁰⁸, così come le Naiadi della tela milanese, sebbene poste in posizione invertita, trovano un riscontro con le Nereidi, collocate in basso a destra nella tela precedentemente citata. La figura di Peneo trova un puntuale confronto sia per la resa fisiognomica del volto che per la disposizione sul lato sinistro in primo piano, con quella di Titone, ma anche con quella di Vulcano (entrambe a Los Angeles, The J. Getty Museum) in posa invertita. L'aspetto tipologico che caratterizza Dafne si pone in linea con quello di *Aurora*, nella tela precedentemente citata, dalla quale deriva anche l'acconciatura dei capelli raccolti sulla testa, che contraddice i riferimenti letterari nei quali Dafne è descritta con i capelli sciolti e mossi dal vento.

Tali considerazioni, non solo consentono di circoscrivere i dipinti qui citati ad un medesimo arco cronologico, ma anche di considerare una perfetta corrispondenza dell'*Apollo e Dafne* con le indicazioni fornite dal documento di pagamento, permettendo di avanzare una proposta di identificazione della tela di Milano con quella citata nella polizza ritrovata. La fortuna del tema iconografico sviluppato da Solimena si individua nei due esemplari riferiti a Nicola Maria Rossi (figg. 16-17) della collezione d'Errico (Palazzo San Gervasio)⁶⁰⁹ e di Digione (Musée

⁶⁰⁷ Cfr. F. Zava Boccazzi, *Pittoni. L'opera completa*, Venezia 1979, p. 37.

⁶⁰⁸ N. Spinosa, *Pittura napoletana...*, cit., p. 110, n. 30, fig. 35; cfr. inoltre: Id., in *Settecento napoletano...*, cit., pp. 408-409, per una replica di *Bacco e Arianna* transitata in asta Colnaghi a Londra, che dal punto di vista cronologico andrà posto in relazione al dipinto sopra citato.

⁶⁰⁹ E. Sansone, in *Tra mito e storia. Protagonisti e racconti*, catalogo della mostra (Palazzo San Gervasio, Pinacoteca d'Errico, 11 luglio-30 settembre 2010), a cura di E. Acanfora, L. Galante, F. Vona, Milano 2010, pp. 82-83.

Magnin)⁶¹⁰, così come nel dipinto attribuito a Fedele Fischetti transitato in asta Blindarte (Napoli, 9 dicembre 2007, lotto 32), dove si registra una piccola variante nell'aggiunta di una lancia nella mano di Apollo.

Nell'ambito delle repliche da soggetti utilizzati da Solimena si inserisce anche la tela del Museo dei Rettori di Ragusa (fig. 16), che offre occasione di considerare il cammino parallelo di due versioni del tema metamorfico sviluppato dal pittore napoletano, una delle quali orientata in senso descrittivo nei riguardi dell'ambiente raffigurato, mentre l'altra appare rivolta a dare risalto ai protagonisti in corsa, con una dichiarata apertura al confronto con le coeve rappresentazioni teatrali, sviluppatesi sull'onda del successo della favola pastorale degli 'Amori d'Apollo e di Dafne' di Francesco Cavalli, di cui dovette essere tramite il musicista Alessandro Scarlatti.



1. Francesco Solimena, Rebecca si congeda dal padre. Ajaccio, Musée Fesch

⁶¹⁰ A. Brejon De Lavergnée, *Dijon, Musée Magnin. Catalogue des tableaux et dessins italiens (XV^e-XIX^e siècles)*, Parigi 1980, p. 100; per una precedente attribuzione a Solimena cfr. F. Bologna, *Francesco Solimena...*, cit., p. 258.



2. *Francesco Solimena, Rebecca si congeda dal padre. Wiesbaden, Museum.*



3. *Francesco Solimena, Rebecca si congeda dal padre. Vienna, Graphische Sammlung Albertina.*



4. *Francesco Solimena, Rebecca si congeda dal padre.*
Ann Arbor, University of Michigan Museum



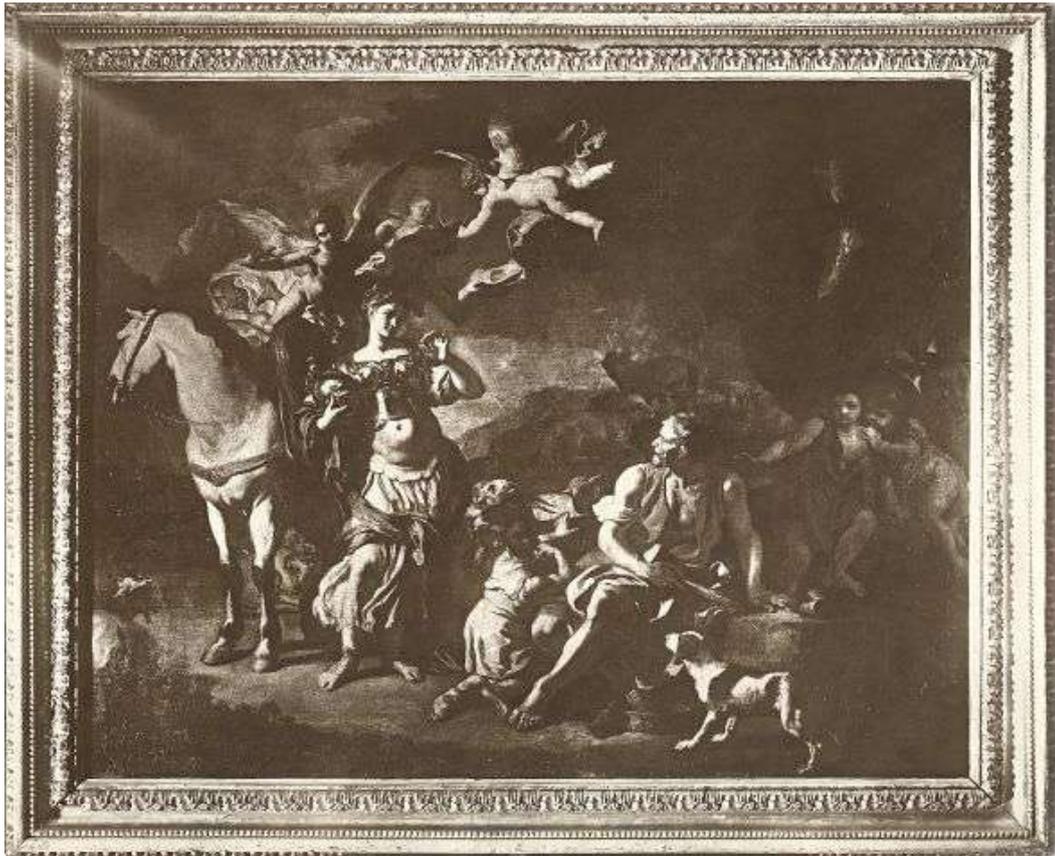
5. *Francesco Solimena e bottega, Rebecca si congeda dal padre.*
Napoli, collezione privata.



6. *Davide Antonio Fossati, Diana e Callisto. Bassano Museo civico*



7. *Bottega di Francesco Solimena, Diana e Callisto. Firenze, Uffizi*



8. Francesco Solimena, *Erminia tra i pastori*. Ubicazione ignota.



9. Francesco Solimena, *Erminia tra i pastori*. Collezione privata.



10. *Francesco Solimena, Rebecca e il servo di Abramo.*
Venezia, Gallerie dell'Accademia.



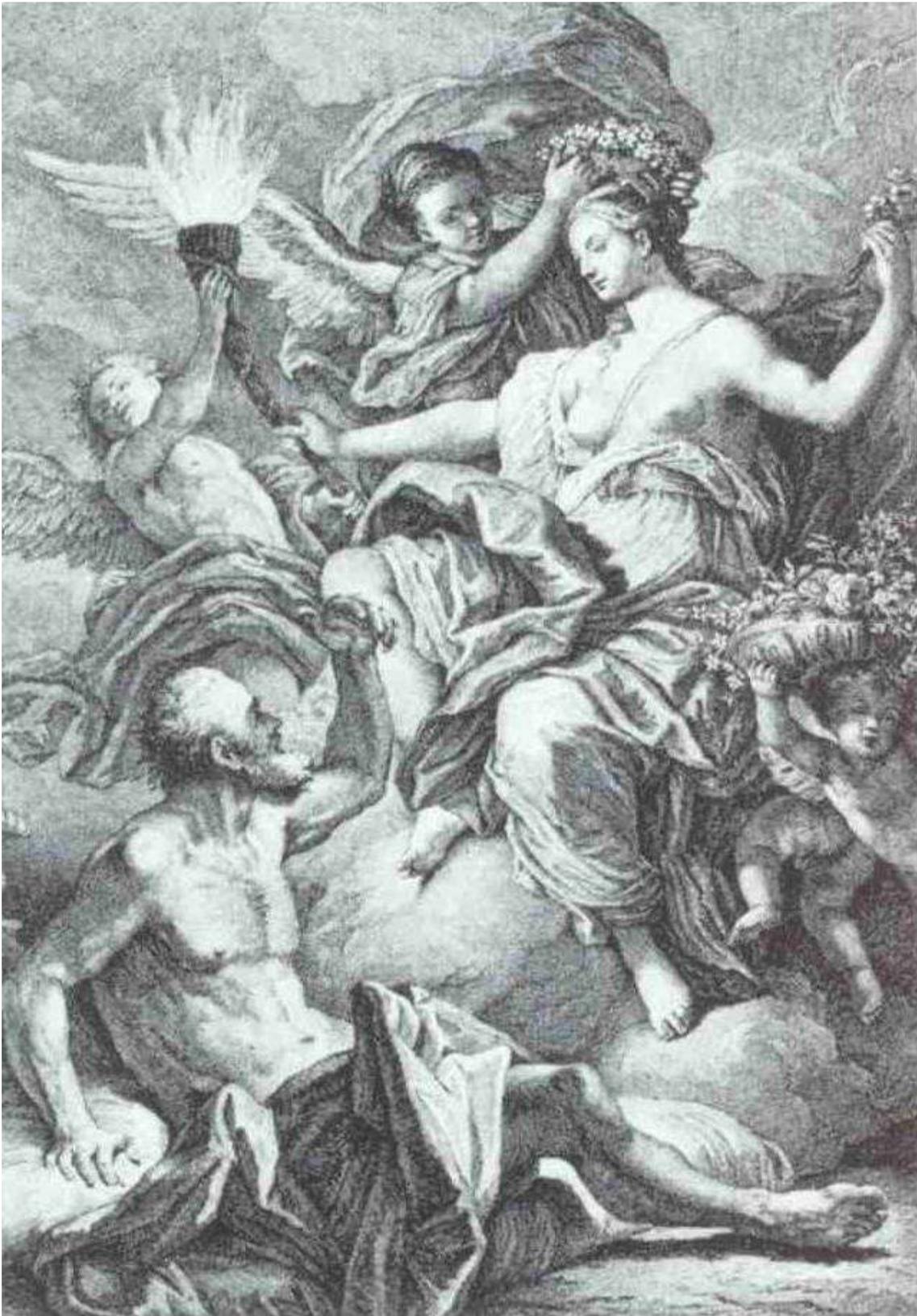
11. *Francesco Solimena, Vulcano consegna le armi a Venere.*
Los Angeles, The J. Paul Getty Museum.



12. *Jacopo Tintoretto, Vulcano consegna le armi a Venere. Venezia, Museo Correr*



13. *Francesco Solimena, Aurora e Titone. Los Angeles, The J. Paul Getty Museum.*



14. *Jacopo Tintoretto, Aurora e Titone. Venezia, Museo Correr*



15. *Francesco Solimena, Apollo e Dafne. Milano, collezione privata.*



16. N. M. Rossi, Palazzo San Gervasio.
Collezione D'Errico



17. N. M. Rossi, Digione,
Musée Magnin



16. Seguace di Francesco Solimena, Apollo e Dafne.
Ragusa (Croazia), Palazzo dei Rettori

5. L'ATTIVITÀ DI BOTTEGA IN RIFERIMENTO ALLA PRODUZIONE COEVA

5. RELAZIONI DI BOTTEGA E ORIENTAMENTO DIDATTICO NELL'AMBITO DELL'ACCADEMIA DEL SOLIMENA⁶¹¹

Nel passaggio dal Sei al Settecento le botteghe degli artisti napoletani si configurano come luogo di creazione poliedrico di manufatti, dove il Maestro condivide con i suoi allievi uno spazio destinato alla pratica dell'arte, al cui interno maturano scelte sia riguardo alla specificità dei materiali, che al linguaggio adottato⁶¹².

L'attività della bottega risulta inoltre funzionale alla creazione di una rete diramata di rapporti tra diverse maestranze artigiane specializzate, le quali operano attraverso un proficuo rapporto di interscambio per la realizzazione di opere più complesse. In talune circostanze il luogo di cooperazione coincide con il "cantiere di lavoro", mentre in alcuni casi può essere identificato con la bottega dell'artista, in cui vengono assegnati precisi spazi ai diversi collaboratori coinvolti nell'esecuzione di una medesima opera.

Responsabile del lavoro rimane comunque il capo bottega, che seleziona e coordina le maestranze, incanalandole verso un approdo comune e uniformando il loro operato verso principi compositivi siglati da una cifra stilistica identificativa della bottega.

Un caso singolare di tale processo va individuato nella progettazione ed esecuzione dell'altare della Cappella dedicata al santo patrono nel Duomo di Napoli (fig. 1): «...nel famoso Tesoro di San Gennaro è bellissimo l'altar maggiore fatto con preziosi marmi di porfido, con ornamenti di rame indorato e di argento, con puttini che adornano così i capi altare che nel mezzo, ov'è situata la Croce, in atto di adorarla...»⁶¹³. L'opera consente di verificare un proficuo rapporto di

⁶¹¹ Il presente contributo è stato pubblicato in: *Atelier d'Artista. Gli spazi di creazione dell'arte dall'età moderna al presente*, a cura di S. Zuliani, Milano 2013, pp. 49-59.

⁶¹² F. Bologna, *Dalle arti minori all'industrial design. Storia di una ideologia*, ed. cit. Napoli 2009, p. 68.

⁶¹³ B. De Dominicis, *Vite de' pittori, scultori e architetti napoletani*, Napoli 1742-44, III, p. 620.

relazioni tra botteghe di comprovata validità artistica, che comportò la sperimentazione di un linguaggio comune, siglato dal marchio stilistico del Solimena, volto a rinnovare i canoni compositivi, in precedenza consolidatisi su soluzioni di stampo barocco, legati alla lezione del Fanzago e del Lazzari.

Attraverso nuovi contributi documentari è stato possibile ricostruire le diverse fasi di commissione e di esecuzione dell'opera, che hanno consentito di risalire alle diverse maestranze coinvolte nei lavori.

La realizzazione dell'altare venne affidata, agli inizi del '700, al Solimena, «uno de' migliori che oggi sia in questa Patria e per le molte esperienze si ha d'altre opere fatte e fatte fare con la sua direttione»⁶¹⁴. L'artista accettò di coordinare l'intero lavoro secondo gli accordi stabiliti dai membri della Deputazione, i quali «...acciocché l'opra fusse con maggiore perfettione riuscita pregarono il mentovato Signor Francesco di farla fare in sua casa, dove non potea giamai mancare la sua assistenza giorno per giorno...; ed egli per incontrare tutto il genio di essi Signori Deputati, assignò a tali Artefici uno intiero suo appartamento di cinque camere grandissime, del quale si ricavavano docati 80 l'anno di piggione e ivi si travagliò per lo spazio di sette mesi a perfettionare detta opra principiata nel mese di marzo e compiuta nel mese di settembre»⁶¹⁵.

Il Duca di Flumeri e il Principe di Belvedere, membri della Deputazione, furono prescelti per sovrintendere ai lavori dell'altare e alla realizzazione del modello in legno, da eseguire a grandezza naturale nella «stanza sta li Regij Studi»⁶¹⁶.

La testimonianza trova ulteriore riscontro nella traccia documentaria da me rintracciata presso la Fondazione dell'Archivio storico del Banco di Napoli: «A don Giuseppe de Ponte duca di Flumeri e don Carlo Carafa Principe di Belvedere ducati duecento, e per loro all'abbate Francesco Solimeno a compimento di ducati 500; et a conto di ducati 858, li medesimi che giusta li prezzi appurati da detto abbate Francesco Solimeno colli mastri doverà pagare alli medesimi che stanno facendo il modello di legname del capo altar maggiore della loro cappella del tesoro del Glorioso San Gennaro che si sta facendo con la direttione, e loro parere,

⁶¹⁴F. Strazzullo, *La Real Cappella del Tesoro di S. Gennaro*, Napoli 1978, p. 114.

⁶¹⁵E. e C. Catello, *La cappella del Tesoro di San Gennaro*, Napoli 1977, p. 410.

⁶¹⁶ F. Strazzullo, *La Real Cappella...cit.*, p. 114.

quali ducati 858 sono per saldo e complimento di tutte e qualsivogliano spese e fatiche fatte e faciende da tutti operarij che faticano per la costruttura di detto modello per quello tocca prezzo di legname, magisterio di falegname, intagliatori, e scoltura che bisogna per detta causa per compiere detto modello, atteso gli altri ducati 300 detto abbate l'ha ricevuti per nostro banco e più partite, con polize delli deputati di detto tesoro loro colleghi, con firma di detto abbate Francesco»⁶¹⁷.

All'esecuzione del modello presero parte il maestro d'ascia Giuseppe d'Eboli, gli intagliatori Carmine Sarnelli e Pietro Vitale, l'argentiere Domenico d'Angelo, l'indoratore Carlo Gallozza e lo scultore Giacomo Colombo⁶¹⁸. Rispetto a quest'ultimo la polizza da me rintracciata, sempre nel fondo del Banco della Pietà, convalida e integra i precedenti apporti documentari riguardo ai suoi interventi decorativi: «All'Abbate Francesco Solimene d. duecento due e per lui a Giacomo Colombo, cioè d. 22 per due pezzi d'intaglio fatti sotto li mensoloni, che sostengono la mensa, e due cornucopij che tengono in mano l'angeloni a' i capi dell'altare del modello di legno, che s'è fatto per la Cappella di S. Gennaro detta il Tesoro in questa città e d. 180 a compimento di d. 280 per final pagamento dell'opra della scoltura di legno da lui fatta nel medesimo sopradetto modello consiste in due angeloni, due puttini, due cherubini con l'ali, sei mascarelle sulle mensole del secondo gradino, et una mezza figura di S. Gennaro di basso rilievo sita nel medaglione sotto la mensa, atteso gli atri d. 100 l'ha ricevuti con altra poliza per suddetto, con il quale pagamento resta sodisfatto secondo il pattuito, e

⁶¹⁷ A.S.B.N., Banco Pietà, 24 luglio 1706, volumi di bancali matr. 6375, partita di 200 ducati.

⁶¹⁸E. e C. Catello, *La cappella...cit.*, pp. 23, 409-413; F. Strazzullo, *La Real cappella...cit.*, pp. 114-116; V. Rizzo, *Il berninismo e l'ecllettismo in Francesco Solimena. Documenti ed opere inedite*, in *Angelo e Francesco Solimena due culture a confronto*, atti de convegno (Nocera Inferiore 17-18 novembre 1990) a cura di V. de Martini, A. Braca, Napoli 1994, p. 155; S. Pisani, *Un disegno di Francesco Solimena per l'altare maggiore del Tesoro a Napoli*, in «Paragone», 47, 1996, ser. 3, 5/7, pp. 179-190; V. Rizzo, *Lorenzo e Domenico Antonio Vaccaro: apoteosi di un binomio*, Napoli 2001, p. 244; E. Nappi, *La cappella del tesoro e la Guglia di San Gennaro. Nuovi documenti e nuove fonti*, in *Ricerche sul '600 napoletano*, Napoli 2002, pp. 91-99; V. Rizzo, *Ulteriori scoperte sulla scultura napoletana dal Seicento al Settecento: da Giulio Mencaglia a Giuseppe Picano*, in «Quaderni dell'archivio storico», 2004, p. 205, doc. 57; E. Catello, *Considerazioni su alcuni documenti relativi a manufatti di arte applicata dell'ultimo Seicento*, in *Ricerche sul '600 napoletano*, Napoli 2009, pp. 10,13.

detto pagamento lo fa in nome e parte delli deputati di detta Cappella del denaro datoli per tal effetto con firma di detto Giacomo Colombo»⁶¹⁹.

Dal resoconto delle spese sostenute dalla Deputazione per il modello ligneo dell'altare, registrate nell'archivio del Tesoro di San Gennaro⁶²⁰, emerge un dato particolarmente indicativo riguardo alla parcella complessiva percepita dal Solimena (ducati mille), che risulta notevolmente maggiore rispetto a quelle delle altre maestranze, permettendo di sottolineare il ruolo primario del capo bottega, detentore della proprietà intellettuale dell'opera al punto da condizionare e rendere subalterna la posizione degli artigiani coautori⁶²¹.

Non va tralasciato che il Colombo, in contatto con il pittore napoletano già in occasione della decorazione dei due monumenti funebri della Duchessa di Piombino e di suo figlio (1704-1705), realizzati «secondo il disegno fattoli e da rispettarsi dal signor Francesco Solimena»⁶²² per la chiesa napoletana di San Diego all'Ospedaletto, si trovò a collaborare anche all'esecuzione dell'altare della Certosa di San Martino, insieme al maestro d'ascia Giuseppe d'Eboli⁶²³.

Il progetto dell'altare del Tesoro, ricostruibile sulla base del disegno della Kunstbibliothek di Berlino⁶²⁴, costò al Solimena «tante sue fatighe impiegate in disegni così in picciolo, et in grande...tanti modelli di creta di tutte le figure, e mensole, e festoni fatti da sua propria mano»⁶²⁵, ma venne interrotto per mancanza di fondi fino a quando, nel 1719, con la mediazione del Sanfelice si raggiunse un nuovo accordo con il pittore, che prevedeva il ridimensionamento delle spese e degli interventi. In questa seconda fase vennero cooptati Bartolomeo Granucci per i partiti scultorei, l'argentiere Nicola De Turris e, successivamente, lo

⁶¹⁹A.S.B.N., Banco della Pietà, giornale di cassa, matr. 1203, partita di 202 ducati estinta il 1 giugno 1707.

⁶²⁰E. e C. Catello, *La cappella...cit.*, p. 413.

⁶²¹ Cfr. in proposito F. Bologna, *Dalle arti minori...cit.*, p. 62ss.

⁶²²V. Rizzo, *Scultori della seconda metà del Seicento, in Seicento napoletano. Arte costume e ambiente*, a cura di R. Pane, Milano 1984, p. 395.

⁶²³ Cfr. N. F. Faraglia, *Notizie di alcuni artisti che lavorarono nella chiesa di San Martino e nel Tesoro di S. Gennaro*, in «Archivio storico delle province napoletane», 1885, X, pp. 446-447, nota 4; R. Causa, *L'arte nella Certosa di San Martino a Napoli*, Cava dei Tirreni 1973, pp. 47, 109-110, nota 154; S. Pisani, *Un disegno...cit.*, pp. 185-186, 190-192.

⁶²⁴ Cfr. S. Pisani, *Un disegno...cit.*, p. 179, tav. 127.

⁶²⁵ E. e C. Catello, *La cappella...cit.*, pp. 410,412.

scultore Matteo Bottigliero, che dovette operare un intervento correttivo rispetto ai precedenti apporti del Granucci, come emerge dalle testimonianze documentarie del 16 ottobre e del 29 novembre 1721⁶²⁶.

Tali esiti consentono di registrare una continuità di rapporti istaurati dal Solimena con le cerchie operative che avevano maturato competenze specifiche nell'ambito della bottega di Lorenzo Vaccaro⁶²⁷.

Il ruolo primario assunto dal Solimena agli inizi del '700 è inoltre comprovato da una serie di interventi collaterali, che consentono di registrare la sua attiva partecipazione nei diversi settori artistici, in qualità di coordinatore e progettista, come nel caso dei rapporti sviluppati con maestranze specializzate nella realizzazione di ricami. Va in proposito ricordato l'incarico ottenuto per l'esecuzione di «...macchia...» e «d'una tela dipinta a secco da doversi ricamare per lo tappeto dell'altare maggiore» del Monastero della Sapienza (oggi presso il Monastero di Santa Chiara a Napoli), da Ignazio e Pietro Mirabile (fig. 3), «...in conformità del disegno fatto dal Maestro Francesco Solimena Pittore»⁶²⁸.

Mentre proseguivano i rapporti così articolati con artisti e artigiani contemporanei, che davano luogo ad un'ampia affermazione del metro solimeniano, dal punto di vista della pratica pittorica esercitata all'interno della sua bottega, la grande versatilità del Maestro trovava modo di manifestarsi anche in occasione di tele di nature morte: «...È singolare in dipinger di animali di caccia, sì di penne che di pelo, di fiori, frutta, pampini d'uve, e di altri frutti ammirabile, e basta dire che ha accompagnato un quadro del celebre abate Andrea Belvedere, dipingendovi vasi d'argento e d'oro con fiori, con guanciali nel piano di velluto cremesi....»⁶²⁹.

Circa le attività sviluppate all'interno della sua Accademia, prendono spicco sia la consuetudine di ritrarre i suoi discepoli dal vivo, come nel caso di Paolo di Falco, che «...fu uno de' discepoli che disegnandosi l'accademia furon disegnati con i

⁶²⁶ V. Rizzo, *Lorenzo...cit.*, p. 244, docc. 317, 318; Idem, *Ulteriori scoperte...cit.*, p. 205, doc. 57.

⁶²⁷E. Catello, *Francesco Solimena e la scultura del suo tempo*, in *Ricerche sul '600 napoletano*, Napoli 2001, p. 7.

⁶²⁸ Cfr. M. R. Mancino, *Francesco Solimena e Ignazio Mirabile autori di un tappeto ricamato per la chiesa della Sapienza di Napoli*, in «Paragone», 49, 1998, ser. 3, 20, pp. 47-59.

⁶²⁹ B. De Dominicis, *Vite de' pittori...cit.*, p. 619.

loro ritratti dal Solimena....»⁶³⁰, sia la pratica di seguirli nelle loro attività anche riguardo ad incarichi esterni, come ad esempio in occasione della decorazione della galleria del principe di Avellino, quando Andrea d'Asta: «...ne fece fare il pensiero dal suo maestro Solimena, sul quale fece il bozzetto...»⁶³¹. Allo stesso modo Giuseppe Guerra portò a compimento il dipinto della chiesa di San Francesco di Paola «... fatto sotto l'occhio del suo eccellente maestro, che ne formò il disegno e vi diede anche alcune pennellate...»⁶³².

Quanto poi ai rapporti con i committenti riguardo alla scelta dei suoi allievi, appare indicativa la considerazione che «...Dovendosi non ha molto far dipingere la nuova ricca Carozza da' signori Eletti della città di Napoli, ne commisero i pensieri da farsi in quella al celebre Francesco Solimena, ed egli formatone i pensieri in disegni consigliò quei signori a servirsi dell'opera di Leonardo Olivieri se desideravano essere ben serviti...»⁶³³.

Gli allievi venivano inoltre selezionati in base alle loro potenzialità e alle competenze acquisite, e a tal proposito l'attenzione è rivolta a Giustino Lombardo, il quale «...non fece nulla nel colorire, disegnò così bene e con tal pulizia ritrasse l'opere del maestro su la carta, e per lo più con lapis rosso..., e lo stesso Solimena moltissime volte stava ad osservarlo nel mentre che formava i suoi disegni e non cessava d'encomiarlo...»⁶³⁴.

Riguardo ai criteri didattici, sviluppati all'interno dell'Accademia, il De Dominicis sottolinea inoltre che: «Egli con i suoi severissimi studii ha istruito ed erudito molto la mente della gioventù studiosa, perciocché le ha mostrato il vero modo di divenir pittore, mediante un assiduo e intelligente operare, dimostrando con la pratica del suo esempio ciocché deve fare lo studioso per essere annoverato tra' valentuomini...ed acciocché non si fossero perduti, mostrava loro il modo di partorir prima sul tavolino i pensieri di ciò che egli dovea dipingere, e dopo fatto più schizzi di un sol soggetto, com'è solito de' valentuomini, faceva il disegno

⁶³⁰ Ibid., p. 671.

⁶³¹ Ibid., p. 675.

⁶³² Ibid., p. 681.

⁶³³ Ibid., p. 680.

⁶³⁴ Ibid., p. 691.

compiuto, dato di penna ed acquarella, e da questo faceva la macchia, prendendo dal naturale i nudi e le azioni, e dal modello i panni...»⁶³⁵.

Entrando nel vivo del procedimento il biografo ricordava che «Nella sua scuola non ha permesso che nel copiar le sue macchie (le quali son finitissime, con teste, nudi, mani e piedi dipinti sul naturale) si servissero i suoi discepoli dell'uso del velo, acciocché graticolandole, si venissero ad esercitar nel disegno, e con ciò a perfezionarsi in esso, e nel colorire...»⁶³⁶. Un particolare rilievo veniva dato alla ripresa diretta dei modelli: «Nella sua scuola si è frequentata sempre l'accademia del nudo, ed egli è stato il primo a disegnarla, e molte volte a dipingerla; ma da molti anni a questa parte le ha sempre disegnate, per dare esempio di disegnare il nudo a' suoi scolari, e a chiunque vi interveniva a disegnar l'accademia...Quando egli ha trovata la mossa della figura, l'ha disegnata sempre tutta nuda sul naturale, e dopo l'ha vestita di panni similmente fatti sul vero, né ha fatto cosa alcuna senza il naturale davanti, non solo de' panneggiamenti, ma di tutte quelle cose accidentali, che accadevano in quella storia, o tavola, così di vari incensieri, bacini, spade, alabarde, armature, pennacchi, guanciali, guanti, fiocchi, tronchi, erbe, e ogni altra cosa che può portare il soggetto che si dipinge; ed in ciò ha imitato il Cavalier Calabrese, che non faceva cosa alcuna senza vederlo dal naturale, per camminare con più certezza»⁶³⁷.

Nello stesso tempo si precisavano i principi compositivi che presiedevano al raggiungimento di un positivo esito finale: «Persuadeva sempre a' suoi discepoli di stare attenti alla proporzione ed al disegno, perché, questo accertato che sia, il colore viene da sé, ed esortava a quelli a non prendersi timore del colore, quale si butta su la tela con franchezza; al qual proposito insegnava, che in tutti i pittori il colore e la maestria corrisponde al modo del loro disegno, donde argomentava non essere la pittura altro che disegno, e colorire bene colui che intende bene il disegno...»⁶³⁸.

Veniva inoltre sottolineata l'importanza degli interventi condotti dal Solimena ad affresco nella decorazione di volte e spazi sopraelevati: «Che l'operazione più

⁶³⁵ B. De Dominici, *Vite de' pittori...cit.*, p. 613-614.

⁶³⁶ Ibid., pp. 614-615.

⁶³⁷ Ibid., p. 615.

⁶³⁸ Ibid., pp. 628-629.

difficile essere il sotto in su, e che tali opere l'avean fatto sempre temere, perché oltre alla verità vi vuole grazia, ed intelligenza, e riesce malagevole nell'accordare i gruppi, e massimamente ne' piani, dove alcuna volta bisogna prendersi di qualche libertà; ed in questa difficilissima parte del sotto in su, lodava meco sovente l'inarrivabile Cavalier Calabrese. Che però avvertiva, che le pitture di sotto in su devono essere tra l'osservazioni di quelle che vanno sul piano della volta, perché sono mirate per linea retta, e l'occhio ne discopre gli errori più volentieri; e questi si nascondono in parte in quelle che vanno laterali in alto, le quali vengono mirate per linea obliqua»⁶³⁹.

Passando poi ad avvalorare il processo di idealizzazione che aveva coinvolto il Solimena fin dagli anni '90, il De Dominici ricorre ad un originale racconto per rafforzare la scelta operata dal Maestro, anche al fine di influire maggiormente sulla formazione dei giovani, sulla scorta di un metro di giudizio in linea con le correnti arcadiche, ma le cui radici rimandano all'«*Idea*» del Bellori⁶⁴⁰: «Raccontava di sé, che essendo giovanetto gravemente infermo, parevagli vedere entro i sogni della febre, bellissime, vaghe, nobili, e graziose immagini intorno alle cortine del letto, e confessava, che da loro vennero impresse nella sua mente l'immagini del suo carattere, che noi abbiamo ammirato come cosa nuova, e propria di lui. Su la qual cosa si potriano applicare bellissime riflessioni filosofiche, e che l'anima di questo grand'uomo ancor sognando avesse immaginato la bellezza di quei doni, e la nobiltà delle idee, che riportò in dono dal cielo, per ammaestramento della gioventù studiosa»⁶⁴¹.

Sulla scia della revisione belloriana al processo naturalistico, anche il De Dominici ritiene opportuno, prendendo le distanze dalle proposte dei pittori napoletani del primo Seicento rimasti insensibili alla virata classicistica, ribadire quanto osservato dal Solimena: «Diceva non potersi servire in bene del naturale quel pittore, che non intende il far di maniera...Che studiando il naturale bisogna farvi quanto si

⁶³⁹ Ibid., p. 629.

⁶⁴⁰ G.P. Bellori, *L'Idea del pittore, dello scultore e dell'architetto* (1664), in *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni* (1672), ed. cit. a cura di E. Borea e G. Previtali, Torino 1976, pp. 13-25.

⁶⁴¹ B. De Dominici, *Vite de' pittori...cit.*, III, p. 630.

vede, ma riportandolo poi ne' quadri, quello si deve addolcire e rendere manieroso, nobile, e scelto»⁶⁴².

In tal senso veniva introdotta una norma di accomodamento del naturale che fissava le radici su processi idealizzanti, programmaticamente rivolti a rivalutare la funzione degli esempi introdotti dai seguaci dei Carracci: «Diceva a' suoi giovani:...Essere la pittura cosa difficile sopra ogni professione, bisognando in essa varie parti, ed una che di loro mancasse non potersi dire perfetto l'artefice che l'esercita; e soggiungeva: che le parti della pittura, dal disegno in fuori, non potersi insegnare, consistendo in un certo gusto che non si può dare ad intendere, e bisogna che il pittore lo conosca da se, e con l'imitazione di buoni esempi...Che il naturale era il vero maestro, e la guida nel dipingere, e che la grazia sopra ogni pregio faceva bella una pittura, ripetendo spesso la critica fatta da Apelle con quelle parole: *desunt gratiae*»⁶⁴³.

L'attenzione rivolta dal Solimena al seguito dei Carracci si registra nelle osservazioni in cui precisa: «...non ha usato alcuna formula che non abbia veduta da buoni autori, e dando di mira al Lanfranco, lo chiamava il maestro...Diceva che Domenichino non era da recarsi in esempio talvolta nel componimento per la difficile maniera da lui imitata da Raffaello, ma lodando le di lui figure correttissime nel disegno, e di somma espressione, consigliava più tosto a seguire il Lanfranco come più confacente allo stile moderno....Posto in libertà di eligere di essere il Domenichino o il cavalier Lanfranco, diceva che volentieri eligerebbe di essere il Lanfranco, considerando in questi un'anima più da pittore. Io però condannerei una simile elezione atteso il valore ed il carattere del Zampieri, sapendo che da tutti vien nominato: l'incomparabile Domenichino, benché in Lanfranco vi sia l'essere d'un gran pittore»⁶⁴⁴.

Accanto al recupero degli allievi dei Carracci e in particolare del Reni, del quale «asseriva ed insegnava che niuno avea con più grazia e proprietà posto i panni su le figure che Guido»⁶⁴⁵, riemerge puntualmente la memoria di Pietro da Cortona, indicativa della doppia polarità degli interessi del Solimena: «...abbiamo

⁶⁴² Ibid., pp. 631-632.

⁶⁴³ Ibid., p. 629.

⁶⁴⁴ Ibid., pp. 631-632.

⁶⁴⁵ Ibid., p. 628.

noi sentito sempre lodare per eccellentissimi il Domenichino, Guido Reni, e il Lanfranco; anziché molto gli ha seguitati, come seguì più che tutti il Cortona, di cui insin fatto vecchio si ha servito di sue figure, come anco di quelle di altri valenti maestri, accomodandole così bene ne' suoi ottimi componimenti e con tanta proprietà che sembravan quasi necessarie in quel sito»⁶⁴⁶.

In conclusione poi, l'ottica dominicana volta a conciliare la modernità del Solimena, artista a cavallo tra due secoli, con la predilezione del formulario arcadico, introdotto nella didattica accademica, si rivela pienamente nell'affermazione che il Maestro: «Lodava sempre il Maratta, e non poteva rallentare le lodi intorno a' gran cartoni, ch'egli ebbe la sorte di vedere in Roma, per la cupoletta in San Pietro, recandoli in esempio per l'ultima perfezione del contorno...Che per lo studio d'un pittore basterebbero le stampe di Nicolò Pusino e di Carlo Maratta, essendo due maestri del gusto moderno, e dove è il migliore di tutti, e consigliava i giovani a tener studio di quelle»⁶⁴⁷.

⁶⁴⁶ Ibid., p. 626.

⁶⁴⁷ Ibid., p. 628, 631.



2. Francesco Solimena, *Altare*, Napoli, Cappella del Tesoro di San Gennaro



2. Francesco Solimena, *Altare*, Napoli, Chiesa di San Martino



3. Ignazio e Pietro Mirabile, *Giudizio di Salomone*, Napoli, Santa Chiara

APPENDICE DOCUMENTARIA

MONASTERO DELLA PROVVIDENZA

A.S.B.N. Banco della Pietà, giornale del 1678, matr. 735, partita di 15 ducati, estinta il 16 maggio.

Al Monastero di S.M. della Provvidenza ducati 15. E per esso a Francesco Solimena et sono a conto di un quadro sta facendo per la cappella dove sta il Crocifisso nella loro chiesa. [Nappi 1982, p. 206]

A.S.B.N. Banco della Pietà, matr. 748, partita di 50 ducati, estinta il 9 maggio 1679.
Al Monastero di S.M. della Provvidenza ducati 50. E per esso a Francesco Solimena, disse a compimento di ducati 65, acciò se ne compri cose dolci in corrispondenza della spesa e fatiche in un quadro che ha fatto in tela con l'Immagine del glorioso patriarca San Francesco d'Assisi, San Domenico, Sant'Ignazio e San Filippo Neri con vari groppi di pottini e cherubini che si collocherà nella cappella del Santissimo Crocifisso di loro chiesa, atteso l'altri ducati 15 l'ha ricevuti per nostro Banco con poliza de 12 maggio dell'anno passato 1678 e resta sodisfatto. [Nappi, 1982, pp. 206-207]

SANTA CHIARA, FIUMEFREDDO BRUZIO

A.S.B.N., Banco dello Spirito Santo, g.m. 593, partita di 40 ducati dl 20 dicembre 1678.

Al padre Carlo Pacifico D.40. Et per lui al signor Francesco Solimena pittore disse che sono a compimento di D. 50 et li paga di propri denari dell'eccellentissima signora Lucrezia Ruffo di Montelione per prezzo d'un quadro di Santo Nicola fatto da lui per una cappella di detta marchesa. [Nappi, 2003, p. 127]

CASA DELL'ANNUNZIATA

A.S.B.N. Banco A.G.P. A 1° luglio 1681.

La S. Casa de l'Annuntziata paga D. 33 a Francesco Solimena pittore a comp. di D. 103 per l'intero prezzo della pittura fatta nel Quatrone della Sala della nostra Audienza. [D'Addosio, 1920 p. 114]

SAN NICOLA ALLA CARITÀ

A.S.B.N, Banco dello Spirito Santo, g.m. 616. Partita di 50 ducati del 22 marzo 1681.
Al Padre Don Pietro Gisolfo D. 50 e per lui al signor Francesco Solimena, et sono in conto di due quadri che sta facendo per la loro Chiesa di Santo Nicola. [Scalera, 2005/2006, p. 520]

A.S.B.N, Banco di San Giacomo, g. m. 426. Partita di 15 ducati del 17 ottobre 1681.
A Don Pietro Gisolfo D. 15 E per esso a Francesco Solimena in conto delli quadri che attualmente sta facendo nella nostra chiesa di Santo Nicola a Toletto [Scalera, 2005/2006, p. 520]

A.S.B.N, Banco di San Giacomo, volume di bancali..... Partita di 20 ducati del 13 maggio 1682.

Banco di San Giacomo e Vittoria pagate per me al signor Francesco Solimena docati venti, e sono in conto del prezzo delli quadri che hora sta facendo nella nostra Chiesa di Santo Nicola a Toletto. Napoli 10 maggio 1682. Don Pietro Gisolfo. Francesco Solimena. [Scalera, 2005/2006, p. 521]

A.S.N., Monasteri soppressi, Esito fatto da me D. Maurizio Filangieri dall'anno 1694 per conto delle spese della fabrica della casa e chiesa di S. Nicola a Toledo dè Pij Operarij, e dell'oro postoi, e parte della pittura, in tempo della mia prefettura, vol. 4237.

A 4 giugno 1694. Per una coperta regalata a S.r. Francesco Solimeno nella festa di S. Martino di detto anno 1694, duc. 1.2.12 1/2.

1696: Dati a M.ro Domenico ... lo stuccatore per riformare lo stucco della lamia duc. 52.4.8, e benché si fusse pattuito per duc. 60, ad ogni modo perché esso non la finì, non li toccò maggior prezzo e si fece finire dal S.r. Lorenzo Vaccaro.

Il 4 Agosto: Dato a fratello Gio. Battista Lionetto per ordine del Padre Preposito duc. 3 in conto di quello che si spendeva per le spese del mangiare del pittore Solimena, oltre di quello li dava la Casa.

A detto dì 20 ottobre pagati a mastro Baldassarre pittore di fogliami alla lamia duc. 19, cioè duc. 13 per la sua manifattura, quale ha servito di fogliami alla lamia, e duc. 6 a lavoranti, ai quali si sono pagate a ragione di carlini 3 l'una, et a detto Baldassarre a carlini 10.

Dati a Pietr' Antonio il pittore discepolo di Solimena, in conto delle sue fatiche per haver agiutato a far li fogliami, duc. 3.

A 27 detto dati al S.r. Francesco Solimeno a conto della pittura della nave con fede di credito per Banco della Pietà in testa del P.D. Giuseppe Antinori rettore, duc.50.

A 23 novembre: Per pennelli per il S.r. Francesco Solimeno, tarì 4.

A 5 dicembre: Per regalo del cocchiere del detto Solimeno, tarì 2.10.

A Pietr' Antonio discepolo di Solimeno, in conto delli fogliami fatti, duc.3.

E per me li suddetti ducati cento li pagate al signor Francesco Solimena, detti li pago in nome e parte della

Venerabile Chiesa de PP. Pij Operarij de S. Nicolò in strada Toletto, come del P.D. Maurizio Filangieri della medesima Congregatione a complimento de ducati 200, atteso l'altri ducati cento le riceè detto Signor Francesco per mezzo del Banco de S. Giacomo nel mese de Dicembre 1696, e poi tirati dal detto banco nel mese de marzo dell'anno 1701 con fede di credito in testa del P.D. Alessandro Rossi girata al suddetto P.D. Maurizio, e da questo girata al medesimo Signor Francesco, e detti ducati 200 con altri ducati 400 primo loco in più e dierse tande di moneta correnti e fede di credito pagati sono per tutto e quanto fece gratia il medesimo Signor Francesco e per sua particular devotione convenire con i suddetti PP. per la pittura che dovea fare nella volta di detta Chiesa, come fece, esendosi contentato per questo fiore de ducati 600, poiché se s'havesse havuto a pagare a misura della sua opra vi havrebbero havuto altre et assai maggiori quantità, e stante il sudetto pagamento resta intieramente sodisfatto della suddetta opra da lui fatta in detta Chiesa per tutte le dipinture e macchie fatte in essa, dandosi per rotta e cassa la suddetta partita de banco de ducati cento in virtù della quale s'obligarono pagare il complimento detti PP. et il sudetto P.D. Maurizio etiam in forma Reerendae Camerae Apostolicae, non restando a seguire cosa alcuna per detta causa de dette pitture e macchie fatte, e non altrimenti. [Strazzullo, 1964, pp. 115-117]

A.S.B.N. Banco della Pietà. Partita di d. 20 estinta il 16 marzo 1709, giorn. cop. matr. 1239.

A D. Maurizio Filangiero d. venti e per lui ad Aniello de Rosa per altri tanti e per lui a Francesco Solimena li paga in nome e parte della Casa e Chiesa di S. Nicolo de Padri Pij Operaij in strada de Toledo, come Procuratore, e sono per il molto che se li deve e si è compiaciuto prendere in riguardo della gran divotione che tiene verso il Glorioso S. Nicola di Bari per causa delli disegni fatti, e ripartimenti di stucco nell'altare Maggiore, et ogni altra opera, che si è servito fare per servitio della suddetta Chiesa, in maniera tale che non detto pagamento si danno per rotti e cassi tutti gli atti fatti ad Istanza del detto Francesco contro detta Chiesa e tanto nella Corte Arcivescovile e Nunziatura di questa città, quanto nella Corte Romana, quali non faccino più fede, né servono a cosa alcuna restando detta Chiesa e suoi Padri quietati in amplissima forma per pactu de amplius non pretendo et aquiliana stipulatione, conforme restano ancora quietati per l'altra contesa havuta circa il ritoccamento delle due effigie di S. Giovanni e S. Paulo sopra la porta maggiore di detta Chiesa per esserne stato similmente sodisfatto in virtù di pubbliche partite di Banchi alle quali si refere; Si che detto Francesco non resta a conseguire da detta Chiesa per qualsiasi causa ulla penitus, esclusa cosa alcuna restando quietati ad invicem e per lui a Salvatore Pace per altri tanti [Fiore, 1997, p. 440].

DONNAREGINA

A.S.B.N. Banco di S. Maria del Popolo, giornale di cassa, matr. 523, 24 gennaio 1684.

A Donna Ippolita Pignatiello, Ducati 20 e per essa a Francesco Solimena disse a compimento di ducati 300 et in conto delle Pitture che ha fatto e dovrà fare nel Choro della Chiesa di Santa Maria Donna Regina, che l'altri 280 ducati l'ha ricevuti in parte contanti e in parte per Banchi e per esso a Gio. Domenico Farina. [Rizzo, 1990, p. 386]

A.S.B.N. Banco dei poveri, giornale di cassa, matr. 589, 23 giugno 1684

A suor donna Ippolita Pignatelli ducati 230 e per lei a Francesco Solimena disse a compimento di ducati 650 in conto delle pitture fatte e faciende nel choro della loro chiesa del venerabile Monastero di Santa Maria Donnaregina, atteso che gli altri 420 a compimento li ha ricevuti parte in contanti e parte per diversi banchi e con sua firma [Rizzo, 2001, p. 220]

A.S.B.N. Banco della Pietà, giornale di cassa, matr. 898, 26 novembre 1688.

A Giovanni Domenico Vinaccia, ducati 40 e per esso a Francesco Solimena per caparro di un Quadro che doverà fare per la Chiesa del Monastero delle Moniche di Donna Regina per la Cappella del Glorioso San Francesco e per esso a Tomaso Solimeno per altritanti. [Rizzo, 2001, p. 222]

GESÙ DELLE MONACHE

A.S.B.N. Banco della Pietà, giornale di cassa, matr. 824, 24 maggio 1684.

A suor Diodata Carafa ducati 10 a Francesco Solimena a compimento di ducati 30 atteso li altri 20 li ha ricevuti per nostro banco, a final pagamento di un quadro sopra tonica a fresco con altri quattro coretti da lui faciendi nel cielo della Cappella dell'Immacolata Concezione di nuovo si fa nella chiesa del loro Monastero del Giesù delle Monache di Napoli e con detto pagamento resta sodisfatto e per lui a don Tommaso Solimena. [Rizzo, 2001, p. 220]

A.S.B.N. Banco della Pietà, giornale di cassa, matr. 840, 10 gennaio 1685.

Al Monastero del Giesù delle Monache, ducati 100 e con firma di Suor Diodata Carafa Abbadessa, a Francesco Solimena per l'intero prezzo di due Quadri a fresco, con otto coretti, da lui fatti nelle Cappelle ultimamente costrutte dentro la Chiesa di detto Monastero, e proprio in mezzo alla Lamia di quello l'uno d'essi dell'Assunzione della Madonna e l'altro dell'Assunzione di Santa Chiara, così pattuiti, dichiarandosi che con il presente pagamento resta completamente soddisfatto di detti Quadri a fresco in soddisfazione delli 1000 ducati di don Andrea D'Aquino Vescovo di Tricarico. [Amirante, 1976, p. 184]

A.S.B.N. Banco della Pietà, matr. 841, 11 gennaio 1685.

...D. 102.2 ... a Francesco Solimena per l'intero prezzo di un quadro sopra tela ad oglio da lui fatto nella cappella di S. Chiara proprio quello sopra l'altare di detta cappella ...[Amirante, 1976, p. 184]

A.S.B.N. Banco della Pietà, giorn. copiapolizza matr. 842, 27 aprile 1685.

...D. 100 ... a Francesco Solimena cioè D. 70 per complimento di D. 90 per l'intero prezzo del quadro ad oglio conseguito e posto in opera in mezzo alla cappella di S. Chiara ... che gli altri D. 20 per detto compimento l'ha ricevuti per detto nostro banco, e li restanti ducati 30 a conto dell'altri quadri rimanenti ad oglio doverà fare sulli lati di detta cappella, e della cappella dell'Immacolata Conceptione ...[Amirante, 1976, p. 184]

A.S.B.N. Banco della Pietà, m. 847, 1685, partita di 27 ducati, 2 tarì e 10 grana estinta il 20 ottobre.

Al Monastero del Giesù delle Monache D. 27.2.10 e per essa polizza di Suor Diodata Carafa Abbadessa di detto Monastero, a Francesco Solimena, e sono cioè 22.2 per compimento delli due quadri ad oglio per esso compiti per li due lati della Cappella dell'Immacolata Concezione costrutta dentro la chiesa di detto Monastero, e 5 sono a conto del prezzo di due altri quadri similmente faciendi ad oglio per li lati della cappella di S. Chiara similmente costrutta dentro detta Chiesa e per lui a Tomaso Solimena per altri tanti.[Amirante, 1976, p. 184]

A.S.B.N. Banco della Pietà, m. 847,1685, partita di 32 ducati, 2 tarì e 10 grana estinta il 27 ottobre.

Al Monastero del Giesù delle Monache, D. 32.2.10 e per esso con polizza di Suor Diodata Carafa Abbadessa, a Francesco Solimena e sono cioè 12.2.20 per complimento del quadro dell'Effigie della SS. Annunziata che sta facendo nel lato della cappella della Concezione sita dentro la chiesa di detto Monastero, atteso li altri 30 l'ha ricevuti per nostro Banco e li altri 20 sono a conto delli altri due che doverà fare nelli lati di detta cappella. [Amirante, 1976, p. 184]

CONGREGA DEL MONTE DEI MORTI

A.S.B.N. Banco dei Poveri, giornale copiapolizze, matr. 607, partita di 30 ducati estinta il 26 ottobre 1685.

A nostri signori governatori D. 30. E per essi a Francesco Solimena, dissero in conto delli quadri che sta facendo per la Congregazione di loro Monte. E per esso a Pietro d'Angelis per altri tanti. [Nappi, 1979, p. 178]

A.S.B.N. Banco dei Poveri, giornale copiapolizze, matr. 612, partita di 40 ducati, estinta il 4 gennaio 1686.

A Nostri C/C D. 40. E Per essi a Francesco Solimena, dissero a compimento di D. 70, atteso gli altri D. 30 l'ha ricevuti per detto nostro Banco. E detti D. 70 sono a conto del Prezzo delli quadri sta facendo Per la Congregazione del loro Monte. E per lui a Tomase Solimene per altritanti. [Nappi, 1979, p. 178]

A.S.B.N. Banco dei Poveri, giornale copiapolizze, matr. 611, partita di 25 ducati, estinta il 18 maggio 1686.

A Nostri C/C D. 25. E Per essi a Francesco Solimena, dissero a compimento di D. 95, atteso l'altri D. 70 l'ha ricevuti per nostro Banco. E detti D. 95 sono a conto del Prezzo delli quadri sta facendo nella Congregazione. [Nappi, 1979, p. 179]

A.S.B.N. Banco dei Poveri, giornale copiapolizze, matr. 611, partita di 25 ducati, estinta il 18 maggio 1686.

A nostri C/C D. 25. E per essi a Francesco Solimena, dissero a compimento di D. 120, atteso l'altri D. 95 l'ha ricevuti per nostro Banco. E sono per l'intero prezzo di due quadri che ha fatto nella Congregazione. Uno della Santissima Annunziata et l'altro della Natività di Nostro Signore. Et con questo pagamento resta saldo. [Nappi, 1979, p. 179]

CATTEDRALE DI NARDÒ

A.S.B.N. Banco della Pietà giornale di cassa, matr. 884, 15 novembre 1687.

Ad Antonio Bolifon, Ducati 10 e per lui a Giacomo Carignano, per altritanti, e per lui a Francesco Solimena a compimento di ducati 50, atteso li altri li ha ricevuti per l'intero prezzo di un Quadro fatto pingere dal medesimo per servizio di Monsignor Vescovo di Nardò per la sua Chiesa con l'Imagine di S. Pietro e S. Paolo e della Madonna Santissima e per lui a Nicola Tattore ...[Rizzo; Fiore, 1997, p. 436]

DUOMO DI NAPOLI

A.S.B.N. Banco della Pietà, giornale di cassa, matr. 889, 7 maggio 1688.

Alli Deputati del Tesoro di San Gennaro Ducati 6 e per loro all'Abbate Francesco Solimena e ce li danno in riguardo di suo travaglio in havere riconosciuta e considerata la Statua di marmo allegorica nuovamente fatta e posta sopra lo nicchio a latere della Porta maggiore della loro Cappella e fattane relazione oretemus e per lui a Gennaro Capuano. [Rizzo]

A.S.B.N., Banco della Pietà, giornale di banco, matr. 6375, partita di 200 ducati estinta il 24 luglio 1706

A don Giuseppe de Ponte duca di Flumeri, e don Carlo Carafa principe di Belvedere ducati duecento, e per loro all'abbate Francesco Solimeno a compimento di ducati 500; et a conto di dicati 858, li medesimi che giusta li prezzi appurati da detto abbate Francesco colli mastri doverà pagare alli medesimi che stanno facendo di legname del capo altare maggiore della loro cappella del tesoro del Glorioso S. Gennaro che si sta facendo con sua direttione, e loro parere, quali ducati 858 sono per saldo e compimento di tutte e qualsivogliano spese e fatiche fatte e faciende da tutti operarj che faticano per la costrottura di detto modello per quello tocca prezzo di legname, magisterio di falegname, intagliatori, e scoltura che bisogna per detta causa per compiere detto modello, atteso gli altri ducati 300 detto Abbate l'ha

ricevuti per nostro banco e più partite, con polize delli deputati di detto nostro tesoro loro colleghi, con firma di detto abate Francesco Solimena. [Carotenuto, 2013]

A.S.B.N., Banco della Pietà, giornale di cassa, matr. 1203, partita di 202 ducati estinta il 1 giugno 1707

All'Abate Francesco Solimene d. duecento due e per lui a Giacomo Colombo, cioè d. 22 per due pezzi d'intaglio fatti sotto li mensoloni, che sostengono la mensa, e due cornucopij che tengono in mano l'angeloni a' i capi dell'altare del modello di legno, che s'è fatto per la Cappella di S. Gennaro detta il Tesoro in questa città e d. 180 a compimento di d. 280 per final pagamento dell'opra della scoltura di legno da lui fatta nel medesimo sopradetto modello consiste in due angeloni, due puttini, due cherubuni con l'ali, sei mascarelle sulle mensole del secondo gradino, et una mezza figura di S. Gennaro di basso rilievo sita nel medaglione sotto la mensa, atteso gli atri d. 100 l'ha ricevuti con altra poliza per suddetto, con il quale pagamento resta sodisfatto secondo il pattuito, e detto pagamento lo fa in nome e parte delli deputati di detta Cappella del denaro datoli per tal effetto con firma di detto Giacomo Colombo [Carotenuto, 2013].

SAN PAOLO MAGGIORE

A.S.N., Mon. Sopp., 1129, S. Paolo Maggiore, miscellaneum, giugno 1688.

Francesco Solimena pittore deve dare Ducati 15 con una polisa notafede per il banco dello Spirito Santo in testa alla Signora Madalena di Acquino pagabili alla Signora Principessa di Belmonte. Ricevuti dal Vito Campanile disse al detto Signor Solimena a conto di Ducati 15 atteso li altri Ducati tre l'ha ricevuti di contanti et detti sono in conto di un quadro di palmi sei et otto che doveva farmi et li altri Ducati tre le pagherà detto Campanile...[Palmer, 1993, p. 157]

A.S.B.N. Banco A.G.P. , 14 marzo 1689.

D. Gio Pietro Carafa paga D. 150 a Francesco Solimena in conto di D. 500, per finire la pittura della Sacrestia di S. Paulo da fenirsi per tutto luglio. [D'Addosio, 1920, p. 114]

SANTA MARIA EGIZIACA

A.S.B.N. Banco di S. Maria del Popolo, giornale di cassa, matr. 566, 14 marzo 1689.

A Suor Camilla M. Paolucci D. 50 e per esso a Francesco Solimena disse sono a conto di un Quadro haverà da fare nella loro Chiesa del Monastero dell'Egiziaca e per esso al Dott. Tomase Solimeno per altritanti a credito di detto Tomase Solimeno. [Rizzo, 1990, p. 386; Idem, 1994, p. 156]

A.S.B.N. Banco della Pietà, giornale di cassa, matr. 915, 3 settembre 1689.

A Suor Dianora Stanzione, ducati 20 e per lui a Maestro Felippo Bruno, a conto di una Cornice che dovrà fare alla Chiesa del loro Monastero dell'Egiziaca all'Olmo, intagliata e lavorata a similitudine di quella dell'Altare di S. Nicola fatta dal medesimo, per ordine della signora Sor Zindria de Liguoro per pondersi detta Cornice al Quadro che farà Francesco Solimena sotto il titolo di Santo Agostino e detti ducati 20 li paga di propri danari del detto Monastero di Santa Maria Egiziaca Maggiore di questa Città di Napoli, con che debbia fare detto Bruno detta Cornice come di sopra, anzi di migliore condizione e perfezione di quella del detto Altare di San Nicola a farci qualche sorta di cortesia di prezzo, in modo che possano sparagnare dalla detta cornice di San Nicola e si debbia fare

per tutto il mese di agosto 1689 e per lui a Gio. Batta. Scotto. [Rizzo, 1994, p. 154; Idem, 2001, p. 222]

A.S.B.N. Banco A.G.P., 15 febbraio 1696.

Il Monistero de l'Egizziaca paga D. 40 a comp. di D. 86 a Francesco Solimena a saldo et final pagamento di due Quatri, che ha fatto nella Chiesa di detto Monistero dell'uno et dell'altro lato della Cappella di S. Agostino. [D'Addosio, 1920, p. 114]

A.S.B.N. Banco del Salvatore. Partita di d.20 estinta il 15 giugno 1696, giorn. cop. matr. 394.

A D. Giovanni Berardino Bianco d.venti e per lui a Francesco Solimena, disse esserno a compimento di d.trecento, atteso l'altri per detto compimento l'ha ricevuto per mezzo di Banchi e contanti e li paga in nome e parte della Signora D. Livia de Frachis monica professa nel Regal Monastero di Santa Maria Egittiaca Maggiore di Napoli, e tutti li detti d.trecento sono per l'intiero prezzo di un quadro fatto dal detto Signor Francesco per mera divotione di detta Signora D. Livia per seroiggio di una cappella della Chiesa di detto suo Monasterio sotto il titolo della Beatissima Vergine del Carmine, Santo Alberto, Santa Maria Maddalena de Pazziy et altri Santi, con che resta pagato finalmente, ne se li deve altro e per lui al detto Franzese per altri tanti. [Fiore, 1997, p. 441].

QUADRO DELLA NATIVITÀ

A.S.B.N. Banco A.G.P., 14 marzo 1689.

Andrea Lanza paga D. 100 a Francesco Solimena a comp. di D. 200, et in conto di D. 300 per prezzo di un Quatro di palmi 13, per 10, in circa della Natività. [D'Addosio 1920, p. 114]

TORRE DEL GRECO, SANTA CROCE ESTAURITA

A.S.B.N. Banco della Pietà, giornale copia polizze matr. 932, 27 novembre 1690.

A Nicola Duraccio duc. Venti e per lui a Francesco Solimena a compimento di duc. Sittanta – atteso l'altri duc. 50 per detto compimento l'ha ricevuti per nostro banco con polizza di notar Gennaro Palomba – e sono detti duc. 70 per l'intiero prezzo del quadro di San Gennaro che detto Francesco ha fatto per seroitio di Santa Croce Estaurita e Parrocchiale Chiesa della Torre del Greco, che tutto il di più l'ha donato detto Francesco alla detta Chiesa, e detti duc. Venti li paga in nome e parte dell'Università di detta Terra, e come suo cassiero. [Rizzo, 1987, p. 159]

CHIESA DEL CARMINE

A.S.B.N. Banco di S. Eligio. Partita di ducati 10 estinta il 12 gennaio 1692, giorn. cop. matr. 561.

A Giuseppe Garsia ducati dieci e per lui a fra Andrea Garsia e per lui a Francesco Solimena disse sono a compimento di ducati quaranta atteso l'altri ducati l'ha ricevuti per altra polizza di banco quali ducati 40 sono in conto di quello che deve per regale per l'opre di pittura che sta facendo nella Chiesa del Carmine di questa città nella lamia della Cappella del Crocifisso e per lui a Pietro Ametrano e per lui ut supra [Parmendola]

A.S.B.N. Banco A.G.P., 20 dicembre 1694.

Fra Giuseppe Fragagnano paga D. 30 a Francesco Solimena a comp. di D. 90, disse pagarli per carità et sua devotione per la pittura che d.to Francesco per sua mera cortesia e devotione si è compiaciuto fare nel Cappellone dalla parte de la Sagrestia sotto il titolo de l'Assunta, all'incontro l'altro Cappellone similmente dal suddetto Francesco pittato dentro la Chiesa di S. Maria del Carmine Maggiore, et benché d. Francesco per d. pittura si meriterebbe summa maggiore per aver d'ogni bontà et qualità et in conformità del suo nome, tuttavolta per sua devotione si è compiaciuto rilasciare et donare il dippiù. [D'Addosio, 1920, p. 114]

CHIESA DEL GESÙ VECCHIO

A.S.B.N. Banco della Pietà, giornale di cassa, matr. 960, 21 agosto 1692.

Al Fratello Domenico D'Amato D. 125 e per lui a Francesco Solimena a compimento di ducati 250 atteso li altri li ha ricevuti contanti in più e diverse volte et anco li suddetti 250 quanto tutti li medicamenti della Sua Spetiaria sino al 3 del corrente ricevuti, e sono a compimento dell'intero prezzo e saldo del Quadro di palmi 20 incirca a lui fatto per l'Altare di S. Ignazio nella Chiesa del Giesù Vecchio di questa Città di Napoli e per lui ad Aniello Solombrino. [Rizzo, 1990, p. 386]

A.S.B.N., Banco di S. Giacomo, g. m. 494, partita di 10 ducati del 6 ottobre 1694.

A Domenico Pacifico D. 10. E per esso a Francesco Cappella quali se li pagano in conto delli D. 60 pattuiti tra essi d'accordo per la sfabricatura et nova stuccatura di rilievo con la ricciatura doverà fare iusta il disegno de Francesco Solimena. E per esso a Nicola Vinaccia a soddisfazione et ordine loro nella Congregazione de Mercanti nel Giesù Vecchio titulata la Visitazione. [Rizzo, 1984, p.; Nappi, 2003, p. 122]

SANTA MARIA DONNALBINA

A.S.B.N. Banco della Pietà, m. 977, 1693, partita di 200 ducati estinta il 9 dicembre.

A D. Antonia Muscettola, D. 200 e per lei a Francesco Solimena Pittore a compimento di ducati 300, atteso li altri 100 li ha ricevuti con fede del Banco di San Giacomo, in testa del Reverendo Don Bonifacio del Santis, al detto girati per altritanti a 17 ottobre 1692, e tutti sono in conto della Pittura fatta e facienda nella Cupola della Chiesa del Venerabile Monastero di Donna Alvina e per lui a Tomaso Solimena. [Rizzo, 1984, p. 316]

A.S.B.N. Banco del Salvatore. Partita di d.10 estinta il 17 ottobre 1696, giorn. cop. matr. 400.

A D. Antonia d'Aquino d.dieci e per lei a Baldassare Farina disse esserno in conto del prezzo convenuto di farli un disegno in grande, e colorito di mischi e fiori marmoreschi in conformità, che ordinerà Francesco Solimeno, il quale s'ha da porre nella facciata dell'altare maggiore della Chiesa del Venerabile Monasterio di D. Alvina per il prezzo convenuto di d.venticinque, e per lui a D. Francesco Antonio Farina per altri tanti [Fiore, 1997, p. 441].

CATTEDRALE DI SARNO

Sarno, Archivio della Cattedrale, vol. XV, 19 agosto 1994

Hoggi diciannove di Agosto 1694 si sono finiti li quadri dell'Intempiatura di questa Chiesa Cattedrale di Sarno, fatta tutta a spese dell'Ill.mo e R.mo Mons. Tura Vescovo di questa città. Li tre quadri grandi sono stati pittati dal magnifico Angelo Solimeno della Città di Nocera Padre del Signor Francesco Solimena, il quale Francesco in questo secolo pinta in

Napoli, et ha grido di virtuoso Pittore, e questi ha fatto il disegno di tutti i tre quadri grandi pittati da suo Padre, eccetto però la testa del Padre Eterno del quadro di mezzo, ch'è stata ritoccata di propria mano del Signor Francesco: e si sono pagati ducati 200 ...[Pavone, 1980, p. 100]

SANTI APOSTOLI

A.S.B.N. Banco A.G.P., 9 ottobre 1697

Il P.D. Antonio Capece paga D.^{ti} 300 a Francesco Solimena à conto della pittura delle quinte che attualmente sta dipingendo per la loro Chiesa dei SS. Apostoli. [D'Addosio, 1920, p. 115]

MONTECASSINO

A.S.B.N. Banco della Pietà. Partita di d. 300 estinta il 12 maggio 1698, giorn. cop. matr. 1049

A Romualdo Apicella d.300 e per lui a Francesco Solimena, e li paga in nome e parte del Monastero di S. Maria a Cassino, e dei suoi propri denari, sono a saldo e compimento di tutte l'opere e specialmente di quattro quadri fatti dal medesimo per il choro di detto Monastero ... [E. Catello, 1984, p. 540]

CAPPELLA RUFFO DI BAGNARA

A.S.N., Notar Gennaro Palomba, scheda 648, prot. 33, ff. 240, 248.

Anno 1700.

A 16 febbraio d.20 al Mag. Francesco Solimena pittore, a conto del quadro fatto per la Cappella di S. Ruffo.

Anno 1702

A di detto (10 aprile) d.100 a Francesco Solimena a compimento di d.120 intiero prezzo d'un quadro di S. Ruffo per servizio di detta Chiesa. [Ruotolo, 1979, p. 216]

COMMITTENZA VENETA

A.S. B. N., Banco della Pietà, giornale di cassa, matr. 1153, partita di 200 ducati estinta il 31 ottobre 1704.

A Nicola Rispolo D. duecento e per lui a Francesco Solimena in conto di due quadri che sta facendo per Venezia uno di Vulcano che consegna larmi a Venere et altro di Rebecca per il quale riceve altri d. 40 di caparra che con li presenti sono d. 240 in conto di essi due quadri. E per lui atritanti a Tomaso Solimena..

A.S. B. N., Banco della Pietà, giornale di cassa, matr. 1164, partita di 100 ducati estinta il 26 febbraio 1705.

A Nicola Rispoli D. cento e per lui a Francesco Solimena e sono cioè ducati cinquanta per saldo di due quadri uno di Vulcano, che già ha havuto e ricevuto et altro di Ribeca che si darà fra pochi giorni essendo quasi terminato et l'altri ducati cinquanta: resto delli ducati cento sono per caparra di Apollo e Dafne con intreccio di Puttini et veduta di fiume che deve fare. E per esso a Tomaso Solimena suo fratello per altritanti dico di due quadri uno di Vulcano.

A.S. B. N., Banco della Pietà, giornale di cassa, matr. 1187, partita di 100 ducati estinta il 1 luglio 1706.

A Nicola Rispolo D. 100. Et per lui all'abate Francesco Solimena a compimento di D. 150 et in conto dello quadro di Apollo e Dafne. E per lui a Gennaro Custolo per altritanti pattuiti in credito di detto Abate Francesco Solimeno [Nappi]

A.S.B.N., Banco della Pietà, giornale di cassa, matr. 1246, partita di 300 ducati estinta il 21 ottobre 1709

A Nicola Rispolo ducati trecento; e per lui a Tomase Solimeno e sono in conto del quadro Grande di Rebecca, che sta facendo per li Baglioni di Venetia, e da esso si paghino per ritenerseli ne conti dei detti Signori; E per lui a don Paulo de Falco per altritanti [Carotenuto]

A.S.B.N., Banco della Pietà, giornale di cassa, matr. 1246, partita di 250 ducati estinta il 21 ottobre 1709

Al detto ducati duecento cinquanta; e per lui a Francesco Solimene, à complimento de ducati 650 et in conto de ducati 800 per valuta di un quadro di Rebecca in grande che li dovrà consegnare nell'altra settimana, e si paghirà il complimento; E per lui a don Paulo de Falco per altritanti [Carotenuto]

A.S.B.N., Banco della Pietà, giornale di cassa, matr. 1246, partita di 150 ducati estinta il 21 ottobre 1709

Al detto ducati centocinquanta e per lui a Francesco Solimene, a complimento de ducati ottocento, per valuta di un quadro di Rebecca di Palmi dodici e diecenove ad esso consegnatoli, atteso l'altri per detto complimento l'ha ricevuti per il medesimo nostro banco, restando intieramente sodisfatto di esso quadro; E per lui a don Paulo de Falco per altritanti [Carotenuto]

RITRATTO ORSINI

A.S.B.N., Banco della Pietà, giornale di cassa, matr. 1246, partita di 60 ducati estinta il 21 ottobre 1709

A Nicola Domenico Borbona ducati sessanta; e per lui a Francesco Solimene sono per un ritratto del duca di Gravina; E per lui a don Paulo de Falco per altritanti [Carotenuto]

BIBLIOGRAFIA

1584

ANGUILLARA G.A., *Le Metamorfosi di Ovidio ridotte da Gio Andrea dell'Anguillara in ottava rima: con le annotazioni di M. Giosepe Horologgi, e gli Argomenti e Postille di M. Francesco Turchi*, ed. Venezia 1584.

1609

DEL TUFO G.B., *Historia della Religione de' Padri Cherici Regolari in cui si contiene la fondazione e progresso di lei fino a quest'anno 1609*, Roma 1609.

1615

ARESÌ P., *Delle imprese sacre*, Verona 1615.

1618

RIPA C., *Iconologia*, 1618, ed. a cura di P. Buscaroli, Milano 1992.

1654

DE LELLIS C., *Discorsi delle famiglie nobili del regno di Napoli*, Napoli 1654, vol. I.

1663

DE LELLIS C., *Famiglie nobili del Regno di Napoli*, Napoli 1663, vol. II.

1668-1701

MABILLON J., *Acta sanctorum ordinis sancti Benedicti*, Paris 1668-1701, voll. I-IX.

1672

BELLORI G.P., *L'Idea del pittore, dello scultore e dell'architetto* (1664), in *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni* (1672), ed. cit. a cura di E. Borea e G. Previtali, Torino 1976.

1692

CELANO C., *Notizie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli [...]*, Napoli 1692, voll. I-X.

1694

CANALE G., *Poesie del Sig. Giovanni Canale divise in Morali, Varie, Eroiche, Di Lode, Funebri, Sacre*, Napoli 1694.

1700

PARRINO D. A., *Napoli città nobilissima, antica e fedelissima, esposta agli occhi et alla mente de' curiosi*, Napoli 1700, I-II.

1704

ORLANDI P.A., *Abecedario pittorico*, Bologna 1704.

1714-1715

ANNE CLAUDE PHILIPPE DE THUBIERES, COMTE DE CAYLUS, *Voyage d'Italie (1714-1715)*, Première édition du code autographe annotée et précédée d'un essai sur le Comte de Caylus par Amilda A. Pons, Paris 1914.

1719

ORLANDI P.A., *Abecedario Pittorico dall'autore ristampato corretto et accresciuto di molti professori e di altre notizie spettanti alla pittura*, Bologna 1719.

1724

CELANO C., *Delle notizie del bello dell'antico e del curioso della città di Napoli per i signori forastieri date dal canonico Carlo Celano Napoletano divise in dieci giornate in ogni una delle quali s'assegnano le strade per dove hassi a camminare in questa seconda edizione corrette, ed accresciute*, Napoli 1724, voll. I-X.

PIO N., *Le vite di pittori scultori ed architetti*, (ms. 1724), ed. a cura di R. e C. Engass, Roma 1977.

1730 - 1742

GABBURRI F.M.N., *Vite di pittori* (ca.1730 - 1742), ms. Palatino E.B.9.5, II.

1731

ORLANDI P.A., *Abecedario Pittorico dall'autore ristampato, corretto, ed accresciuto di molti professori e di altre Notizie spettanti alla pittura ed in quest'ultima impressione con nuova, e copiosa Aggiunta di altri Professori*, Firenze 1731.

PASCOLI L., *Vite de' pittori, scultori, ed architetti viventi dai manoscritti 1383 e 1743 della Biblioteca Comunale "Augusta" di Perugia*, (1731 c.a.), Treviso 1981 p. 61.

1733

BAGLIONE G., *Le vite de' pittori, scultori, architetti, ed intagliatori. Dal pontificato di Gregorio XIII del 1572 fino a' tempi di papa Urbano VIII nel 1642...*, Napoli 1733.

GATTOLA E., *Historiae Abbatiae Montis Cassinensis*, Venezia 1733.

ORLANDI P.A., *Abecedario Pittorico Dall'autore ristampato, corretto, ed accresciuto di molti professori e di altre notizie spettanti alla pittura...*, Napoli 1733.

ZANETTI A.M., *Descrizione di tutte le pubbliche pitture della città di Venezia e isole circonvicine. O sia rinnovazione delle Ricche Minere di Marco Boschini colla aggiunta di tutte le opere che uscirono dal 1674 fino al presente 1733. Con un compendio delle vite e maniere de' principali pittori*, Venezia 1733.

1734

Acta Sanctorum, Ianuarii, Venezia 1734, vol. II.

1742-45

DE DOMINICI B., *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, Napoli 1742-45, vol. III.

DE DOMINICI B., *Vite de' pittori, scultori e architetti napoletani, 1742-45*, ed. a cura di F. Sricchia Santoro e A. Zezza, Napoli 2003-2008, II/2.

1747

REMONDINI G., *Della nolana ecclesiastica storia*, Napoli 1747, vol. I.

COCHIN C.N., *Voyage d'Italie, ou recueil de notes sur les ouvrages de Peinture et de Sculpture qu'on voit dans les principales villes d'Italie*, Paris 1758, vol. I.

1755

MAZZOCCHI S., *Vetus marmoreum Sanctae Neapolitanae Ecclesiae Kalendarium commentarius*, Napoli 1755, IV.

1751

DELLA MARRA F., *Descrizione istorica del sacro real monastero di Monte Casino con una breve notizia dell'antica città di Casino, e di San Germano, per uso e comodo dei forestieri*, Napoli 1751.

1764

WRIGHT E., *Some Observations Made in Travelling through France, Italy, & c, in the years MDCCXX, and MDCCXXII*, London 1764, vol. I.

1764-67

RIPA C., *Iconologia del Cavaliere Cesare Ripa Perugino Notabilmente Accresciuta d'Immagini, di Annotazioni, e di Fatti dall'Abate Cesare Orlandi...*, Perugia 1764-67, voll. I-V.

1770-1771

VOLKMAN J. J., *Historish-Kritische Nachrichten von Italien*, Leipzig 1770-1771, vol. III.

1771-1773

GIANNONE O., *Giunte sulle vite de' pittori napoletani, 1771-1773*, ed. a cura di O. Morisani, Napoli 1941.

1781-1786

ABBE DE SAINT NON J. C. R., *Voyage pittoresque ou description del Royaumes de Naples et de Sicile*, Paris 1781- 1786, vol. I.

1788-89

SIGISMONDO G., *Descrizione della città di Napoli e suoi borghi*, Napoli 1788-1789, voll. I-II.

1790

DE AZEVEDO E., *Vita del taumaturgo portoghese Sant'Antonio da Padova*, Bologna 1790

1792

CELANO C., *Delle Notitie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli per gli signori forastieri raccolte dal canonico Carlo Celano....in cui si è aggiunto tutto ciò, che si è di nuovo fatto in Napoli ne' nostri tempi....*, ed. Napoli 1792, giornata terza.

LANZI L., *Storia pittorica dell' Italia Inferiore*, Firenze 1792, vol. I.

LA MARRA F., *Raccolta di 50 disegni originali degli eccellenti pittori napoletani il cav. L. Giordano e il sig. F. Solimena incisi in rame in modo che se ne esprima il colore ed il tocco de pennello dal cav. Franc. La Marra*, Napoli 1792.

1795

DE SALAZAR Y CASTRO L., *Arboles de costados de gran parte de las primieras casas de estos Reynos, cuyos dueños en el año 1683. Obra postuma*, Madrid 1795.

1811

NAPOLI SIGNORELLI P., *Vicende della coltura nelle Due Sicilie*, Napoli 1811, vol. VI.

1819

ROMANELLI D., *Viaggio da Napoli a Monte-Casino ed alla celebre Cascata d'acqua nell'isola di Sora*, Napoli 1819.

1821

BELLORI P., *Dafne trasformata in Lauro, pittura Del Signor Carlo Maratti Dedicata a' trionfi di Luigi XIV il Magno, descritta in una lettera ad un cavaliere forastiero da Gianpietro Bellori*, in *Vite dei pittori, scultori ed architetti moderni*, Pisa 1821, vol. III.

1834

D'AFFLITTO L., *Guida per i curiosi e per i viaggiatori che vengono alla città di Napoli*, Napoli 1834, vol. I.

1835

ALOE S., *Tesoro lapidario napoletano*, Napoli 1835, vol. I.

BARTOLI D., *Dell'Istoria della Compagnia di Gesù. L'asia*, Firenze 1835, vol. II.

1840

ROMANO G. M., *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica. Da S. Pietro sino ai nostri giorni*, Venezia 1840, vol. V.

1843

TOSTI L., *Storia della Badia di Montecassino. Divisa in libri nove, ed. illustrata di note e documenti*, Napoli 1843, vol. III.

1844

PARENTE G., *La Nascita o l'Adorazione de' pastori al Presepe nella chiesa della Nunziata di Aversa*, Napoli 1844.

1845

CATALANI L., *Le chiese di Napoli descrizione storica ed artistica*, Napoli 1845, voll. I-II.

1846

SENA A., *Cenno storico cronologico sulla città di Montemarano*, Napoli 1846.

1848

ROGADEO DI TORREQUADRA E., *La quadreria del Principe di Scilla*, in «Napoli nobilissima», 7, 1848, pp. 72-75, 107-110.

1856-60

CELANO C., *Notizie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli [...], con le aggiunte di G.B.Chiarini*, 1856-1860, voll. I-V.

CELANO C., *Notizie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli [...], con le aggiunte di G.B.Chiarini*, 1856-1860, ed. Napoli 1970, voll. I-V.

1857

Ceva Grimaldi F., *Memorie storiche della città di Napoli*, Napoli 1857.

1857-1858

PARENTE G., *Origini e vicende ecclesiastiche della città di Aversa*, Napoli 1857-1858, vol. II.

1860

SCHULZ H. W., *Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien*, Dresden 1860, vol. I.

1870

CARAVITA A., *I codici e le Arti a Montecassino*, Montecassino 1870, vol. III.

1872

GALANTE G.A., *Guida sacra della città di Napoli*, 1872, ed. cit. a cura di N. Spinosa, Napoli 1985.

1875

FILANGIERI RAVASCHIERI FIESCHI T., *Storia della carità napoletana. S. Eligio Maggiore, Casa Santa dell'Annunziata, Santa Maria del Popolo degl'Incurabili*, Napoli 1875, vol. I.

1883

D'ADDOSIO G. B., *Origine vicende storiche e progressi della Real S. Casa dell'Annunziata di Napoli (Ospizio dei trovatelli)*, Napoli 1883.

1885

FARAGLIA F., *Notizie di alcuni artisti che lavorarono nella chiesa di San Martino e nel Tesoro di S. Gennaro*, in «Archivio storico delle province napoletane», 1885, vol. X.

1886

TASSINI G., *Curiosità veneziane, ovvero origini delle denominazioni stradali di Venezia*, Venezia 1886.

1895

TASSO T., *Gerusalemme liberata. Edizione critica sui manoscritti e le prime stampe*, a cura di A. Solerti, Firenze 1895, vol. III.

1900

LEVI C.A., *Le collezioni d'arte e d'antichità dal secolo XIV ai nostri giorni*, Venezia 1900, II, pp. 252-254.

1906

CECI G., *Viaggiatori Stranieri a Napoli. III. Ferdinando Delamonche*, in «Napoli Nobilissima», 15, 1906, pp. 145-151.

1909

DIMIER L., *Un Mot sur l'école napolitaine (La Galerie de S.A. Comte Harrach)*, in «Les Arts», 93, 1909, pp. 18-29.

1914

PLANISCIG L., *Die Dammlung Fischel, Wien*, in «Jahrbuch des Kunsthistorischen Institutes», 8, 1914, pp. 63-94.

GRADARA C., *“Il capolavoro di Francesco Solimena. La sacrestia di S. Domenico Maggiore in Napoli”*, in «Arte cristiana», 10, 1915, pp. 294-297.

1920

D'ADDOSIO G. B., *Documenti inediti di artisti napoletani dei secoli XVI e XVII dalle polizze dei Banchi*, estratto dall'«Archivio storico per le Province Napoletane» XXXVII (1913), Napoli 1920.

1922

Catalogo della Mostra della pittura italiana del Seicento e del Settecento in Palazzo Pitti, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti 1922), Roma 1922.

FERRAZZANO R., *Dove è nato Francesco Solimena*, Salerno 1922.

SCOTTI S., *La chiesa di S. Paolo Maggiore in Napoli: cenni storici ed artisti*, Napoli 1922.

1923-26

PIGLER A., *Aus der Werkstatt Solimenas*, in «Archaeologiai értesítő», 40, 1923-26, pp. 331-342.

1925

STERZI M., G. *Vincenzo Gravina agente in Roma di Mons. Gio. Fr. Pignatelli*, in «Archivio della Società romana di storia patria», 48, 1925, pp. 201-391.

1926

RITSCHL H., *Katalog der Erlaucht Gräfllich Harrachschen Gemälde-Galerie in Wien, mit 41 Autotypiedrucken*, Wien 1926.

1929

BARONE N., *Giovanni Mabillon a Montecassino*, in «Casinensia», I, 1929, pp. 89-95.

POSSE H., JÄHNIG K. W., *Die Staatliche Gemäldegalerie zu Dresden. Vollständiges beschreibendes Verzeichnis der älteren Gemälde*, Dresden 1929.

1932-1933

CHIERICI G., *Il trasporto degli affreschi del Solimena in S. Maria Donnaregina*, in «Bollettino d'arte» XXVI, 1932-1933, pp. 560-565.

1933

FRANGIPANE A., *Inventario degli oggetti d' arte d' Italia, II. Calabria*, Roma 1933.

1946

FOGOLARI G. (*Francesco Solimena*. in «Celebrazioni campane», Napoli 1936), in G. Fogolari, *Scritti d'arte*, Milano 1946.

1937

CECI G., voce *Solimena, Francesco*, in U.Thieme-F. Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, Leipzig 1937, XXXI, pp. 243-246.

1938

CARLI E., *Segnalazioni di pittura napoletana*, in «L'arte», 41, 1938, pp. 255-279.

LORENZETTI C., *La pittura napoletana del secolo XVIII*, in *La mostra della pittura napoletana dei secoli XVII, XVIII, XIX*, catalogo della mostra, Napoli 1938, pp. 145-203.

1939

VOSSE H., *Nachtrag zum Amtlichen Katalog der Gemäldegalerie Wiesbaden*, Wiesbaden 1939.

1947

MAHON D., *Studies in Seicento Art and Theory*, London 1947.

1951

MORISANI O., *La vita del Solimena di Antonio Roviglionone nelle aggiunte all'"Abecedario" dell'Orlandi*, «Bollettino di storia dell'arte», I/2, 1951, pp. 47-62.

1955

BOLOGNA F., *Opere d'arte nel salernitano dal XII al XVIII secolo*, catalogo della mostra, Napoli 1955.

1958

VERGNET RUIZ J., *Sur quelques peintures de Solimène*, in «La Revue des Arts», 8, 1958, pp. 189-190.

BOLOGNA F., *Francesco Solimena*, Napoli 1958.

URREA FERNANDEZ J., *La pintura italiana del Siglo XVIII en Espana*, Valladolid 1977, p. 364, pl. 128, fig. 2; P. Junquera, M.T. Ruiz Alcón, *Guía ilustrada del Real Palacio de Aranjuez*, Madrid 1958.

1959

Acta Apostolorum Apogrypha, a cura di K. Tischendorf, R. A. Lipsius e M. Bonnet, Darmstadt 1959, vol. I.

Il Settecento a Roma, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle esposizioni, 19 marzo-29 maggio 1959), Roma 1959.

ZERI F., *La Galleria Pallavicini in Roma*, Firenze 1959.

1960

HEINZ G., *Katalog der Graf Harrach'schen Gemäldegalerie*, Wien 1960.

1961

STRAZZULLO F., *Documenti per il cappellone di S. Ignazio nel Gesù Nuovo*, in «Partenope» 2, 1961, pp. 76-79.

STRAZZULLO F., *I diari del cerimoniere della cattedrale di Napoli: una fonte per la storia napoletana*, Napoli 1961.

WUNDER R.P., *Notes on old and modern drawings. Solimena drawings in the Cooper Union Museum*, «The Art Quarterly», 24, 1961, pp. 151-164.

1962

BOLOGNA F., *Aggiunte a Francesco Solimena. La giovinezza e la formazione (1674-1684)*, in «Napoli Nobilissima», II/1, 1962, pp. 1-12.

STRAZZULLO F., *Postille alla "Guida sacra della città di Napoli" del Galante*, Napoli 1962.

1963

HAZLITT GALLERY, *Seventeenth and Eighteenth century. Italian Paintings*, London, May- June 1963.

1964

D'ELIA M., *Mostra dell'Arte in Puglia dal Tardo Antico al Rococò*, catalogo della mostra (Bari, Pinacoteca Provinciale, 7 dicembre 1964), Roma 1964.

STRAZZULLO F., *Documenti per la chiesa di S. Nicola alla Carità*, in «Napoli Nobilissima», s. 3, 4, 1964, pp. 114-124.

1965

DELLA PORTA A., *Cava sacra, Cava de' Tirreni* 1965.

Erwerbungen der Jahre 1961 – 1965, Bremen 1965.

Held J. S., *Museo de arte de Ponce, Fundación Luis A. Ferré. Catalogue I. Paintings of the European and American Schools*, Ponce-Puerto Rico, 1965.

1966

Disegni napoletani del Sei e del Settecento nel Museo di Capodimonte, catalogo della mostra (Napoli, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte, 19 dicembre 1966-19 febbraio 1967), Napoli 1966.

FERRARI O. - SCAVIZZI G., *Luca Giordano*, Napoli 1966, voll. I-III.

HASKELL F., *Mecenati e pittori. Studio sui rapporti tra arte e società italiana nell'età barocca*, Firenze 1966.

1967

Cento disegni napoletani sec. XVI - XVIII, catalogo della mostra (Firenze, Uffizi) a cura di Vitzthum W., Firenze 1967.

SPINOSA N., *Domenico Mondo e il rococò napoletano*, in «Napoli nobilissima», s. 3, 6, 1967, pp. 204-216.

VIRGILIO, *Eneide*, ed. a cura di R. Calzecchi Onesti, Torino 1967.

1968

BOLOGNA F., *Solimena's "Solomon worshipping the Pagan Gods" in Detroit*, in «Art Quarterly», 31, 1968, pp. 35-62.

STANFORD UNIVERSITY. Museum of art, *Newsletter*, Stanford 1968.

1969

WATERHOUSE E. K., *Italian baroque painting*, ed. London 1969.

1970

Catalogue of oil paintings. City Art Gallery, Bristol, Bristol 1970.

FERRARI O., *Le arti figurative*, in «Storia di Napoli», Cava dei Tirreni 1970, VI/2, pp. 1221-1363.

MOSCHINI MARCONI S., *Gallerie dell'Accademia di Venezia. Opere d'arte dei secoli XVII, XVIII, XIX*, Roma 1970.

National Museum in Warsaw. Catalogue of Painting. II, Foreign Schools, a cura di Chudzikowski A., Warszawa 1970, vol. II.

PIRRI P., *Giuseppe Valeriano S.I. Architetto e pittore. 1542-1596*, a cura di R.C. Colombo, Roma 1970.

1971

Bildkunst im Zeitalter Johann Sebastian Bachs. Meisterwerke des Barocks aus dem Besitz der Kunsthalle Bremen, catalogo della mostra (Bremen, Kunsthalle, 02 giugno-25 luglio 1971) a cura di G. Busch, Bremen 1971.

VITZTHUM W., *Il barocco a Napoli e nell'Italia Meridionale*, Milano 1971.

1972

GRAVINA G. V., *Curia romana e Regno di Napoli. Cronache politiche e religiose nelle lettere a Francesco Pignatelli (1690-1712)*, a cura di A. Sarubbi, Napoli 1972.

1973

CAUSA R., *L'arte nella Certosa di San Martino a Napoli*, Cava dei Tirreni 1973

1974

Catalogo Bolaffi della Pittura italiana del '600 e del '700, Torino 1974, vol. 1.

ERRICHETTI M., *La chiesa del Gesù Nuovo in Napoli. Note storiche*, in «Campania Sacra», 5, 1974.

1975

SPINOSA N., voce *Solimena Francesco*, in *Dizionario enciclopedico Bolaffi dei pittori e degli incisori italiani dall'XI al XX secolo*, Torino 1975, vol. X.

1976

AMIRANTE G., *Arcangelo Guglielmelli e la chiesa del Gesù delle Monache*, in «Napoli Nobilissima», s. III, XV, 1976, pp. 170-184.

1977

CATELLO E. E C., *La cappella del Tesoro di San Gennaro*, Napoli 1977.

FITTIPALDI T., *Disegni napoletani nella Galleria Nazionale di Palermo*, in «Arte Cristiana», 65, 1977, pp. 249-264.

PAVONE M.A., *Contributo ad Angelo Solimena*, in «Prospettiva», 8, 1977, pp. 57-62.

Principales acquisitions des musées en 1975, in «Gazette des Beaux-Arts», 1977, 1298.

ROSSI P., *Precisazioni cronologiche su alcuni dipinti della chiesa di San Rocco*, «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», 1977, pp. 427-450.

ULVIONI P., *Stampatori e librai a Venezia nel Seicento*, «Archivio Veneto», 109, 1977, pp. 93-124.

1678

Arte in Calabria. Ritrovamenti-restauri-recuperi, catalogo della mostra, ed. cit. Cava dei Tirreni 1978.

STRAZZULLO F., *La Real Cappella del Tesoro di S. Gennaro*, Napoli 1978.

1979

BLUNT A., *Naples under The Bourbons, 1734 - 1805*, in «The Burlington magazine», 121, 1979, pp. 207-211.

BOLOGNA F., *Solimena al Palazzo reale di Napoli per le nozze di Carlo di Borbone*, in «Prospettiva», 16, 1979, pp. 53-66.

FERRARI O., *Considerazioni sulle vicende artistiche a Napoli durante il vicereame austriaco (1707 - 1734)*, in «Storia dell'arte», 35/37, 1979, pp. 11-27.

NAPPI E., a) *Il Palazzo e la Cappella del Sacro monte e Banco dei Poveri*. B) *la rifazione settecentesca della chiesa e del cortile del Monastero di Santa Caterina da Siena*, in *Le arti figurative a Napoli nel Settecento (Documenti e ricerche)*, a cura di N. Spinosa, Napoli 1979, pp. 178-179.

SPINOSA N., *More unpublished Works by Francesco Solimena*, in «The Burlington Magazine», 121, 1979, pp. 211-220.

ZAVA BOCCAZZI F., *Pittoni. L'opera completa*, Venezia 1979.

1980

BREJON DE LAVERGNEE A., *Dijon, Musée Magnin. Catalogue des tableaux et dessins italiens (XV^e-XIX^e siècles)*, Parigi 1980.

Catalogo Bolaffi della Pittura italiana del '600 e del '700, Torino 1980, vol. 3.

FITTIPALDI T., *Scultura napoletana del Settecento*, Napoli 1980.

PAVONE M.A., *Angelo Solimena e la pittura napoletana della seconda metà del Seicento*, Salerno 1980.

PAVONE M.A., *Precisazioni su Orazio Solimena*, in «Prospettiva», 20, 1980, pp. 80-87.

SPINOSA N., *Spazio infinito e decorazione barocca*, in *Storia dell'arte italiana*, Torino 1981, VI/2, pp. 277-343.

SPIKE J. T., *Italian Baroque paintings from New York private collection*, catalogo della mostra (Princeton University Art Museum, 27 aprile-27 settembre 1980), 1980.

1981

BREJON DE LAVERGNEE A., *La peinture napolitaine du dix-huitième siècle*, in «Revue de l'art», 52, 1981, pp. 63-76.

COTTIER J. P., "Le Vele" nella basilica inferiore di Assisi. Saggio di analisi, Firenze 1981.

The golden age of Naples art and civilization under the Bourbons : 1734 – 1805, catalogo della mostra (Detroit, Institute of Arts, 11 agosto -1 novembre 1981; Chicago, Art Institute 16 gennaio 1982), a cura di A. Blunt, S. Abita, Medford 1981, voll. I-II.

VSEVOLOZHSKAYA S., *Italian Painting from the Hermitage Museum*, Leningrad 1981.

1982

BOLOGNA F., *La dimensione europea della cultura artistica napoletana nel XVIII secolo*, in *Arti e civiltà del Settecento a Napoli*, a cura di C. De Seta, Roma 1982, pp. 31-78.

BRIGANTI G., *Pietro da Cortona o della pittura Barocca*, ed. Firenze 1982.

Fonti francescane: leggenda perugina, ed. Padova 1982.

GALASSO G., *Napoli spagnola dopo Masaniello*, Firenze 1982, vol. II.

La Puglia dal barocco al rococò, Milano 1982.

NAPPI E., *La chiesa di S. Maria dei Miracoli*, in «Napoli nobilissima», s.3, 21,1982, pp. 196-218.

PETRY C., *Le musée de Beaux- Arts di Nancy*, Paris 1982.

1983

Da Carlevarijs al Tiepolo. Incisori veneti e friulani del Settecento, catalogo della mostra (Gorizia, Musei Provinciali, Palazzo Attems; Venezia, Museo Correr, 1983), a cura di D. Succi, Venezia 1983.

Dessins napolitains XVII^e - XVIII^e siècles. Collections des musées de Naples XVII-XVIII, catalogo della mostra (Paris, Chapelle des Petits-Augustins, 26 maggio-10 luglio 1983), Paris 1983.

RUOTOLO R., *Documenti sulla chiesa di S. Teresa agli studi e su qualche pittore napoletano del Seicento*, in *Ricerche sul Seicento napoletano*, Milano 1983, pp. 57-71.

S. Francesco a Folloni. Il convento e il museo, a cura di D. Antonia, V. de Martini, Avellino 1983.

1984

BORTOLAMI O., *A proposito di alcune stampe di traduzione a Venezia e dipinti di Pietro Liberi*, Antonio Balestra, Francesco Solimena, «Arte Veneta», 38, 1984, pp. 173-177.

CATELLO E., *Postille e documenti inediti*, in *Seicento napoletano arte, costume e ambiente*, a cura di R. Pane, Milano 1984, p. 151.

Civiltà del Seicento a Napoli, catalogo della mostra (Napoli, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte 24 ottobre 1984-14 aprile 1985; Museo Pignatelli 6 dicembre 1984- 14 aprile 1985), Napoli 1984, I-II.

LABROT G., *Deux collectionneurs entrangers a Naples*, in *Ricerche sul '600 napoletano. Saggi vari in memoria di Raffello Causa*, Milano 1984, pp. 135-142.

La pittura napoletana del '600, a cura di N. Spinosa, Milano 1984.

L'opera ritrovata. Omaggio a Rodolfo Siviero, catalogo della mostra a cura di P. B. Strozzi, F. Scalia (Firenze, Palazzo Vecchio, dal 29 giugno 1984), Firenze 1984.

MASCOLI L., *Le «Voyage de Naples» (1719) de Ferdinando Delamonche*, Napoli 1984.

PELLEGRINO B., *Terra d'Otranto in età moderna. Fonti e ricerche di storia religiosa e sociale*, Galatina 1984.

Seicento napoletano arte, costume e ambiente a cura di R. Pane, Milano 1984.

ROSENBERG P., *Catalogue de la donation Othon Kaufmann et François Schlageter au Département des Peintures*, musée du Louvre, Paris 1984.

1985

Catalogo della pittura italiana dal '300 al '700, a cura di M. Cinotti, E. Carlo, C. Bertelli, Milano 1985.

LO BIANCO A., *La vita di Clemente XI Albani in venti incisioni da disegni di P. L. Ghezzi*, in *Committenze della famiglia Albani. Note sulla Villa Albani Torlonia (Studi sul Settecento Romano)*, a cura di E. Debenedetti, Roma 1985, I, pp. 13-35.

MARIUZ A., PAVANELLO G., *I primi affreschi di Giambattista Tiepolo*, «Arte Veneta», 39, 1985, pp. 101-113.

Mostra Rassegna delle arti figurative in Gravina, Cassano 1985.

WIEDMANN G., *Carlo Rosa. Note sulla prima attività*, in «Ricerche su Sei-Settecento in Puglia», 2,1982/83, pp. 73-107.

1986

GUTKAS K., *Prinz Eugen und das barocke Österreich*, catalogo della mostra (Schlosshof, Engelhartstetten, 22 maggio-26 ottobre 1986), Wien 1986.

FALLA CASTELFRANCHI M., *Monumenti di Nardò dal XIII al XVIII secolo*, in *Città e Monastero. I segni urbani di Nardò (secc. XI-XV)*, a cura di Benedetto Vetere, Galatina 1986, pp. 241-276.

Il Seicento Fiorentino. Arte a Firenze da Ferdinando I a Cosimo III. Biografie, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 21 dicembre 1986-4 maggio 1987) a cura di G. Guidi e D. Marcucci, Firenze 1986.

MATTHIESEN FINE ART LTD, *Baroque III. 1620-1700*, London 1986.

Panopticon italiano: un diario di viaggio ritrovato; 1759-1761, a cura di P. Rosemberg, B. Brejon de Lavergnée, Roma 1986.

PAVONE M.A., *Angelo Solimena negli affreschi di Raito*, in «Rassegna Storica Salernitana», 5, 1986, pp. 93-106.

SPINOSA N., *Pittura napoletana del Settecento dal Barocco al Rococò*, Napoli 1986.

1987

A Taste for Angels. Neapolitan Paintig in North America, 1650-1750, catalogo della mostra (New Haven, Art Gallery, Yale University, 9 settembre-29 novembre 1987; Sarasota, John and Mable Ringling Museum of Art, 13 gennaio-13 marzo 1988), New Haven, 1987.

AA.VV., *San Nicola di Bari e la sua basilica. Culto, arte e tradizione*, a cura di G. Otranto, Milano 1987.

BOLOGNA F., *A Youthful Work by Francesco Solimena and Other Matters Concerning His Early career*, in «The Register of the Spencer Museum of Art», IV/4, 1987, pp. 64-80

Il segno del culto. San Nicola: arte, iconografia e religiosità popolare a cura di Nino Lavermicocca, Bari 1987.

RIZZO V., *Altre notizie su pittori, scultori ed architetti napoletani del Seicento (dai documenti dell'Archivio Storico del Banco di Napoli)*, in *Ricerche sul '600 napoletano*, Milano 1987, pp. 153-175.

KANSAS CITY, NELSON-ATKINS GALLERY of Art, 30 aprile- 12 giugno 1988), a cura di G. Hersey e J. Colton, New Haven 1987.

1988

CAPUTO O., *Monastero Benedettino di S. Giorgio in Salerno*, Salerno 1988.

Europäische Malerei des Barock aus dem Nationalmuseum in Warschau, catalogo della mostra, a cura di J. Białostocki, R. Klessmann, Braunschweig 1988.

Gregorio di Nissa. Vita di Gregorio Taumaturgo, a cura di L. Leone, Roma 1988.

PACELLI V., *Inediti del Solimena e del Giordano al Monte dei Poveri*, in *Scritti in onore di R. Causa*, Napoli 1988, pp. 273-280.

PAVONE M.A., *Iconologia francescana. Il quattrocento*, Todi 1988.

1989

DARDANELLO G., *Altari piemontesi prima e dopo l'arrivo di Juvarra*, in *Filippo Juvarra a Torino: nuovi progetti per la città*, a cura di A. Griseri, Torino, 1989, pp. 153-228.

DELFINO A., *Documenti inediti su artisti del '600 tratti dall'Archivio di Stato di Napoli (A:S:N.) e dall'archivio Storico del Banco di Napoli (A.S.B.N.)*, in *Ricerche sul '600 napoletano*, Napoli 1989, pp. 29-40.

INFELISE M., *L'editoria veneziana nel '700*, Milano 1989.

1990

AMIRANTE G., *Architettura napoletana tra Sei e Settecento. L'opera di Arcangelo Gugliemelli*, Napoli 1990.

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), Milano 1990.

DREYER P., *A Drawing by Angelo Solimena*, in «Master Drawings», XXVIII, 1990, pp. 320-322.

FERRARI O., *Considerazioni sulle vicende artistiche a Napoli durante il vicereame austriaco (1707 - 1734)*, in *Pittori Europei in Italia, Pittori italiani in Europa. Gli scambi culturali tra '400 e '700, metodologia e storia delle componenti culturali del territorio*, atti di seminari, a cura di J. Raspi Serra, Milano 1990, pp. 83-124.

HÖPER C., *Katalog der Gemälde des 14 bis 18. Jahrhunderts in der Kunsthalle Bremen*, Bremen 1990.

PAVONE M. A., *Francesco Solimena in Donnalbina*, in «Studi di storia dell'arte», 1, 1990, pp. 203-242.

RIZZO V., *I cinquantacinque affreschi di Luca Giordano a S. Gregorio Armeno. Documenti su allievi noti ed ignoti*, in «Storia dell'Arte», 70, 1990, pp. 364-390.

Trionfo barocco. Capolavori del Museo Nazionale di Varsavia e delle collezioni del Friuli-Venezia Giulia, catalogo della mostra (Gorizia, Civico Museo del Castello, 30 giugno-14 ottobre), a cura di J. Bialostocki, A. Delneri, Monfalcone 1990.

ZAVA BOCCAZZI F., *I veneti della galleria Conti di Lucca*, in «Saggi e Memorie di storia dell'arte», 17, 1990, pp. 107-152.

1991

DE SPIRITO A., *Il cardinale Vincenzo Maria Orsini Mecenate dei Solimena*, in «Rassegna storica salernitana», 16, 1991, pp. 107-122.

NAPPI E., *Momenti della vita di Luca Giordano nei documenti dell'Archivio Storico del Banco di Napoli*, in *Ricerche sul '600 napoletano*, Milano 1991, pp. 157-181.

PAVONE M. A., *Crescendo barocco. Solimena il Magnifico*, in *FMR*, 3, 1991, 85, pp. 44-58.

PAVONE M.A., *Di Falco Paolo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma 1991, vol. XXXIX, pp. 801-803.

1992

AMIRANTE G., *Trasformazioni della scena urbana tra Seicento e Settecento*, in *Centri e periferie del barocco. Barocco napoletano*, a cura di G. Cantone, Roma 1992, II, pp. 181-200.

BOLOGNA F., *Momenti della cultura figurativa nella Campania medievale*, in *Il Medioevo*, Napoli 1992, pp. 171-275.

GALANTE L., *I dipinti napoletani della collezione D'Errico (secc. XVII-XVIII)*, Galatina 1992.

LABROT G., *Collection of paintings in Naples 1600-1780*, Monaco 1992.

LABROT G., *Documents for the History of Collecting: Italian Inventories 1, Collections of Paintings in Naples 1600-1780*, Munich 1992.

NAPPI E., *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*, in *Ricerche sul '600 napoletano. Saggi e documenti per la Storia dell'Arte*, Milano 1992.

Pinacoteca di Brera. Scuole dell'Italia centrale e meridionale, Milano 1992.

1993

HASKELL F., *History and Images. Art and the interpretation of the past*, New Hawen 1993, pp. 180-186.

L'Europa della Pittura nel XVII secolo. 80 capolavori dai musei ungheresi, catalogo della mostra (Milano, Palazzo della Permanente, 6 aprile -30 maggio 1993), a cura di A. Szigethi, Milano 1993.

MARIUZ A., PAVANELLO G., *Le decorazioni settecentesche della villa e del palazzo dei Baglioni*, in «Arte Veneta», 44, 1993, pp. 48-61.

PALMER R., *Francesco Solimena's frescoes in the Sacristy of S. Paolo Maggiore Naples: Patronage-Iconography-Reception*, in «Regnum Dei», 119, 1993, pp. 59-100.

PALMER R., *Documents for two Solimena sacristies, and for the patronage of Neapolitan painting*, in *Ricerche sul '600 napoletano*, 12, 1993, pp. 155-161.

PAVONE M. A., *Gli ultimi studi su Angelo Solimena*, in *Archeologia e arte in Campania*, Salerno 1993, pp. 251- 294.

PROSPERI VALENTI RODINÒ S., *I disegni di casa Albani*, in *Alessandro Albani patrono delle arti. Architettura, pittura e collezionismo nella Roma del '700*, a cura di E. Debenedetti, Roma 1993, pp. 15-48.

ROCHE M.D., *Le musée Fesch d' Ajaccio*, Ajaccio 1993.

PALMER R., *Documents for two Solimena sacristies, and for the patronage of Neapolitan painting*, in *Ricerche sul '600 napoletano*, 12, 1993, pp. 155-161.

1994

Angelo e Francesco Solimena due culture a confronto, atti del convegno (Nocera Inferiore, 17-18 novembre 1990), a cura di V. de Martini, A. Braca, Napoli 1994, pp. 129-142.

DEL BUONO F., *Lucrezia Ruffo, marchesa della Valle e di Rende, baronessa di Fiumefreddo*, in «*Calabria letteraria*», XLII, 1994, pp. 21-24.

Il secolo d'oro della pittura napoletana. Da Battistello a Luca Giordano, pittori del Seicento nei Musei di Napoli, catalogo della mostra (Napoli, Castel Sant'Elmo 1994-1995), a cura di L. Rocco, Napoli 1994.

La cacciata di Eliodore dal Tempio. Il restauro di un affresco di Francesco Solimena al Gesù Nuovo, a cura di N. Spinosa, Napoli 1994.

La peinture à Naples au XVII^e siècle. Oeuvres des collections publiques et privées napolitaines, catalogo della mostra (Strasbourg, Musée des Beaux-Arts, 5 marzo-23 maggio; Bordeaux, Musée des Beaux-Arts, 3 giugno-21 agosto 1994) a cura di N. Spinosa, M. Lavallée, Strasbourg 1994.

PASCULLI FERRARA M., *La committenza Orsini della "Ducal" chiesa del Purgatorio e del Monte del Suffragio delle Anime dei Morti a Gravina di Puglia*, in *Confraternite, chiese e Società. Aspetti e problemi dell'associazionismo laicale europeo in età moderna e contemporanea*, a cura di L. Bertoldi Lenoci, Fasano 1994, pp. 529-602.

Settecento napoletano. Sulle ali dell'aquila imperiale 1707-1734, catalogo della mostra (Wien, Kunstforum, 10 dicembre 1993-20 febbraio 1994; Napoli, Castel Sant'Elmo, 19 marzo-24 luglio 1994), a cura di W. Prohaska, N. Spinosa, Napoli 1994.

SIMANE J., *Neapolitanische Barockzeichnungen in der Graphischen Sammlung des Hessischen Landesmuseums Darmstadt*, catalogo della mostra (Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, 18 dicembre 1994-19 febbraio 1995), Darmstadt 1994.

1995

DE MARTINI V., *I Solimena nell'Agro*, in *Radici Nocerine*, Nocera Inferiore 1995, vol. I, p. 87-92.

DI MACCO M., *Il "più conveniente decoro" in San Filippo a Torino altare maggiore e prime cappelle nella chiesa di Filippo Juvarra*, in *Filippo Juvarra. Architetto delle capitali da Torino a Madrid 1714 - 1736*, catalogo della mostra (Torino, Palazzo Reale, 6 settembre -10 dicembre 1995), a cura di V. C. Mandracchi, Milano 1995, pp. 269-277.

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.
La regola e la fama. San Filippo Neri e l'arte, catalogo della mostra (Roma, Museo Nazionale di Palazzo Venezia, ottobre - dicembre 1995), Milano 1995.

Maestri del Disegno nelle collezioni di Palazzo Abatellis, catalogo della mostra a cura di V. Abbate (Palermo, Palazzo Abatellis, 15 dicembre 1995-29 febbraio 1996) Palermo 1995.

OVIDIO, *Metamorfosi*, ed. Milano 1995.

1996

Italies peintures des musées de la région Centre, catalogo della mostra (Tours, Musée des Beaux-Arts; Orléans, Musée des Beaux-Arts; Chartres, Musée des Beaux-Arts; 23 novembre 1996-3 marzo 1997), a cura di Gilet A., Moinet E., Paris 1996.

PACELLI V., *La pittura napoletana da Caravaggio a Luca Giordano*, Napoli 1996.

PAVONE M.A., *Voce Francesco Solimena*, in *The Dictionary of art*, New York 1996, XXIX, pp. 36-43.

PESTILLI L., *Paolo de Matteis e non Solimena*, in «Storia dell'arte», 86, 1996, pp. 99-108.

PISANI S., *Un disegno di Francesco Solimena per l'altare maggiore del Tesoro a Napoli*, in «Paragone», s. 3, 47, 1996, pp. 179-190.

TRAMONTANO E., *L'Arciconfraternita del Santissimo Rosario eretta nella cattedrale di Nocera Inferiore. Un mondo ritrovato*, in *Radici Nocerine*, Nocera Inferiore 1996, II, pp. 51-68.

1997

BREJON DE LAVERGNEE A., *Les Solimène du Bailli de Breteuil*, in «Revue de l'Art», 115, 1997, pp. 52-58.

Genio e passione: la pittura a Napoli da Battistello Caracciolo a Luca Giordano e le relazioni con la Sicilia, catalogo della mostra (Palermo, Chiesa di San Giorgio dei Genovesi, 8 novembre 1997 - 18 gennaio 1998), a cura di N. Spinosa, V. Abbate, Palermo 1997.

Discovering The Italian Baroque. The Denis Mahon collection, catalogo della mostra (Londra, National Gallery 26 febbraio-18 maggio 1997), Londra 1997.

MARIUZ A., PAVANELLO G., *I palazzi veneziani: la grande decorazione*, in *Venezia. L'arte nei secoli*, a cura di G. Romanelli, Udine 1997, pp. 582-639.

PAVONE M.A., *Pittori napoletani del primo Settecento. Fonti e documenti*, Napoli 1997.

TESAURO A., *San Giovanni di Vietri: itinerario tra fede, arte e storia*, Salerno 1997.

1998

Alla scoperta del Barocco italiano. La collezione Denis Mahon, catalogo della mostra (Bologna, Pinacoteca Nazionale, 24 aprile- 5 luglio 1998), a cura di V. Barboni, Venezia 1998.

BEDDINGTON C., *Peintures Italiennes du XIV^e au XVIII^e siècle*, catalogo delle mostra (Galerie Adriano Ribolzi), Montecarlo 1998.

IAPPELLI F., *Il cappellone di Sant'Ignazio al Gesù Nuovo in Napoli. Iconografia e spiritualità*, in «Napoli nobilissima», s.4, 37,1998, pp. 21-30.

LOMBARDO G., *L'attività carto-libraria a Napoli tra fine '600 e primo '700*, in *Editoria e cultura a Napoli nel XVIII secolo*, atti del convegno (Napoli, 5-7 dicembre 1996), a cura di A.M. Rao, Napoli 1998, pp. 79-96.

MANCINO M.R., *Francesco Solimena e Ignazio Mirabile autori di un tappeto ricamato per la chiesa della Sapienza di Napoli*, in «Paragone», s. 3, 49, 1998, pp. 47-59.

PAVANELLO G., *I Rezzonico: committenza e collezionismo fra Venezia e Roma*, «Arte Veneta», 52, 1998, pp. 86-111.

PINTO R., *La Pittura napoletana. Storia delle opere e dei maestri dall'età antica ai nostri giorni*, Napoli 1998.

SCHIATTARELLA A., *Gesù Nuovo*, Castellammare di Stabia 1998.

1999

INFRAZI A., *Le confraternite della diocesi di Cava e i loro luoghi*, Cava de' Tirreni 1999.

TUCCI A., *L' universo pittorico di Francesco Solimena nella scultura di Matteo Bottigliero*, in «Studi di storia dell'arte», 10, 1999, pp. 179-199.

Twenty important neapolitan baroque paintings, catalogo della mostra (Londra, Warpole Gallery, 7 -30 luglio; 1-30 settembre 1999), Londra 1999.

2000

BOREAN L., *La quadreria di Agostino e Giovan Donato Correggio nel collezionismo veneziano del Seicento*, Udine 2000.

CRAIEVICH A., *La collezione Piperata a Lussinpiccolo*, «Arte i Friuli Arte a Trieste», 20, 2000, pp. 179-188.

In viaggio con San Cristoforo, pellegrinaggi e devozione tra medio evo e età moderna, catalogo della mostra (Jesi, Museo e Pinacoteca Comunale, 29 ottobre 2000-14 gennaio 2001), a cura di L. Mozzoni, M. Paraventi, Firenze 2000.

L'Idea del Bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori, catalogo della mostra (Roma Palazzo delle Esposizioni, 29 marzo - 26 giugno 2000), a cura di E. Borea, C. Gasparri, Roma 2000, voll. I-II.

LOMBARDO G., *Tra le pagine di San Biagio: l'economia della Stampa a Napoli in età moderna*, Napoli 2000.

Museo di Capodimonte, Acquisti 1980-200, catalogo della mostra, a cura di L. Rocco, Napoli 2000.

Settecento. Le siècle de Tiepolo Peintures italiennes du XVIII^e siècle exposées dans les collections publiques francaises, catalogo della mostra (Lyon, Musée des Beaux-Arts, 5 ottobre 2000-7 gennaio 2001; Lille, Musée des Beaux-Arts, 26 gennaio-30 aprile 2001), a cura di A. Brejon de Lavergnée, S. Loire, Paris 2000.

2001

CATELLO E., *Francesco Solimena e la scultura del suo tempo*, in *Ricerche sul '600 napoletano*, Napoli 2001, pp. 7-15.

Giovanni Lanfranco. Un pittore Barocco tra Parma, Roma e Napoli, catalogo della mostra (Parma, Reggia di Colorno, 8 settembre-2 dicembre 2001; Napoli, Castel Sant'Elmo, 22 dicembre 2001-24 febbraio 2002; Roma, Palazzo Venezia, 16 marzo-16 giugno 2002), a cura di E. Schleier, Milano 2001.

La galleria Nazionale d'Arte Antica di Trieste: dipinti e disegni, a cura di F. Magani, Milano 2001.

Luca Giordano 1634-1705, catalogo della mostra (Napoli, Castel Sant'Elmo-Museo di Capodimonte, 3 marzo- 3 giugno 2001; Wien, Kunsthistorisches Museum, 22 giugno-7 ottobre 2001; Los Angeles County Museum, 4 novembre 2001-20 gennaio 2002), a cura di Oreste Ferrari, Napoli 2001.

MARIUZ A., PAVANELLO G., *La collezione Recanati*, «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», 159, 2001, pp. 65-175.

PACELLI V., *Pittura del '600 nelle collezioni napoletane*, Napoli 2001.

PAVONE M.A., *Alcune considerazioni sui rapporti tra Napoli e Roma nel primo Settecento*, in *Roma "Il tempio del vero gusto". La pittura del Settecento romano e la sua diffusione a Venezia e a Napoli*, atti del convegno internazionale (Salerno-Ravello, 26-27 giugno 1997), a cura di E. Borsellino, V. Casale, Firenze 2001, pp. 277-296.

RIZZO V., *Lorenzo e Domenico Antonio Vaccaro: apoteosi di un binomio*, Napoli 2001.

2002

ABBATE F., *Storia dell'Arte nell'Italia meridionale. Il secolo d'oro*, Roma 2002.

Angelo e Francesco Solimena nell'Agro Nocerino-Sarnese tra continuità e alternative, a cura di G. Contursi, Salerno 2002.

BOREAN L., *Microstorie d'affari e di quadri. I Lumaga tra Venezia e Napoli*, in *Figure di collezionisti a Venezia tra Cinque e Seicento*, a cura di L. Borean, I. Cecchini, Udine 2002, pp. 159-231.

I tre secoli d'oro della pittura napoletana, catalogo della mostra (La Habana, Museo Nacional de Bellas Artes, 23 novembre 2002-15 febbraio 2003), a cura di N. Spinosa, Napoli 2002.

LOIACONO M., *Un'opera da salvare: il San Bernardino da Siena attribuito a Francesco Solimena*, in «Kronos», 4, 2002, pp. 145-146.

NAPPI E., *La cappella del tesoro e la Guglia di San Gennaro. Nuovi documenti e nuove fonti*, in *Ricerche sul '600 napoletano*, Napoli 2002, pp. 91-99.

PISANI S., "Ce peintre étant un peu délicat...". Zur europäischen Erfolgsgeschichte von Francesco Solimena, "Zeitschrift für Kunstgeschichte", 65, 2002, pp. 43-72.

2003

Capolavori del Seicento e Settecento della collezione Banca di Carime, catalogo della mostra (Cosenza, Palazzo Arnone, 15 febbraio, 15 agosto 2013), a cura di R. Vodret, Milano 2003.

CATALANO A., *Ernst Adalbert von Harrach tra Roma e Vienna*, in «Opera historica», *Šlechta v habsburské monarchii a císařský dvůr (1526-1740)*, a cura di V. Bůžek, P. Král, 10, 2003, pp. 305-330.

FAROULT G., *Alla scuola di Luca Giordano e di Solimena. Il soggiorno napoletano dei pensionnaires dell'Accademia di Francia a Roma durante la direzione di Charles-Joseph Natoire (1752 - 1775)*, in «Napoli nobilissima», s. 5, 4, 2003, pp. 105-118.

MANCINI T., *Michele Ricciardi. Vita e opere di un pittore campano del Settecento*, Napoli 2003.

Metamorfosi del Mito. Pittura Barocca tra Napoli, Genova e Venezia, catalogo della mostra (Genova, Palazzo Ducale, 22 marzo-6 luglio 2003; Salerno, Pinacoteca Provinciale, 19 luglio-19 ottobre 2013), a cura di M.A. Pavone, Milano 2003.

PAVONE M.A., *Le presenze napoletane tra la fine del Seicento e gli inizi del Settecento*, in *La costa di Amalfi nel secolo XVII*, atti del Convegno di studi (Amalfi 1-4 aprile 1998), a cura di Giuseppe Fiengo, Amalfi 2003, pp. 307- 352.

Ricerche sul '600 napoletano, Napoli 2003.

Tres siglos de oro de la pintura napolitana de Battistello Caracciolo a Giacinto Gigante, catalogo della mostra (Salamanca, Sala de Exposiciones de San Eloy, 21 luglio-14 settembre 2003), a cura di A. Ribas, N. Spinosa, Salamanca 2003.

2004

I disegni italiani della Biblioteca dell'Accademia di Romania a Bucarest, catalogo della mostra (București, Academia Română, 20 gennaio 2005; Firenze 2005), a cura di M. Chiarini, Firenze 2004.

JENKINS S., *Compton Verney Handbook*, Compton Verney 2004.

RIZZO V., *Ulteriori scoperte sulla scultura napoletana dal Seicento al Settecento: da Giulio Mencaglia a Giuseppe Picano*, in «Quaderni dell'archivio storico», 2004, pp. 177-219.

2005

Dal Parmigianino al Tiepolo. I disegni italiani della Biblioteca dell'Accademia di Romania a Bucarest, catalogo della mostra (Firenze, Galleria Palatina, 2 maggio-24 luglio 2005), a cura di M. Chiarini, C. Macovei, Firenze 2005.

LOIACONO M., *Per il tempo napoletano di Carlo Rosa*, in *Interventi sulla "questione meridionale"*, a cura di F. Abbate, Roma 2005, pp. 181-192.

MORETTI L., *La raccolta Lumaga. Giovanni Andrea Lumaga*, in *Ricerche sul '600 napoletano. Saggi e documenti 2005*, Napoli 2005, pp. 27-64.

Percorsi d'arte: tra vestigia dei Messapi il collezionismo dei Ruffo e l'evoluzione pittorica di Mino Delle Site, catalogo della mostra (Cavallino, Convento di San Domenico, 30

gennaio-13 marzo 2005; Salerno, Pinacoteca Provinciale, 23 marzo-1 maggio 2005), a cura di M.A. Pavole, A. L. Giannone, Salerno 2005.

PIO B., *Note prosopografiche sugli Alarcón y Mendoza marchesi della Valle siciliana e di Rende*, in *Deputazione abruzzese di Storia Patria. Incontri culturali di soci XII*, atti del convegno (Rosciano, 15 maggio 2005), L'Aquila 2005, p. 53-64.

2005-2006

SCALERA A., *Nuovi documenti sulla chiesa di San Nicola alla Carità*, in «Quaderni dell'archivio storico», 2005-2006 (2007), pp. 507-527.

2006

Banca popolare dell'Emilia Romagna. La collezione dei dipinti antichi, a cura di D. Benati, L. Peruzzi, Milano 2006.

BASIL LIDDELL HART H., *Scipione Africano*, Milano 2006.

Capolavori in Proscenio. Dipinti del Cinque, Sei e Settecento, a cura di L. Muti, D. De Sarno Prignano, Faenza 2006.

Fierce reality. Italian masters from seventeenth century Naples, catalogo della mostra (Phoenix Art Museum, 10 dicembre 2006-4 marzo 2007), a cura di T. J. Loughman, Milano 2006.

LOIACONO M., *Carlo Rosa, dal tempo napoletano agli esordi in Puglia*, in *Ottant'anni di un maestro. omaggio a Ferdinando Bologna*, a cura di F. Abbate, Pozzuoli 2006, II, pp. 397-404.

2007

FUMAGALLI E., *Decorazione barocca tra Napoli e Roma: scambi di artisti e di modelli*, in «Paragone. Arte», 58, 2007, s. 3, pp. 61-79.

Il collezionismo d'arte a Venezia. Il Seicento, a cura di L. Borean, S. Mason, Venezia 2007.

2008

CAROTENUTO S., *Pittori napoletani del Sei e Settecento nel territorio di Serino*, Napoli 2008.

Il Museo Diocesano di Napoli, a cura di L. De Castris, Napoli 2008.

LOTORO V., *La fortuna della Gerusalemme liberata nella pittura napoletana tra Seicento e Settecento*, Roma 2008.

PAVONE M.A., *Considerazioni su un'inedita Allegoria della Fede del Solimena*, in *Percorsi di conoscenza e tutela. Studi in onore di Michele D'Elia*, Napoli 2008, p. 272. pp. 271-281.

Seicento napoletano. del naturalismo al barocco, catalogo della mostra (Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 13 maggio-13 luglio 2008) a cura di N. Spinosa, Madrid 2008.

TUCCI U., *Un mercante veneziano del Seicento: Simon Giogalli*, Venezia 2008.

2009

BOLOGNA F., *Dalle arti minori all'industrial design. Storia di una ideologia*, ed. cit. Napoli 2009.

CATELLO E., *Considerazioni su alcuni documenti relativi a manufatti di arte applicata dell'ultimo Seicento*, in *Ricerche sul '600 napoletano*, Napoli 2009, pp. 7-13.

DEL BUONO F., *L'abolizione del Monte "Lucrezia Ruffo" e il legato alle chiese di Fiumefreddo e Longobardi*, in «*Calabria letteraria*», LVII, 2009, pp. 29-32.

Il collezionismo d'arte a Venezia. Il Settecento, a cura di L. Borean, S. Mason, Venezia 2009.

Ritorno al Barocco, da Caravaggio a Vanvitelli, catalogo della mostra (Musei 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, Napoli 2009, vol. I.

RUSSO A., *Giacomo del Po a Sorrento*, Castellammare di Stabia 2009.

VERLATO Z., *Le Vite di Santi del codice Magliabechiano XXXVIII.110 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze. Un leggendario volgare trecentesco italiano settentrionale*, Tübingen 2009.

2009-2010

PANZA V., *Il ciclo solimenesco di Santa Maria delle Grazie a Cava de' Tirreni*, tesi di laurea, a.a. 2009-2010, relatore prof. Mario Alberto Pavone

2010

COLAPIETRA R., *Il regno di Napoli nella "filosofia" residenziale della grande feudalità*, in *Il sistema delle residenze nobiliari. Italia meridionale*, a cura di M. Fagiolo, Roma 2010, pp. 5-10.

DELLA RATTA F., *L'Annunziata*, Napoli 2010.

HOJER A., *'Héliodore chassé du Temple' de Francesco Solimena. Le rôle complexe de l'esquisse conservée au Louvre*, in «*La revue des musées de France*», 60, 2010, pp. 48-55.

La fortuna del Barocco Napoletano nel Veneto, catalogo della mostra (Salerno, Pinacoteca Provinciale, 23 dicembre 2010-30 gennaio 2011), a cura di M. A. Pavone, Foggia 2010.

Pinacoteca di Brera. Dipinti, a cura di L. Arrigoni, V. Maderna, Milano 2010.

Tra mito e storia. Protagonisti e racconti, catalogo della mostra (Palazzo San Gervasio, Pinacoteca d'Errico, 11 luglio-30 settembre 2010), a cura di E. Acanfora, L. Galante, F. Vona, Milano 2010.

ZEZZA A., *De Dominici e il disegno*, in *Le Dessin Napolitain*, Roma 2010, pp. 7-14.

2011

DELLA RAGIONE A., *La pittura del Seicento napoletano*, Napoli 2011, vol. II.

HOJER A., *Francesco Solimena 1657 - 1747. Malerfürst und Unternehmer*, München 2011.

PACELLI V., PETRUCCI F., *Giovan Battista Beinaschi, pittore barocco tra Roma e Napoli*, Roma 2011.

PAVONE M. A., *Francesco Solimena. Armida e Rinaldo*, in «Quaderni del barocco», 13, 2011, pp. 1-16.

SPINOSA N., *Pittura del Seicento a Napoli da Mattia Preti a Luca Giordano. Natura in posa*, Napoli 2011.

2012

AMENDOLA A., *Per Carlo Rosa disegnatore*, in *Le due muse. Scritti d'arte, collezionismo e letteratura in onore di Ranieri Varese*, a Cura di F. Cappelletti, Ancona 2012, pp. 7-12.

Capolavori della terra di mezzo. Opere d'arte dal medioevo al barocco, catalogo della mostra (Avellino, ex carcere borbonico, 28 aprile-30 novembre) a cura di A. Cucciniello, Napoli 2012.

LOTORO V., *Arte e mito nel circuito mediterraneo. La fortuna delle "Metamorfosi" nel Seicento e nel Settecento*, Roma 2012.

SPINOSA N., *Dal barocco di Luca Giordano al rococò di Sebastiano Ricci: relazioni tra Napoli e Venezia tra fine Sei e inizio Settecento*, in *Sebastiano Ricci 1659-1734*, atti del convegno internazionale di studi (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 14-15 dicembre 2009), a cura di G. Pavanello, Verona 2012, pp. 173-183.

2013

CAROTENUTO S., *Alle origini dei rapporti tra la famiglia Ruffo e Francesco Solimena. Francesco Solimena nelle scelte del cardinale Ruffo*, in *Il collezionismo del cardinale Tommaso Ruffo tra Ferrara e Roma*, a cura di M. A. Pavone, Roma 2013, pp. 159-170.

CAROTENUTO S., *Relazioni di bottega e orientamento didattico nell'ambito dell'Accademia del Solimena*, in *Atelier d'Artista. Gli spazi di creazione dell'arte dall'età moderna al presente*, a cura di S. Zuliani, Milano 2013, pp. 49-59.

PAVONE M.A., *Alle origini di Francesco Solimena: la Sacra Famiglia di San Matteo a Nocera Inferiore*, in *Cinquantacinque racconti per un decennale. Scritti di storia dell'arte*, Soveria Mannelli 2013, pp. 329-334.

2014

CAROTENUTO S., *Nuovi documenti sui rapporti di Francesco Solimena con la committenza veneta e una proposta per l' Apollo e Dafne*, in «Arte veneta», 69, in corso di pubblicazione.

Francesco Guarini. Nuovi contributi II, Napoli 2014, in corso di pubblicazione.

SITI WEB

<http://www.culture.gouv.fr/documentation/joconde/fr/pres.htm>

<http://museum.stanford.edu/index.html>

<http://www.asim.it/iconologia/ICONOLOGIAlist.asp>

<http://www.memofonte.it/>

<http://www.santiebeati.it/>

<http://gaeta.outcomeresearch.com/montecassino.php>