



FRANCESCO SOLIMENA
(Canale di Serino 1657 - Napoli 1747)

Sogno di Scipione l'Emiliano

1682-85
Olio su tela, cm 48,5 x 82,5
Inghilterra, collezione privata

Provenienza: Monaco di Baviera, collezione Eberhard Hanfstaengl; Monaco di Baviera, Karl und Faber, 28 aprile 2016.

Bibliografia: N. Spinosa, *Qualche aggiunta a Francesco Solimena e ad altri napoletani del primo Settecento*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Fabrizio Lemme*, a cura di F. Baldassari, A. Agresti, Roma 2017, p. 277, fig. 3, tav. LXVI; id., *Francesco Solimena (1657-1747) e le Arti a Napoli*, Ugo Bozzi Editore, Roma 2018, pp. 207-208, n. 50.



Presentato come opera di “Scuola italiana del XVII secolo” alla vendita presso la Casa d’aste Karl und Faber di Monaco di Baviera, il dipinto, proveniente dalla collezione di Eberhard Hanfstaengl (1886-1973) della stessa città bavarese, mi è stato cortesemente segnalato, con l’esatta assegnazione al giovane Solimena, da Tommaso Ferruda quando era appena comparso alla vendita indicata. In seguito è stato riprodotto, senz’altra indicazione, dalla Farina nel suo sito web *ilseicentodivivianafarina*. Il soggetto illustrato, più volte rappresentato fin dal Quattrocento (in particolare, è stato proposto d’identificare con il *Sogno di Scipione* anche il noto dipinto su tavola di Raffaello nelle raccolte della National Gallery di Londra, il cui soggetto, tuttavia, è stato anche interpretato come *Ercole al bivio* o come *Ercole tra le Esperidi*; si segnala, in aggiunta, che con lo stesso titolo del testo ciceroniano Mozart compose nel 1771 un’opera lirica), è tratto dall’ultima parte del sesto libro del *De re publica* di Cicerone, nel quale, più esattamente, si parla di *visum*, cioè “visione” e non di “sogno” (*somnium*). Nel trattato, che suscitò notevole interesse nel Medioevo e nel primo Rinascimento, per la sua impostazione neoplatonica, assimilabile alla concezione cristiana della vita eterna, sono trattati argomenti di contenuto mistico-filosofico, come l’esistenza dell’aldilà, l’immortalità dell’anima e la ricompensa ultraterrena per i politici che avessero operato nell’interesse della patria. Vi si racconta, infatti, che a Scipione l’Emiliano, console nel 147 a.C. e vincitore, con la distruzione di Cartagine nel 146 a.C., della terza guerra punica, era comparso in sonno, mentre era ospite in Numidia di re Masinissa, il nonno adottivo, Scipione l’Africano, che gli predisse glorie future e morte prematura; ma, al tempo stesso, mostrandogli le sfere celesti, gli annunciò anche che, dopo la scomparsa, quale premio riservato dagli dei ai politici “virtuosi”, avrebbe ottenuto l’immortalità dell’anima e una residenza nella Via Lattea. Per soluzioni e qualità di resa pittorica il dipinto in argomento è uno degli esempi più rilevanti della produzione giovanile di Francesco Solimena a distanza di pochi anni dal trasferimento a Napoli nel 1674: una produzione segnata, rispetto a quella iniziale ancora condotta tra naturalismo paterno e prime aperture in direzione barocca, da accresciute e più mature suggestioni per il fare rischiarato e prezioso soprattutto di Luca Giordano (autore, peraltro, in momenti diversi della sua attività, di varie versioni del *Sogno di Giacobbe* e del *Sogno di Salomone*, con soluzioni iconografiche e compositive, in particolare per la disposizione sia di Giacobbe che di Salomone, riprese quasi identiche dal giovane Solimena nella tela in argomento), come per modelli di Pietro da Cortona.

Gli anni della formazione e dell'attività iniziale

La critica, muovendo dai fondamentali contributi di Ferdinando Bologna sugli inizi di Francesco Solimena, ha esteso notevolmente, grazie ai risultati di nuove e intensificate ricerche, soprattutto nel settore della documentazione d'archivio, le conoscenze relative sia agli anni della sua formazione e delle prime prove condotte nell'*atelier* paterno, sia alle scelte e ai risultati di un'intensa e feconda attività che lo vide impegnato dopo il trasferimento da Nocera a Napoli nel 1674¹.

Pertanto, sono semmai opportuni solo alcuni aggiustamenti e precisazioni, in particolare sul versante cronologico, per dipinti datati subito prima o subito dopo il passaggio del giovane Francesco nella capitale meridionale: inizialmente sottraendosi all'influenza del padre Angelo, con il quale, peraltro, continuò a collaborare fino ai primi del Settecento; poi aprendosi al progressivo accoglimento di alcuni aspetti rilevanti di quanto precedentemente realizzato a Napoli in campo artistico o di quanto contemporaneamente veniva maturando, soprattutto in pittura, con soluzioni sempre più decisamente barocche². Del resto, le concrete opportunità offerte in territorio salernitano, tra Nocera e Solofra, al giovane Solimena per la sua formazione accanto al padre ancora necessitano di più ampie e dettagliate conoscenze: poco o ancora troppo generico è, infatti, il riferimento costante e ripetitivo, anche in studi più recenti, ai rapporti con Francesco Guarino di Angelo Solimena e ai conseguenti esiti, peraltro non del tutto rilevanti, del suo documentato tentativo di ripresa di al-



1. Francesco Solimena, *Lot e le figlie* (1674-75). Ponce, Museo de Arte, Fundación Louis A. Ferré.

2. Francesco Solimena, *David placa Saul con il suono dell'arpa* (1674-75). Accadia, collezione privata.





3. Francesco Solimena, *Sacra Famiglia con sant'Anna e san Gioacchino* (1676-78). Collezione privata.

4. Francesco Solimena, *Gara musicale tra Apollo e Marsia alla presenza di re Mida* (1676-78). Roma, collezione Petrucci.



cuni aspetti della passata tradizione naturalista. È certo che solo con il passaggio a Napoli, probabilmente suggerito, come già indicato, dallo stesso cardinale Orsini, potevano essere concessi a Francesco, a contatto diretto con la varietà e vastità delle esperienze presenti localmente, gli strumenti più efficaci e le occasioni più opportune per uscire dai limiti di una condizione che restava, comunque, periferica e culturalmente provinciale.

Senza ignorare, peraltro, che, come documentato da studi passati e recenti di Giuseppe Galasso, sebbene la realtà napoletana restasse ancora fortemente segnata dalle conseguenze di mali e “guasti” precedenti, grazie a nuovi e crescenti interventi avviati nei settori dell’edilizia pubblica e privata, a Napoli, negli inoltrati anni Settanta e nel decennio succes-

sivo, venivano offerte, rispetto al pur vasto territorio circostante, maggiori possibilità d’impiego ad architetti e ingegneri, a pittori e scultori, come alle tante maestranze specializzate nelle arti dell’arredo e della decorazione.

La critica recente, tornando alla formazione e agli inizi di Solimena accanto al padre Angelo, ha ragionevolmente collocato, tra i primi esempi dell’attività di entrambi, l’affresco con il *Paradiso* dipinto nella cupoletta della cappella dell’Arciconfraternita del Rosario nella Cattedrale di San Prisco a Nocera Inferiore, ipotizzando – in aggiunta – che l’incarico

per quest’intervento affidato ai due Solimena fosse il risultato della mediazione operata a tal fine dal cardinale Vincenzo Maria Orsini, dopo la nomina ad arcivescovo di Manfredonia nel 1675.

Quest’ultimo, uomo di vasta cultura letteraria, filosofica e teologica, nominato cardinale nel 1672 ed eletto papa con il nome di Benedetto XIII nel 1724, sulla base di quanto riferito dall’Orlandi e dal De Dominicis, avrebbe concorso non poco, durante





5. Francesco Solimena, *Gloria e miracolo di san Nicola di Bari* (1678). Fiumefreddo Bruzio, Santa Chiara.

6. Francesco Solimena, *Visione di san Gregorio taumaturgo* (1676-79). Solofra, San Domenico.



una sosta a Solofra, a convincere Angelo Solimena, di cui era amico, estimatore e committente, affinché Francesco, di cui aveva appurato predisposizione e qualità iniziali, interrompesse gli studi in campo giuridico e proseguisse nell'apprendimento e nella pratica del "fare pittura".

Il De Dominici ricorda, infatti, riprendendo quanto riferito dall'Orlandi nella *Vita* di Francesco Solimena premessa all'edizione del 1733 del suo *Abecedario pittorico*, con aggiunte di Antonio Reviglione, che il cardinale, «trattenendosi per alquanto riposarsi in casa di Angelo Solimena, da lui ben veduto innanzi di farsi religioso a cagione delle accademie di belle lettere che solea fare a Solofra, allora ch'egli era duca di Gravina, essendo Angelo molto erudito in quelle, e che de' bei sonetti componea, perciò dunque familiarmente discorrendo seco gli domandò a che avesse applicato i suoi figliuoli, e rispondendogli Angelo che studiavano legge e che volea poscia incaminargli ne' tribunali per avanzar la casa, quindi chiamato Francesco a baciare la sacra porpora del cardinale, fu da quel santo prelado interrogato sopra alcuni argomenti filosofici, e sì bene sciolse le questioni che molto se ne rallegrò il cardinale. Ma accusato da Angelo che lasciava lo studio delle lettere per disegnare di nascosto di lui, laonde veniva a perdere il tempo, volle perciò Sua Eminenza vedere i disegni che faceva Francesco, ed ebbe a stupire in vederli, considerando che quasi senza niuna direzione disegnava più figure insieme [...], disse ad Angelo che faceva molto torto alla naturale abilità del figliuolo, anzi al dono che Iddio gli aveva concesso di renderlo forse più distinto da qualsivoglia professione, o altra scienza, perciocché molto più si apprezza un pittor di gran nome che molti dottori insieme, per la rarità di quello e per lo gran numero di questi [...]».

Se questi ricordi dell'Orlandi e del De Dominici sono rispondenti al vero, è probabile che quest'incontro in casa di Angelo a Nocera, dove quest'ultimo si era da poco trasferito con la famiglia da Canale di Serino, sia avvenuto subito dopo la nomina dell'Orsini a cardinale nel 1672 e, comunque, prima che gli venisse assegnata nel 1675 la cura dell'Arcivescovado di Manfredonia. Ciò comporterebbe, di conseguenza, che gli inizi dell'apprendistato di Francesco siano da fissare necessariamente tra il 1672 e il 1674: quando quest'ultimo, per ampliare le prime esperienze maturate nell'*atelier* paterno, si sarebbe trasferito da Nocera a Napoli per almeno sei mesi, come riferito, del resto, dalle fonti e accolto dalla critica moderna. Così come, muovendo da precisi riscontri stilistici, è probabile che l'intervento

condotto da Angelo con la collaborazione del figlio nel cupolino dell'Arciconfraternita del Rosario in San Prisco a Nocera debba essere posticipato, invece, al 1676. Mentre andrà anticipata al 1674-1675 la data di due dipinti, in origine elementi di una serie di quattro tele, delle quali sono anche alcune copie d'*atelier*, in cui, oltre alla probabile presenza di Solimena padre e figlio, sono state giustamente individuate anche soluzioni di ancora accentuata matrice naturalista, nei modi, in particolare, di Francesco Guarino o Guarini.

Si tratta, in particolare, del *Lot e le figlie* del Museo di Ponce e del *David che placa Saul con il suono dell'arpa* di una privata raccolta ad Accadia, che in origine dovevano far parte di una serie comprendente anche le rappresentazioni del *Sacrificio d'Isacco* e di *Giuditta che mozza la testa di Oloferne*: serie della quale si conservano nell'Episcopio le sicure repliche, talvolta assegnate in parte anche alla sola mano di Angelo, ma di qualità poco più che modesta, mentre è comparsa di recente, in una privata raccolta napoletana, un'identica versione, di minori dimensioni, ma di migliore resa qualitativa, del *David che placa Saul*.

La serie originale, secondo il ricordo del De Dominici, sarebbe stata dipinta da Francesco, che, «[...] 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 vuole 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 ducati, 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 colorire, la qual cosa viene notata da noi per insegnamento della gioventù studiosa, perciocché non ha molto che questi medesimi quadri furono comperati per 250 scudi dal duca di castello Airola, che tuttocché fossero primizie de' suoi pennelli fanno ornamento alla sua galleria, ove al presente si veggono».

Va ancora una volta segnalato, tuttavia, che, mentre il



7. Francesco Solimena, *Visione di san Gregorio taumaturgo* (1676-79). Napoli, Museo di Capodimonte.

8. Francesco Solimena, *Santa Caterina d'Alessandria* (1678-80). Collezione privata.





9. Francesco Solimena, *Estasi di santa Rosa da Lima* (1679). Angri, San Giovanni Battista.



10. Francesco Solimena, *Cristo confortato dagli angeli* (1681). Collezione privata.

11. Francesco Solimena, *Sant'Anna, san Gioacchino e la Madonna bambina* (1680-82). Napoli, Museo di Capodimonte.



David che placa Saul presenta soluzioni di derivazione naturalista, riscontrabili anche nelle copie della *Giuditta che mozza la testa a Oloferne* e dell'*Abramo che si accinge a sacrificare Isacco*, nel *Lot e le figlie* di Ponce sono evidenti, invece, come già indicato dal Bologna nel 1958, sia elementi ripresi da modelli di Mattia Preti a Napoli, sia soluzioni di rischiarato e impreziosito pittoricismo, nei modi più intensamente “neoveneti” di Luca Giordano tra la fine degli anni Cinquanta e gli inizi del decennio successivo. Al punto da spingere a ipotizzare – come anticipato – che l'intera serie, ricordata dal De Dominicis tra i primi esempi del giovane Solimena, possa essere stata certamente realizzata nell'*atelier* di Angelo a Nocera, ma prima dell'intervento dei due Solimena nel cupolino della cappella del Rosario in San Prisco, fissato al 1676. Con l'ulteriore precisazione che, se nel *David che placa Saul* (come nei due originali non identificati con *Giuditta e Oloferne* e con *Abramo e Isacco*) è possibile riconoscere il risultato di una stretta collaborazione tra Solimena padre e figlio, soprattutto per la prevalente presenza di soluzioni di matrice naturalista e guariniana, nel *Lot e le figlie* è, invece, più probabile che sia intervenuto il solo Francesco. Anche perché è soprattutto in questa tela che si riscontrano, rispetto agli altri dipinti della stessa serie (originali, repliche o copie che siano), i risultati, mai raggiunti nella produzione del solo Angelo, di una conoscenza non

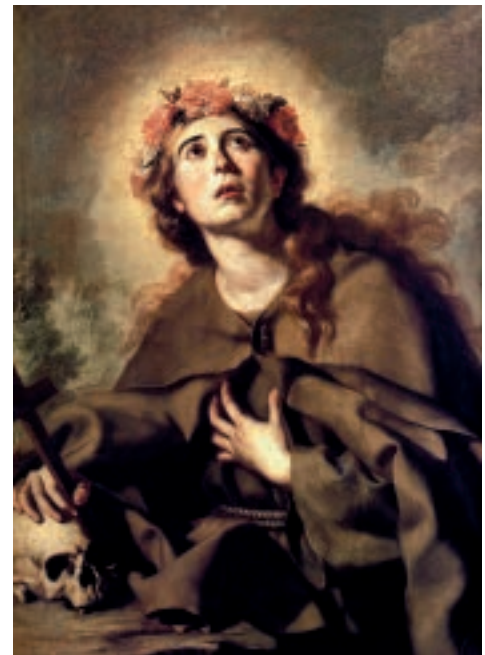
mediata, ma diretta e dagli esiti rilevanti, dell'opera di Giovanni Lanfranco e, con evidenza anche maggiore, degli esempi di Mattia Preti a Napoli dal 1653 e di Luca Giordano, impegnato dopo il 1656 nel recupero in chiave moderna delle soluzioni di solare bellezza pittorica di Tiziano a Venezia, come di Rubens e di Pietro da Cortona a Roma. Come poco dopo sarebbe emerso con risultati di una sontuosità anche più rilevante ed evidente, tra riferimenti puntuali ancora a Guarino e a Lanfranco, nella pala con la *Visione di San Gregorio Taumaturgo* in San Domenico a Solofra. A questo stesso momento del *Lot*



12. Francesco Solimena, *Presentazione di Gesù al Tempio* (1680-81). Collezione Gerolamo e Roberta Etro.

e delle altre tele della stessa serie, caratterizzato dalle conseguenze delle prime scelte operate dal giovane Solimena dopo il passaggio a Napoli, anche se alternato da frequenti ritorni a Nocera per affiancare il padre nell'assolvimento dei numerosi impegni assunti, ritengo possa appartenere, diversamente da quanto suggerito in precedenza dalla critica, l'*Adorazione dei pastori* del Museo di Narbonne, che nel 2011 avevo erroneamente ipotizzato essere all'origine in *pendant* con l'*Adorazione dei Magi* già presso Franco Di Castro a Roma. Un dipinto, questo del Museo di Narbonne, nel quale, al di là delle evidenti alterazioni subite per passati e malaccorti restauri, si riscontrano soluzioni decisamente affini a quelle evidenziate nel *Lot* di Ponce, con il quale sembra condividere l'impegno del pittore teso al superamento e all'aggiornamento della lezione paterna attraverso il recupero di aspetti diversi del barocco di Mattia Preti e di Luca Giordano. Aspetti che già durante la breve sosta nell'*atelier* di Francesco De Maria, per apprendervi metodi e tecniche di applicazione del disegno allo studio del nudo, dovettero apparirgli inconciliabili con l'orientamento di quest'ultimo tra classicismo e accademismo, nel solco degli esempi del Domenichino nella Cappella del Tesoro a Napoli. Appartiene a questa fase iniziale dell'attività napoletana di Francesco la *Disputa di Gesù tra i Dottori* già Morano a Napoli, identificabile con la tela dipinta per quel Francesco Maria Rossi che l'ospitò per qualche tempo appena giunto in città, opera considerata dal Bologna nel 1958 esemplare

13. Francesco Solimena, *Santa Rosalia* (1680-82). Napoli, collezione privata.





14. Francesco Solimena, *Santa Teresa d'Avila* (1680-82). Collezione privata.

del giovane pittore tra il naturalismo paterno di matrice guariniana e il barocco “tenebroso” di Mattia Preti. A questo stesso momento, anche per affinità stilistiche in chiave “neopretiana”, potrebbero datarsi la *Visitazione* di una raccolta privata e la coppia con *Cristo alla colonna* e la *Caduta di Cristo sotto la croce*, comparsa nel 1986, ancora con le vernici ossidate, presso la Sotheby's a New York. Segni non meno evidenti di un iniziale processo di autonomia del giovane Francesco dalla lezione e dagli esempi paterni si colgono anche nella diversa e più brillante resa qualitativa di alcuni particolari figurativi inseriti di sua mano accanto a quelli paterni nel ripiano di clavicembalo o spinetta con la *Gara musicale tra Apollo e Marsia* della collezione Petrucci a Roma e nella tela di una privata raccolta napoletana con la *Sacra Famiglia con Sant'Anna e San Gioacchino*, entrambi anche da collocare poco prima dell'intervento nel cupolino della cappella del Rosario nel Duomo di Nocera. Qui le aperture del giovane Francesco verso aspetti del “fare pittorico” di Lanfranco, di Preti e di Giordano, che pure vi sono state rintracciate, risultano ancora limitate e sostanzialmente marginali rispetto a quanto rilevabile, invece, sia nella tela con *San Gennaro che intercede con San Giuseppe presso Cristo* della chiesa del Corpo di Cristo sempre a Nocera, realizzata ugualmente in collaborazione con Angelo, sia soprattutto nella segnalata *Visione di San Gregorio Taurmaturgo* in San Domenico a Solofra. Quest'ultima, databile subito dopo l'affresco del *Paradiso* e, in ogni caso, in un momento successivo alla nomina dell'Orsini a vescovo di Manfredonia nel 1675, per l'altissima resa qualitativa è ormai ragionevolmente considerata dalla critica opera del solo più giovane Solimena.

Che è quanto risulta non meno evidente, per la stessa sontuosa resa pittorica, nella pala con *Gloria e miracolo di San Nicola di Bari* della chiesa di Santa Chiara a Fiumefreddo Bruzio, opportunamente accostata anche dal punto di vista cronologico alla tela di Solofra e che è anche uno dei primi esempi del rapporto stabilito dal pittore a Napoli con colti esponenti di rilievo dell'aristocrazia locale.

Inutile, in questa sede, tornare a segnalare, come già fatto da altri, a quali conseguenze Francesco riuscisse a spingersi nella realizzazione di questi dipinti, per di più a solo pochi anni dal passaggio a Napoli, muovendo dal riconoscimento e dalla rielaborazione, con emozionata percezione, ma anche con lucidità mentale e rigore critico, degli aspetti più vitali offerti, nel panorama della pittura locale, dalla diretta conoscenza degli esempi, ancora di sicura e coinvolgente at-



15. Francesco Solimena, *Madonna con Bambino e san Giovannino* (1680-82). Lawrence (Kansas), The University of Kansas, The Spencer Museum of Art, Elizabeth M. Watkins Fund.



16. Francesco Solimena, *Madonna del Rosario* (1682-83). Berlino, Gemäldegalerie.

tualità, di Giovanni Lanfranco al Tesoro di San Gennaro, al Gesù Nuovo e ai Santi Apostoli; o di Mattia Preti, con le sue composizioni napoletane, a fresco e su tela, sintesi sontuosa e monumentale di naturalismo, “neovenetismo” e barocco; o, in particolare, di Luca Giordano, con i suoi dipinti dal forte impatto visivo per bellezza di luci smaglianti e di calde stesure cromatiche, risultato di estesi studi e vaste conoscenze, ma anche o soprattutto di assoluta libertà e irrefrenabile creatività.

Un fitto succedersi di emozionante esperienze conoscitive, quello del giovane Francesco passato a Napoli, che non comportò, tuttavia, una totale rinuncia all’eredità di quanto acquisito nell’*atelier* e muovendo dagli esempi del padre. Ne è conferma, ad esempio, la tela, siglata con le sue iniziali, della chiesa di San Giovanni Battista a Vietri sul Mare, con *San Nicola di Bari che intercede presso la Madonna col Bambino per le anime del Purgatorio*, che, considerata altro esempio della collaborazione tra padre e figlio, è stata, in-



17. Francesco Solimena, *Madonna con Bambino, san Pietro e san Paolo* (1681-82). Napoli, San Nicola alla Carità.

vece, convincentemente restituita per intero a quest'ultimo da Antonio Braca, con una collocazione cronologica di poco precedente il 1680. Opera, questa in San Giovanni a Vietri, emblematica delle ormai avanzate qualità maturate dal giovane Solimena nell'impegno a conseguire una sintesi efficace tra l'eredità naturalista trasmessagli da Angelo e i risultati dei suoi recenti interessi per aspetti diversi del barocco a Napoli: quindi, recuperando da un lato quanto della produzione locale di Giovanni Lanfranco gli appariva fonte sicura e inesauribile per i successivi sviluppi in direzione barocca, e accogliendo dall'altro, con sensibilità, impegno e lucidità crescenti, gli esiti in tal senso espressi, dalla metà del secolo, sia da Mattia Preti che, seppure con soluzioni apparentemente diverse, da Luca Giordano. Con, in aggiunta, sempre nel caso della tela di Vietri (ma non solo), anche di una limitata, ma non meno significativa presenza delle tracce degli iniziali interessi del giovane Francesco anche per esempi romani di Pietro da Cortona.

Questi riferimenti a modelli del Berrettini, indicati dalla Carotenuto già per la pala ora a Vietri, si riscontrano non meno evidenti, intrecciati con esiti di ancora più accentuate suggestioni per il "fare barocco" di Luca Giordano, anche negli affreschi con *Angeli tubicini e putti*, che ancora decorano le lunette della cappella di Sant'Anna (o dei Martiri, poi intitolata al Beato Francesco di Girolamo) al Gesù Nuovo di Napoli. Si tratta dei soli consistenti frammenti superstiti di un incarico limitato, ma per il giovane pittore di sicuro prestigio, che interessò l'intera cappella e che Solimena figlio ottenne, forse per l'intermediazione di Lucrezia Ruffo di Bagnara, legata alla Compagnia di Gesù e che al pittore aveva già commissionato la pala per Fiumefreddo Bruzio grazie ai pareri favorevoli sia di Arcangelo Guglielmelli che di Giovan Domenico Vinaccia, allora insieme impegnati al Gesù Nuovo con l'anziano Cosimo Fanzago.

Come ebbe a rilevare il Bologna, che nel 1958 li riprodusse per primo, indicandovi precisi riferimenti sia al Lanfranco più intensamente correggesso che al Giordano delle tele del 1660 circa, se i putti in volo – cherubini o serafini con fiori nelle mani – rinviano a particolari presenti nell'affresco della cappella del Rosario al Duomo di Nocera e nel *San Gregorio Taumaturgo* di Solofra, i quattro superstiti *Angeli tubicini* «rappresentano il primo vero raggiungimento dell'arte di Francesco ventenne, in un momento di suprema felicità», dal momento che un «grado di misurato ardore accorda l'antica naturalezza con la fusa pittura moderna; e le immagini dei corpi palpitanti, i panni dal reale spessore

della lana e del lino s'aprono alla dolce luce che li sfiora e li rileva in una emozionata bellezza barocca».

Nello stesso giro di esperienze, tese a conciliare gli insegnamenti paterni in chiave naturalista con i recenti interessi per Lanfranco, Preti, Giordano e Pietro da Cortona, si colloca anche l'affresco con *San Nicola di Bari e Sant'Antonio da Padova*, dipinto subito dopo in San Giorgio Maggiore ai lati del *Crocifisso* scolpito da Nicola Fumo, sullo sfondo ormai quasi illeggibile di un paesaggio di mano dello stesso Solimena, di cui si conserva il bozzetto preparatorio.

È probabile, invece, che fu commissionata dalla Compagnia di Gesù al giovane Francesco, per il Collegio o per altra sede dei Gesuiti a Napoli, la tela con il *Miracolo di San Francesco Saverio*, oggi di ubicazione ignota, che presenta affini soluzioni a quelle riscontrate nell'affresco di San Giorgio ai Mannesi, per naturalismo di matrice guariniana, per accorta definizione delle forme con tagli di luci e ombre nei modi di Mattia Preti e per calde stesure di materie cromatiche che rinviano ad esempi sia di Giordano sia di Pietro da Cortona. Così come rinvia, tra gli altri dipinti dello stesso momento, a composizioni di Luca Giordano con soggetti affini (il *Sogno di Salomone* di collezione privata, esposto alla mostra sul pittore del 2001, pp. 202-203, n. 60), per lo più datate o databili subito dopo il 1660, il *Sogno di Scipione l'Emiliano* di cui trattiamo in questa sede, probabilmente realizzato da Solimena subito dopo il 1680, invertendo e in parte variando il prototipo giordanesco ora citato.

Sul costante riferimento di Francesco a esempi di quest'ultimo, dalla fine degli anni Settanta e per la gran parte del decennio successivo – non solo per la ripresa di sue soluzioni iconografiche, formali e compositive – mi sono già soffermato in premessa, avanzando l'ipotesi di un soggiorno del pittore a Roma, dopo il trasferimento a Napoli e prima del 1680, finalizzato a una conoscenza diretta anche dell'opera



18. Francesco Solimena, *Pietà* (1681-82). Napoli, San Nicola alla Carità, sagrestia.

19. Francesco Solimena, *Adorazione dei Magi* (1682 ca.). Collezione privata.





20. Francesco Solimena, *Rinaldo e Armida* (1680-82). Londra, collezione privata.

del Cortona. Una conoscenza, quindi, non mediata solo dalla presenza in area napoletana di alcuni suoi rari dipinti, dalla circolazione locale delle stampe ricavate da sue composizioni romane e fiorentine o dall'influenza sicuramente esercitata in tale direzione da esempi di Luca Giordano con accentuate inclinazioni cortonesche (dalla pala del 1655 con *San Nicola che salva il fanciullo schiavo* in Santa Brigida a Napoli agli interventi del 1677-1678 nella chiesa dell'Abbazia di Montecassino, noti al giovane Solimena forse attraverso i relativi "abbozzi").

Un soggiorno, questo romano, presumibilmente di breve durata, da collocare di sicuro dopo il trasferimento del pittore a Napoli e, comunque, prima del suo intervento in San Giorgio a Salerno a completamento di quello paterno, e che, nonostante il silenzio delle fonti e la mancanza di documentazione, non può essere escluso: anche perché senza questo soggiorno sarebbe impossibile comprendere come Solimena abbia potuto subire l'influenza dell'opera di Pietro da Cortona fino ai tardi anni Ottanta attraverso la sola conoscenza delle stampe tratte dai suoi dipinti o avendo negli occhi i soli modelli cortoneschi di Luca Giordano.

Della precoce dipendenza da Pietro da Cortona, peraltro già rilevata con notevole intelligenza critica dal De Dominicis, con esiti spinti in alcuni casi fino alla ripresa quasi "letterale"

di sue invenzioni formali e compositive, come delle sue soluzioni cromatiche, sono precise e inequivocabili testimonianze alcuni dipinti di Francesco datati o databili soprattutto intorno al 1680. Come, tra gli altri, è il caso, in particolare per alcuni dettagli, ma non solo, dei citati affreschi con *Storie di Santa Tecla, Sant'Archelaa e Santa Susanna* in San Giorgio a Salerno, nei quali sono presenti anche precisi riferimenti, come indicato dalla critica recente, a opere sia di Bernini a Roma che del Domenichino nella Cappella del Tesoro di San Gennaro.



21. Francesco Solimena, *Educazione di Maria* (1680-81). Bristol, The City Museum and Art Gallery.

È, tuttavia, soprattutto nella pala con la *Madonna del Rosario* della Gemäldegalerie di Berlino e nelle due grandi tele collocate sugli altari laterali del transetto di San Nicola alla Carità, che Solimena mostra, forse anche più che negli affreschi di San Giorgio a Salerno o nelle citate tele più o meno coeve, a quali altissimi vertici qualitativi seppe spingere, per originalità di soluzioni formali e compositive, per bellezza di resa pittorica e per intensità d'impatto visivo, la sintesi tra naturalismo, classicismo e barocco avviata verso la fine degli anni Settanta. Dipinti, questi della Galleria di Berlino e di San Nicola alla Carità, nei quali passate o recenti suggestioni per Lanfranco come per Domenichino, per Pietro da Cortona come per Luca Giordano, giungono a tale grado d'incandescente fusione, da rendere quasi irriconoscibili o marginali i pur evidenti prelievi dall'uno o dall'altro di questi suoi pur sicuri ed esemplari riferimenti, peraltro opportunamente già più volte segnalati dalla critica.

Che è, del resto, quanto agli stessi livelli qualitativi si riscontra in altre composizioni dello stesso momento: come, in particolare, nell'*Adorazione dei Magi* già presso Franco Di Castro a Roma e in alcune tele con soggetti prevalentemente profani, tratti, certo, su richiesta di una colta committenza, ma anche con il ricordo di passate letture giovanili, da "storie dell'antica Roma" (come nel caso della *Conti-*



22. Francesco Solimena, *Adorazione dei Magi* (1684-85). Ubicazione ignota.

nenza di Scipione appartenente alle raccolte della Banca Popolare di Modena) come, nell'ambito di una lunga tradizione anche partenopea, sia dall'*Eneide* di Virgilio (*Enea ferito e curato da Venere* della Fondazione Cassa di Risparmio di Volterra) che dalla *Gerusalemme liberata* di Torquato Tasso (il *Rinaldo e Armida* di una privata collezione a Londra) o, caso unico, per quanto di mia conoscenza, nella pittura napoletana, dal *De re publica* di Cicerone (il *Sogno di Scipione l'Emiliano* della stessa raccolta londinese).

Dipinti, questi, che si affiancano a composizioni coeve o di poco successive nelle quali si fanno più rilevanti i segni di ulteriori interessi anche per esempi "tenebristi" di Mattia Preti: sono i casi, ad esempio, dell'*Adorazione dei Magi* già presso Spencer A. Samuels a New York della *Lapidazione di Santo Stefano* di una privata raccolta napoletana del *Giacobbe che solleva la pietra del pozzo* della stessa collezione, o della pala con *San Giovanni Evangelista con il cardinale Caracciolo* già in San Giovanni in Porta e del *San Giovanni Battista* della Pinacoteca di Ascoli Piceno. Così da anticipare o affiancare molte soluzioni adottate dal pittore, ormai in una fase di piena maturazione, nella decorazione a fresco del Coro di Donnaregina Nuova, suo primo e rilevante incarico in una chiesa napoletana.

Nicola Spinosa

¹ F. Bologna, *Francesco Solimena*, Napoli 1958, pp. 41-ss.; id., *Aggiunte a Francesco Solimena. La giovinezza e la formazione (1674-1684)*, in "Napoli Nobilissima", s. 3, 2, 1962-63, pp. 1-12; id., *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. Accrescimenti notevoli per una più ampia e documentata conoscenza dell'opera di Francesco Solimena pittore sono stati apportati, in aggiunta ai citati contributi del Bologna, dai risultati, non tutti sempre pienamente condivisibili, degli studi e delle ricerche di Mario Alberto Pavone, di Antonio Braca, di Wolfgang Prohaska, di Enrico De Nicola, di Annette Hojer, soprattutto per i rapporti di Solimena con la committenza austriaca e tedesca in relazione alle scelte tematiche e alle soluzioni iconografiche dei dipinti commissionati, e più di recente di Simona Carotenuto, in particolare per nuove aggiunte al catalogo del pittore entro gli inizi del Settecento e per più estese argomentazioni sulle sue relazioni con alcuni dei suoi noti committenti veneziani (*Francesco Solimena. Dall'attività giovanile agli anni della maturità (1674-1710)*, Roma 2015). Rilevante, per riferimenti bibliografici e annotazioni critiche, anche il denso corredo di

note inserite da Fiorella Sricchia Santoro in calce alla *Vita del Cavalier Francesco Solimena pittore ed architetto* inclusa nelle *Vite* del De Dominicis e nell'edizione critica curata dalla studiosa con Andrea Zezza pubblicata nel 2008. È, tuttavia, parere dello scrivente che siano necessarie nuove e più estese indagini sia sui rapporti di Solimena con la committenza pubblica e privata (non solo quella di lingua tedesca o di area veneziana, come fatto rispettivamente dalla Hojer e dalla Carotenuto), sia sul metodo operativo applicato dal pittore per la realizzazione di gran parte delle sue composizioni a fresco e su tela di notevole impegno: metodo che comportava il progressivo passaggio dalla "prima idea", trasferita sul foglio disegnato o tradotta su tela, ma anche talvolta su carta, in uno "schizzo" colorato al bozzetto da sottoporre all'approvazione del committente e, di qui, al modello "finito" per l'opera finale, per la quale, soprattutto per lavori realizzati in età avanzata, Solimena si avvaleva di necessità, certo sotto il suo diretto controllo, dell'intervento di aiuti e collaboratori.

² Vedi la recente monografia a cura di N. Spinosa, *Francesco Solimena (1657-1747) e le Arti a Napoli*, 2 voll., Ugo Bozzi Editore, Roma 2018, I, pp. 20-39.