



2016

IL CAPITALE CULTURALE

Studies on the Value of Cultural Heritage

JOURNAL OF THE SECTION OF CULTURAL HERITAGE

Department of Education, Cultural Heritage and Tourism
University of Macerata

Il Capitale culturale

Studies on the Value of Cultural Heritage

Vol. 13, 2016

ISSN 2039-2362 (online)

© 2016 eum edizioni università di macerata
Registrazione al Roc n. 735551 del 14/12/2010

Direttore

Massimo Montella

Co-Direttori

Tommy D. Andersson, Elio Borgonovi,
Rosanna Cioffi, Stefano Della Torre, Michela
Di Macco, Daniele Manacorda, Serge
Noiret, Tonino Pencarelli, Angelo R. Pupino,
Girolamo Sciuolo

Coordinatore editoriale

Francesca Coltrinari

Coordinatore tecnico

Pierluigi Feliciati

Comitato editoriale

Giuseppe Capriotti, Alessio Cavicchi, Mara
Cerquetti, Francesca Coltrinari, Patrizia
Dragoni, Pierluigi Feliciati, Valeria Merola,
Enrico Nicosia, Francesco Pirani, Mauro
Saracco, Emanuela Stortoni

Comitato scientifico - Sezione di beni culturali

Giuseppe Capriotti, Mara Cerquetti, Francesca
Coltrinari, Patrizia Dragoni, Pierluigi Feliciati,
Maria Teresa Gigliozzi, Valeria Merola,
Susanne Adina Meyer, Massimo Montella,
Umberto Moscatelli, Sabina Pavone, Francesco
Pirani, Mauro Saracco, Michela Scolaro,
Emanuela Stortoni, Federico Valacchi, Carmen
Vitale

Comitato scientifico

Michela Addis, Tommy D. Andersson, Alberto
Mario Banti, Carla Barbati, Sergio Barile,
Nadia Barrella, Marisa Borraccini, Rossella
Caffo, Ileana Chirassi Colombo, Rosanna
Cioffi, Caterina Cirelli, Alan Clarke, Claudine
Cohen, Gian Luigi Corinto, Lucia Corrain,
Giuseppe Cruciani, Girolamo Cusimano,

Fiorella Dallari, Stefano Della Torre, Maria
del Mar Gonzalez Chacon, Maurizio De Vita,
Michela Di Macco, Fabio Donato, Rolando
Dondarini, Andrea Emiliani, Gaetano Maria
Golinelli, Xavier Greffe, Alberto Grohmann,
Susan Hazan, Joel Heuillon, Emanuele
Invernizzi, Lutz Klinkhammer, Federico
Marazzi, Fabio Mariano, Aldo M. Morace,
Raffaella Morselli, Olena Motuzenko, Giuliano
Pinto, Marco Pizzo, Edouard Pommier, Carlo
Pongetti, Adriano Prospero, Angelo R. Pupino,
Bernardino Quattrococchi, Mauro Renna,
Orietta Rossi Pinelli, Roberto Sani, Girolamo
Sciuolo, Mislav Simunic, Simonetta Stopponi,
Michele Tamma, Frank Vermeulen, Stefano
Vitali

Web

<http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult>

e-mail

icc@unimc.it

Editore

eum edizioni università di macerata, Centro
direzionale, via Carducci 63/a - 62100
Macerata
tel (39) 733 258 6081
fax (39) 733 258 6086
<http://eum.unimc.it>
info.ceum@unimc.it

Layout editor

Cinzia De Santis

Progetto grafico

+crocevia / studio grafico



Rivista accreditata AIDEA
Rivista riconosciuta CUNSTA
Rivista riconosciuta SISMED
Rivista indicizzata WOS

Saggi

«Pittore degnissimo, & eruditissimo letterato». La grafica di Francesco Solimena nel momento arcadico

Valentina Lotoro*

Abstract

Il presente contributo intende riportare l'attenzione sull'attività grafica di Francesco Solimena in una prospettiva rivolta a individuare motivazioni affini alla *sodalitas* letteraria arcadica, al fine di recuperare nuovi elementi di valutazione, funzionali al raggiungimento di esiti sostanziali sia in senso ripropositivo sia, e soprattutto, in funzione innovativa rispetto ai risultati finora raggiunti. Partendo da un riesame delle relazioni sviluppate nell'ambito delle cerchie arcadiche attive a Napoli e a Roma, sono state condotte indagini mirate, rivolte a una verifica delle notizie relative alla qualità della ricezione dell'opera solimeniana. Fondamentale è risultato il riferimento alle fonti e ai contributi documentari, in quanto attraverso tale ausilio informativo si è potuto fare il punto su alcuni episodi di committenza, che rimandano a una consuetudine di rapporti mediati dalla comune sensibilità culturale.

* Valentina Lotoro, Dottore di ricerca in Storia dell'Arte, Università degli Studi di Salerno, Dipartimento di Scienze del Patrimonio Culturale (DISPAC), via Giovanni Paolo II, 132, 84084 Fisciano (Sa), e-mail: vlotoro@unisa.it.

L'emergere di linee di tendenza non ancora adeguatamente valutate ha indotto a riconsiderare le motivazioni della svolta di Solimena a favore di un purismo formale, affrontando con maggiore chiarezza la ricostruzione di una prassi operativa rivolta a un più severo ripristino dei valori disegnativi e delle sue implicazioni didattiche.

The hereby essay intends to bring back the attention on Francesco Solimena's graphic art in a perspective aimed to identify motivations akin to pastoral literature *sodalitas*, in order to recover new evaluation elements to reach significant results both in repropositive and, above all, in innovative way compared to the achieved outcomes collected until now.

Focused researches were lead in order to clarify the quality of reception of Solimena's work, starting with a re-examination of developed connections in the active pastoral circles in Naples and Rome. In this essays turns out to be essential the reference to sources and documentary evidences in which it's possible to evaluate some episodes concerning patronage and referring to a custom based relationships mediated by common cultural sensitivity.

New trends not yet adequately judged have induced to reconsider the motivations linked to the Solimena's change in favor a formal purism, dealing with more clarity the reconstruction of an operative practice pointed to a more severe restoration of graphic values and its didactic implications.

È attraverso le annotazioni di Bernardo De Dominicis che si è potuto fare il punto sulla «total variazione» di stile condotta da Solimena in reazione agli ardimenti della «sua prima maniera»: una revisione degli strumenti linguistici legati alla matrice barocca, attuata, secondo l'opinione del biografo, «aggiungendo ricchezza a componimenti, grandezza nel disegno del nudo, bellezza e maestà nei panneggiamenti, gagliardia e tenerezza nel colorito, grazia e vezzo ne' volti, belle mosse nelle figure, azioni nobili e naturalissime»¹. Il commento dedominiciano lascia cogliere la volontà di orientarsi verso principi di stampo «accademico», in sintonia con le crescenti esigenze di depurazione degli estremismi della tradizione barocca, e ribadita attraverso il richiamo allo sviluppo di criteri selettivi sottesi alla definizione di un metro operativo strutturato sull'esempio di precisi modelli di riferimento². Tra questi spicca la nota sul «celebre Carlo Maratta», di cui Solimena «ha parlato, e ne parla con tutto il rispetto»³, lodandolo «sempre» quale maestro «del gusto moderno [...] dove è il migliore di tutti»⁴: un giudizio, questo, espresso in positivo che ci rammenta le più spiccate preferenze, manifestate dal pittore, in direzione delle esperienze classicistiche di derivazione romana⁵. La possibilità di trovare

¹ De Dominicis 1742-1744, III, p. 589.

² Ivi, p. 613.

³ Ivi, p. 627.

⁴ Ivi, p. 631. Il biografo, d'altro canto, non manca di evidenziare una reciprocità di interesse, testimoniato attraverso l'aneddoto relativo al rame dipinto da Solimena per il procuratore generale della Certosa di Roma, «di tale bellezza che il celebre Carlo Maratta sel fece condurre più volte a casa per considerarne la perfezione, non stancandosi di mirarla e di lodarla» (Ivi, p. 594).

⁵ De Dominicis riconduce agli inizi del '700, in occasione della ripresa dei lavori per Montecassino (1702), il viaggio di Solimena a Roma, compiuto con l'intento di «ammirare con gli occhi proprii ciò che aveva udito per fama delle meravigliose pitture di quella città». Il biografo punta a

spiegazione alla luce degli interessi culturali coltivati da Solimena in contatto con gli accademici dell'Arcadia induce a più approfondite riflessioni rivolte a chiarire i rapporti stabiliti dal pittore entro i sodalizi accademici, graduandone la partecipazione e comparandone le scelte all'interno del panorama intellettuale locale⁶.

Nel riconsiderare i risvolti napoletani della dimensione culturale arcadica, se non possiamo prescindere dal citare Gian Vincenzo Gravina (*Opico Erimanteo*) (fig. 1) quale vero ispiratore e figura di riferimento sostanziale, non possiamo nemmeno trascurare di sottolineare come la nuova istituzione tragga le sue premesse dall'idea di *libertas philosophandi* sostenuta dai novatori napoletani sull'esempio cartesiano: quella fiducia nella *ratio* che, com'è noto, costituì il principio cardine dell'Accademia degli Investiganti. Del resto, è proprio dal gruppo degli Investiganti che provengono le prime affiliazioni napoletane all'Arcadia, come quella di Leonardo di Capua, avvenuta nel 1692 con il nome pastorale di *Alcesto Cilleneo*⁷.

Già al 1691 risultano registrati, tra gli altri, i nomi di Giuseppe Alciati (*Alanio Termeo*), Gregorio Caloprese (*Alcimedonte Cresio*), Giuseppe Porcella (*Eritreo Collide*), Gaetano Argento (*Filebo Nonacrito*), Francesco D'Andrea (*Larisco Iaseo*) e Nicola Caravita (*Marzio Leucanio*)⁸; al 1697 è annoverato il medico Luca Tozzi con il nome pastorale di *Agiaro Manturico*⁹, mentre nel 1706 risulta iscritto l'avvocato Basilio Giannelli (*Cromeno Tegeatico*)¹⁰, già estimatore dell'opera di Solimena a cui, nel 1690, si era rivolto in termini poetici per chiedere «il suo Ritratto»¹¹: la risposta «in rima» del pittore¹² è stata riconosciuta quale prima testimonianza della sua attività poetica, permettendo così di fissare una tappa di riferimento fondamentale nella ricostruzione delle conoscenze relative al suo coinvolgimento arcadico, in anticipo sui progressivi svolgimenti figurativi.

Merita di essere ricordato come la precocità degli interessi letterari dell'artista trovi una prima valutazione nel commento del gesuita Giannettasio, nel cui

sottolineare l'ammirazione di Solimena per le «pitture del divin Raffaello [...] l'incomparabile Galleria Farnese e le opere del Domenichino, di Guido Reni, del cavalier Lanfranco», nonché l'impressione suscitata in lui dai dipinti «di Carlo Maratta», che, a suo giudizio, «da un angelo solamente potean esser dipinti [...], ma non da pennello umano» (Ivi, p. 588).

⁶ Solimena non fu un pastore arcade, ma, sebbene non ufficialmente affiliato al movimento accademico, ne condivise le prospettive culturali, che ebbe occasione di approfondire attraverso la frequentazione dei circoli di matrice arcadica, come il salotto letterario di Aurora Sanseverino, che lo vide protagonista sia per la sua valenza di pittore sia per i suoi talenti letterari, come avremo modo di sottolineare più avanti.

⁷ Giorgietti Vichi 1977, p. 11.

⁸ Per tutti ivi, pp. 9, 12, 100, 122, 155, 172.

⁹ Ivi, p. 8.

¹⁰ Ivi, p. 71.

¹¹ Giannelli 1690, p. 237.

¹² Ivi, p. 237: *Del Sig. Francesco Solimena, rispondendo a quello che incomincia "Per l'immagine, e l'nome anco immortale"*. Per un approfondimento in merito si veda Lotoro 2008, pp. 40-41.

Piscatoria et Nautica (1685) il pittore compare a fronte del Valletta in una “finzione” poetica che dà occasione all’autore di esprimere un giudizio in positivo su Solimena, definito «pictorem sui temporis egregium, antiquis ipsis vel invidendum, musis ethruscis perpolitum»¹³: l’accento alle scelte “puriste” testimonia la maturazione di conoscenze e preferenze che qualificano in senso neo-petrarchesco il processo di formazione letteraria del pittore e permettono di risalire ad una consuetudine familiare, sollecitata dai legami stretti dal padre Angelo con il cardinale Vincenzo Maria Orsini, poi Benedetto XIII (*Teofilo Samio*)¹⁴.

Già l’anonimo compilatore del profilo biografico dedicato a Solimena a premessa della ristampa napoletana dell’*Abecedario Pittorico* di Pellegrino Orlandi (1733) aveva osservato:

È [...] il lodato D. Francesco Solimena [...] ammirabile sopra tutto per la felice memoria, che ha della maggior parte delle Poesie e de’ più cospicui e divini Poeti, i versi de’ quali nelle congiunture così bene appropriia, che reca meraviglia, e diletto in udirlo. [...] È degno d’ammirazione anche per le sue dotte Poesie, che in tante congiunture nelle Raccolte stampate si leggono tra i Poeti più illustri del nostro secolo¹⁵.

Dopo le annotazioni manoscritte del Gabburri, partito dalla considerazione che Solimena «si diletto altresì di poesia»¹⁶, Jacopo Agnelli (*Rimero Celenio*)¹⁷ sintetizza i meriti di Solimena a vantaggio della sua immagine di pittore-letterato¹⁸: questa andrà acquistando una dimensione europea, come ci attesta il commento di Lacombe, per cui «Solimene étoit un de ces hommes rares qui portent en eux le germe de tous les talents. [...] On a de lui quelques sonnets qui peuvent le placer au rang des Poètes estimés»¹⁹. Ma è ancora una volta De Dominicis a fornire le più utili testimonianze a riprova dell’«eccelsa virtù che

¹³ Giannettasio 1685, p. 15. Il primo a registrare il commento del Giannettasio è Pierre Jean Mariette, il quale, inoltre, non manca di segnalare il ruolo svolto dal pittore in riferimento all’apparato illustrativo del poema, su cui avremo modo di ritornare. Mariette 1858-1859, p. 244: «Le P. Giannetasi, jesuite, qui a composé un poeme latin sur la marine, imprimé en 1685, et dans lequel il y a quelques jolies planches gravées sur les desseins du Solimène, parle de ce peintre avec éloge et le met en commerce avec les muses italiennes».

¹⁴ Giorgetti Vichi 1977, p. 246. Com’è noto, è proprio al rapporto privilegiato stabilito con Orsini che l’aneddotica ha ricondotto gli esordi artistici del giovane Francesco: cfr. Orlandi 1733, pp. 4-5; De Dominicis 1742-1744, III, pp. 580-581. Le conseguenze di questa familiarità sono state indagate da Pavone, il quale ha precisato l’incidenza del futuro pontefice sull’attività di Francesco Solimena sia in riferimento a una serie di opportune mediazioni, sia in funzione dello sviluppo di scelte di gusto orientate in direzione di un rinnovamento della sintassi figurativa. Cfr. Pavone 1981, pp. 31-32; 105-108. Si vedano inoltre gli studi di Mariella Basile Bonsante e di Angelomichele De Spirito pubblicati in De Martino, Braca 1994, pp. 13-22; 35-42.

¹⁵ Orlandi 1733, s.p.

¹⁶ F.M.N. Gabburri, *Vite di Pittori*, Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, ms. Palatino – E. B. 9.5, I-IV – n. II-C-216R, c. 925.

¹⁷ Giorgetti Vichi 1977, p. 220.

¹⁸ Agnelli 1734, p. 52: «Pittore degnissimo, & eruditissimo letterato».

¹⁹ Lacombe 1753, pp. 640-641.

egli possiede nel poetare»²⁰, trascrivendo una serie di componimenti in versi di Solimena²¹.

A queste liriche vogliamo aggiungere i due sonetti inclusi nella raccolta di *Componimenti in lode del Giorno natalizio di Filippo V Re di Spagna [...] recitati nell'Accademia* (1705)²². Particolarmente significativo risulta il secondo sonetto, dal momento che i versi palesano il compiacimento di Solimena per l'incarico di «ritrar tal'inclito sembiante», intervenendo a integrare le notizie in merito al ritratto di Filippo V: delle sue modalità di realizzazione dava annuncio lo stesso Solimena nella lettera al benedettino Erasmo Gattola del 10 giugno 1702, ponendo in risalto il ruolo di mediatore svolto dal «Signor Principe di Castiglione»²³. Tale riferimento trova un valido riscontro nella stampa rintracciata presso la Biblioteca National de España (IH/2949/14) (fig. 2): il foglio con l'effigie di Filippo V monarca delle Spagne è inciso da Francesco Aquila su disegno di Francesco Solimena e donato a «Tommaso D'Aquino Principe di Castiglione e Feroletto e Grande di Spagna», come si legge nell'iscrizione dedicatoria²⁴. Sarà interessante sottolineare la partecipazione di Tommaso D'Aquino tanto all'*Arcadia* con il nome pastorale di *Melindo Leutronio*²⁵, quanto al sodalizio degli Spensierati di Rossano²⁶.

²⁰ De Dominici 1742-1744, III, p. 622.

²¹ Ivi, pp. 606-607, 623. L'appello alle competenze letterarie di Solimena troverà continuità nelle osservazioni che accompagnano il ritratto del pittore compreso nella silloge pubblicata sotto il titolo di *Museo Fiorentino*: qui, nel proposito di confermare «l'ardente brama di sapere, che fino dalla puerizia s'accese nell'animo del rinomatissimo valentuomo Francesco Solimena», viene ricordata la sua «profonda cognizione della Filosofia [...] aggiungendo [...] la dilettevole cultura della Poesia, e della Musica, e un ammirabil possesso d'antica e moderna erudizione»; per poi precisare come «l'abilità del Solimena poeta [...] si fece in lui così eroica e sostenuta, che le sue erudite rime trovansi impresse in molte raccolte di eccellenti rimatori» (*Museo Fiorentino* 1762, pp. 117, 126).

²² *Componimenti* 1705, pp. 193-194: «DI FRANCESCO SOLIMENO / Saggio Signor, cui fan corona intorno / Spiriti sublimi a celebrare intenti / Il fausto dì, che l'alte eterni menti / Mandar Filippo a far tra noi soggiorno. // Non isdegnar se in stil men vago, e adorno / Eco sol faccia a lor soavi accenti, / E che ne' voti miei di zelo ardenti / Pur le auguri nel Cielo tardo il ritorno; // Che le porga Fortuna il crin fatale, / Con che leghi in amore i suoi nimici, / Onde fama ne suoni alta immortale, // E c'obliando le giust'ire ultrici, / Al gran valor sia la clemenza eguale, / E sacri a Giano l'armi sue vittrici». «DEL MEDESIMO / Fu mia ventura, invitto Re Ibero, / E tua bontà, ch'in breve tela accolto / Potessi altrui mostrar vivo il tuo volto, / C'umile inchina l'Universo intero. // Ma quanto andrei de la mia sorte altero, / Se lo stil pari avessi a pingere volto / L'alto valor, che ne' primi anni ha tolto / L'orgoglio a l'Anglia, ed al Germano Impero; / O se tanto al desio fosse permesso, / O se ritrar tal'inclito sembiante, / Che solo eguale a se mostra se stesso; // Dal mar de l'India al Mauritano Atlante, / Chi di me più felice, a cui concesso / Fora pingere inteso il suo Regnante?».

²³ Caravita 1869-1870, III, pp. 381-382. Del ritratto in questione troviamo menzione in Orlandi 1733 e in De Dominici 1742-1744, III, p. 588.

²⁴ Nella stampa in esame, Filippo V non indossa l'armatura con cui compare nel ritratto inciso nel frontespizio dei citati *Componimenti* (lo stesso già impiegato per illustrare gli *Elogi Accademici* di Giacinto Gimma), più prossimo alla versione proposta nella tela presso il Palazzo Reale di Caserta, che trova corrispondenza nell'esito di collezione privata.

²⁵ Giorgetti Vichi 1977, p. 175.

²⁶ Cfr. Gimma 1703, Parte II, pp. 315-324.

Nella cronaca manoscritta della *Fiera che sotto la direzione di don Ferdinando Sanfelice si celebrò nel mese di luglio dell'anno 1738, in occasione del maritaggio del nostro Re Carlo di Borbone*, è un sonetto composto da Solimena in lode di Sanfelice²⁷, incluso tra le *Composizioni di diversi autori*, riconducibili, in maggioranza, all'Accademia dell'Arcadia²⁸.

I versi di Solimena valgono a recuperare un'importante traccia dell'impianto scenografico che interviene a restituire l'effetto illusionistico creato dalla fontana eretta al centro della piazza, siglata dall'«alta piramide»: è proprio questa a motivare l'elogio poetico, assegnandole un valore celebrativo quale espressione dei meriti dell'artista. In questo senso la lirica segna una novità nel contesto della produzione letteraria di Solimena, in cui è possibile riconoscere, quale tratto caratteristico, la volontà di valorizzare «li eccellenti ritratti da lui dipinti», secondo una congiuntura già evidenziata da De Dominicis²⁹.

A sostegno dell'attitudine poetica di Francesco Solimena andrà segnalata, in aggiunta ai dati noti, la notizia relativa alla sua affiliazione all'Accademia degli Spensierati di Rossano, datata al 1702³⁰. Tale circostanza, se permette di convalidare l'idea di una relazione tutt'altro che casuale con la letteratura, interviene a rafforzare i termini del rapporto preferenziale instauratosi tra il pittore e i «molti letterati di primo grido», secondo quanto ricordato da De Dominicis³¹.

Se un riferimento d'obbligo merita il giudizio espresso in positivo da Giovanni Canale, le cui preferenze vanno agli interventi in San Paolo Maggiore³², non possiamo trascurare l'elogio composto da Gherardo degli Angeli per *Francesco*

²⁷ *Breve ragguaglio* 1738, p. 30: «Di Francesco Solimena celebre Pittore. / SONETTO / Questa che noi miriam Piazza felice / Ricca de' pregi d'arte, e di natura / E che superba per la sua struttura / Riverenza, e stupor da tutti elice:// Erge nel centro suo salda pendice, / Ch'al Ciel alta Piramide assicura; / Fonte la cinge cristallina, e pura / De diletto, e piacer cara nutrice. // De' nostri gran Regnanti, il guardo altero / Più volte si fermò benigno, e grato / Sul mirabile suo gran Magistero. // Così Fernando di tai freggi ornato / Il nome tuo per l'Universo intero / Andrà felice a trionfar del Fato».

²⁸ Segnaliamo, oltre a quello di Giambattista Vico, i nomi di Ferdinando Giuseppe Venturi (*Logisto Larisseo*), Francesco Baroni (*Aminto Cloneo*), Pietro Francesco Solaro (*Ardelio Epirotico*), Giuseppe Pasquale Cirillo (*Nomichide Orcomeniano*), Giuseppe Giron (*Echelio Crianiense*) e Isabella Pignone del Carretto (*Belisa Larissea*). A completare la corona di sonetti sono le odi di alcuni affiliati all'Accademia degli Oziosi, tra cui è degno di nota Nicola Maria Salerno, allievo di Solimena. Sarà interessante segnalare, tra i vari autori, Orazio Solimena, per il quale possiamo avanzare una proposta di identificazione con l'«altro nepote» ricordato da De Dominicis 1742-1744, III, p. 623, e per il quale si veda Pavone 1980.

²⁹ De Dominicis 1742-1744, III, pp. 605-606.

³⁰ Cfr. Gimma 1703, *Catalogo de' Signori Accademici Spensierati, che per tutto il mese di Dicembre dell'Anno 1702 si trovano descritti nel ruolo della Società*, pp. 441-448, in part. p. 444.

³¹ De Dominicis 1742-1744, III, p. 622.

³² Canale 1694, p. 180: *Per li due Quadri, l'uno di Saulo, sgridato da Cristo, e caduto da cavallo, e l'altro di Simone Mago, che cadde dall'Aria, orando S. Pietro nella Sacrestia di S. Paolo de' PP. Teatini*. Canale anticipa i lusinghieri giudizi espressi dai viaggiatori settecenteschi in linea di continuità con l'opinione sostenuta da De Dominicis 1742-1744, III, pp. 585-586.

*Solimena che delineò il Ritratto del giovane autore*³³: i versi offrono ulteriori spunti di riflessione, in quanto indicativi della parzialità accordata al pittore in conformità alle scelte operate da Giambattista Vico (*Laufilo Terio*)³⁴.

A rendere più evidente il grado di ricezione poetica dell'opera di Francesco Solimena intervengono due odi del duca Giuseppe d'Alessandro, una svolta in favore di una valorizzazione della sua pratica pittorica³⁵, l'altra composta *Per la morte del suo Signor Nipote*³⁶: quest'ultima riconducibile all'evento luttuoso che lo stesso Solimena evoca in alcuni versi dedicati ad Aurora Sanseverino, duchessa di Laurenzano, al fine di trovare consolazione dalla «fera sventura» che gli ha reso «inferma la mente» e «oppresso il petto»³⁷.

Ancora, le critiche mosse a un *Pittorastro che molto presuppone*, offrono a d'Alessandro l'occasione per una citazione elogiativa di Solimena, tanto più interessante per l'accostamento del pittore a Paolo De Matteis, altro valente interlocutore dei poeti arcadi: «i due, ch'or son della pittura i Dei / Solimena, e Mattei / non so' con qual pazienza / Non gli dan la sentenza»³⁸.

Riferimenti laudativi a Solimena sono espressi dall'avvocato Biagio Majoli d'Avitabile, vice custode della Colonia Sebezia (*Agero Nonacride*)³⁹, in riferimento a un ritratto di «Silvia la bella»⁴⁰: la lirica è ancora più stimolante, dal momento che il proposito encomiastico si giustifica in ragione dell'idea di un'arte incentrata sul «verisimile», in linea con i principi dell'estetica arcadica. Occorre inoltre aggiungere che i versi di Majoli, nel fare riferimento a un «vetro» come supporto impiegato dal pittore, intervengono a favore della qualificazione di un aspetto ancora poco noto della pratica operativa di Solimena.

³³ Degli Angioli 1781, p. 259.

³⁴ Giorgetti Vichi 1977, p. 156.

³⁵ D'Alessandro 1723, pp. 631-637.

³⁶ D'Alessandro 1713, p. 320. Non essendo ancora noto riportiamo il testo: «*Al Famosissimo Pittore / Signor / Francesco / Solimena, / Per la morte del suo Nipote // Francesco il tuo degnissimo Nipote / Con immensa ragion merta il tuo affetto. / Plettro vulgare, inchiostro rozo, abjetto / Le sue virtudi esprimere non puote. / Contuttociò son pur palesi, e note / Le qualità di sì gran Soggetto. / Mort' il sorpres', è ver; Mà à suo dispetto / Vivo è la su ne le Celesti Ruote. / L'Uom colmo di virtude non mai muore. / Quallsisia di dolor ombra nociva / Dunque sgombrar ben devi dal tuo Cuore. / Mà se vuoi, ch'egli in Terra si ravviva, / Di far ciò col pennello hai tu vigore; / La tua maniera à più di questo arriva*».

³⁷ Il sonetto, come la maggior parte delle rime del pittore, è riportato in De Dominicis 1742-1744, III, pp. 622-623.

³⁸ D'Alessandro 1723, p. 571.

³⁹ Giorgetti Vichi 1977, p. 8.

⁴⁰ In *Rime* 1716, p. 5: «Tu che fai col pannel viver le tele, / Saggio Francesco, in questo vetro pingi / Silvia la bella: nero il crin le fingi, / Ma nero sì che l'or natio non cele. // Poni i rubini sulle sue labbra, e'l mèle; / D'ostro e di latte il molle viso tingi; / E se tanto può l'arte, anco t'accingi / A farla qual è, rigida e crudele. // Tempri il nero degli occhi il chiaro lume. / Già l'alma sul mio sguardo avida sale / Il vero a contemplar nel finto obbietto. // Oh se vedessi tu qual per costume / E più vaga e più dolce col suo strale / Me l'ha dipinta Amore in mezzo al petto!».

Altro parziale del pittore è il principe di Colobrano Francesco Carafa (*Idario Cilleno*)⁴¹, le cui parole elogiative⁴² ci danno la misura di una familiarità di rapporti che trova riscontro nella notizia riportata da De Dominici circa il quadro con la «Madonna del Rosario, con san Domenico, santa Rosa, ed altri santi domenicani», dipinta da Solimena «su richiesta della principessa di Colobrano»⁴³; il biografo segnala inoltre il ritratto di «don Marzio Carafa, fratello del principe di Colobrano»⁴⁴.

Una stessa consuetudine sembra connotare anche i rapporti con Gaetano Argento e i suoi familiari: De Dominici fa menzione del «ritratto di donna Costanza Merella, moglie del presidente del consiglio don Gaetano Argento», segnalando, in aggiunta, il sonetto composto per l'occasione dallo stesso Solimena⁴⁵; va anche considerata la testimonianza relativa alla commissione di un quadro raffigurante «Erminia che trova il pastore» da parte del «reggente Ventura»⁴⁶: la notizia acquista maggiore spessore se si considera che Francesco Ventura, nipote di Gaetano Argento, si occupò dell'allestimento dei suoi fastosi funerali, tramandati da una relazione che reca sull'antiporta il ritratto dell'insigne giurista inciso su disegno di Francesco Solimena (fig. 3); il ragguaglio è tanto più interessante in quanto restituisce i termini del coinvolgimento di Solimena nel progetto del catafalco allestito dinanzi «la Real Chiesa di S. Giovanni a Carbonara» per il «pietoso ufizio de' Funerali sudetti», in collaborazione con il «Signor D. Ferdinando Sanfelice Patrizio Napoletano» (fig. 4):

Vedesi la grande Scalea, che sta avanti il Frontespizio della sudetta Chiesa armata con Archi sostenuti da Colonne, che formavano un magnifico Anfiteatro, in mezzo al quale s'alzava l'Obelisco di proporzionata grandezza [...] Nel mezzo di detta Piramide vi sta a chiaro scuro dipinto in un medaglione la Giurisprudenza che mostrava il Ritratto del Defunto all'Istoria, la quale stava scrivendo su d'un gran libro, sostenuto dalle spalle d'una figura d'un Vecchio, che rappresenta il Tempo, i fatti più gloriosi e insigni di Lui, ed il Ritratto del Medesimo era dipinto dal non mai abbastanza lodato Signor D. Francesco Solimena unico ed insigne Pittore dei nostri tempi⁴⁷.

Il tono elogiativo permette di rimarcare il grado di apprezzamento raggiunto da Solimena, confermando l'annotazione dedominiciana, secondo cui per

⁴¹ Ivi, p. 143.

⁴² Carafa 1730, p. 74: *In lode del gran Pittore Signore Francesco Solimena*.

⁴³ De Dominici 1742-1744, III, p. 593.

⁴⁴ Ivi, p. 605.

⁴⁵ Ivi, p. 606.

⁴⁶ Ivi, p. 603. Circa la possibilità di identificare l'opera con l'esito in collezione privata svizzera cfr. Bologna 1958, p. 275.

⁴⁷ Cfr. *Funerali* 1731, p. IV. A conferma dello stringersi di una rete di relazioni che avvicina anche i collaboratori e i discepoli di Solimena vogliamo segnalare l'impegno poetico di Paolo Franconi, marchese di Salcito: questi compone un sonetto e una canzone a ricordo della morte di Gaetano Argento, oltre a un sonetto dedicato al *Signor D. Francesco Ventura Regente del Collateral consiglio di Napoli*. Cfr. Francone 1734, pp. 116-117; 118-128.

«tante sue virtù è stato in sommo pregio di tutta la nobiltà della nostra Napoli, che l'ha avuto in somma venerazione»⁴⁸.

Su tali basi si innesta ancor più convincentemente il proposito di un confronto con le scelte del collezionismo privato, quale emerge anche dalla revisione dei dati documentari, che consentono di ricondurre la ricezione dell'opera di Solimena a un filone preferenziale legato al gusto arcadico. Nell'esemplificare alcuni dei casi più significativi, avvisiamo che nella raccolta del "nobile napoletano" Giuseppe Maria Serra (1726) – arcade dal 1710 con il nome di *Dalindo Cinosurio*⁴⁹ – sono registrati «Due quadri piccoli uno con S. Carlo Borromeo e l'altro di S. Francesco di Paola di Solimene»⁵⁰. In riferimento all'inventario dei beni del duca Andrea Bonito (*Algiso Calliroetico*)⁵¹, redatto nel 1751, merita attenzione la nota relativa a «un quadro di palmi 2 e 1^{1/2} con figura che dorme, Accademia originale di Solimene con cornice dorata»⁵². La citazione contenuta nell'inventario di Giuseppe d'Alessandro (1715) può essere invece recuperata a favore di un ampliamento degli interessi in direzione del seguito solimeniano⁵³.

È noto il legame preferenziale instauratosi con i duchi di Laurenzano, accreditato anche sulla scorta dei dati relativi all'inventariazione dei beni conservati sia nella dimora napoletana (tra i quali merita risalto la nota sulla decorazione della seconda anticamera, con «tele a guazzo da Solimena») sia della residenza di Piedimonte d'Alife, nella cui galleria erano i ritratti «della felice Memoria della duchessa e [...] del Signor duca»⁵⁴: entrambi opportunamente citati da De Dominicis⁵⁵, anche nel proposito di confermare la notizia della «buona amicizia» che legava Solimena alla «virtuosa dama Aurora Sanseverino»⁵⁶: un'intesa, questa, che interviene a motivare la stima goduta dal pittore presso quanti animavano il salotto "arcadico" dei duchi. Tra questi è anche Andrea Belvedere (*Fadio Nestaneo*)⁵⁷, di cui, stando a De Dominicis,

⁴⁸ De Dominicis 1742-1744, III, p. 622.

⁴⁹ Giorgietti Vichi 1977, p. 72.

⁵⁰ Archivio di Stato di Napoli, d'ora in poi ASN, scheda 665, protocollo 55. Per il primo, l'indicazione del soggetto induce ad avanzare una proposta di confronto con l'esito passato a Milano presso Finarte (16 maggio 2007, lotto 38).

⁵¹ Giorgietti Vichi 1977, p. 14.

⁵² ASN, Pandetta Corrente, fascio 1336, fascicolo 8639, ff. 1-461v, *Inventario delli Quadri esistentino nel Casino dell'Eccellentissimo Signor D. Andrea Bonito Duca dell'Isola sito in Mergellina*, f. 93 v.

⁵³ ASN, scheda 394, protocollo 14, ff. 429-432: «Due specchi con figure pittate da uno scolaro di Solimena».

⁵⁴ ASN, scheda 354, protocollo 2, ff. 397v-637v: *Palazzo sito alla Galitta* (f. 451v; f. 455-455v; f. 458v); *Palazzo Ducale* (f. 513v-514). Sulla collezione dei duchi cfr. Labrot 1992, pp. 409-429; Dodero 2013.

⁵⁵ De Dominicis 1742-1744, III, p. 605.

⁵⁶ Ivi, p. 622.

⁵⁷ Giorgietti Vichi 1977, p. 115. Della sua attiva partecipazione al movimento accademico è prova – in anticipo sull'Avviso stampato dal Parrino nel 1713 circa la nomina dell'abate a vicecustode della colonia napoletana – la lettera inviata da Napoli l'11 giugno 1712 con cui

Solimena possedeva due quadri, a cui «vi ha fatto il compagno [...] dipinto con tutto il suo genio»⁵⁸.

Un interessante accostamento dei due pittori è offerto dal Rapporto VI, *Disputandosi in Parnaso della nobiltà dei colori*, compreso nell'opera di Nicolò Amenta (*Pisandro Antiniano*)⁵⁹ *De Rapporti di Parnaso*, dove la "casuale" visione di due quadri «inviati da Francesco Solimene, e da Andrea Belvedere» diventa occasione per un confronto sulle qualità dei «due valenti dipintori», affidata al «buon Leonardo di Capoa»⁶⁰. Il riferimento ai due pittori è sicuramente indice di una predilezione riconducibile a una comune appartenenza culturale che, nel caso di Solimena, potrà essere ancora una volta ricondotta ai legami con la cerchia orsiniana: ricordiamo che Amenta si era applicato «all'esercizio delle umane lettere sotto la disciplina del chiarissimo monsignor D. Pompeo Sarnelli»⁶¹. Un valore aggiunto acquista il fatto che Francesco Solimena ha fornito ad Amenta i disegni per l'apparato illustrativo

Giambattista Vico dava notizia a Crescimbeni della scissione attuata in Arcadia, riconducendo la notizia a una informazione avuta dal pittore, per il quale ha parole di elogio, celebrandolo come «uomo [...] di assai buon gusto delle lettere»: cit. in Croce 1915, p. 237: «Non ha molti giorni che il Sig. Abate Belvedere, uomo onesto e grave quant'altri mai, e di assai buon gusto delle lettere e degli uomini letterati, in presenza del Sig. Giuseppe Macrini (testimoni di intera fede) mi disse che il Sig. Gravina voleva fondare un'accademia nella quale convenissero uomini di prima letteratura».

⁵⁸ De Dominici 1742-1744, III, p. 575. Successivamente De Dominici recupera tale notizia in funzione di una valorizzazione della versatilità del maestro, riconosciuto quale «pittore universale ed eccellentissimo in ogni genere: Ivi, p. 619.

⁵⁹ Giorgetti Vichi 1977, p. 210.

⁶⁰ Amenta 1710, *Disputandosi in Parnaso della nobiltà de' colori: e lodandone chi uno, chi un altro; Pietro Aretino fa vedere che 'l più gran colore sia quello, che danno i Principi alle loro azioni*, pp. 40-43, in part. pp. 40-41: «Ritrovandosi ieri mattina sull'ora della terza, in una fresca corte del palagio della Serenissima Calliope, molti letterati in brigata; videro in quella, ed andar verso le scale due facchini, che due gran quadri in dosso separatamente avevano. Perché curiosi d'avvisar le dipinture, fecero di presente i facchini fermare: e ragguardando nell'uno de' quadri vagamente dipinto il nostro bel Monte di Parnaso col divino Apollo, e tutte le nove Muse, in atto di coronare un uomo dalla sempre verde fronda dell'alloro: nell'altro un bel prato di minutissima erba pieno tutto, forse di mille varietà di fiori: tratti da nuova curiosità di sapere, di chi le dipinture fossero, di qual parte venivano, da chi inviati erano, ed a che fare; sollecitamente i due facchini ne domandarono. E quegli, che 'l quadro col dipinto Monte portava: veggiamo di Napoli, rispose, inviati da Francesco Solimene, e da Andrea Belvedere: il quadro ch'io porto è del Solimene, quest'altro è del Belvedere; e di costoro in nome, alla Signora Calliope gli rappresentiamo. Guardandosi l'un l'altro a queste parole i letterati: ma il buon Leonardo di Capoa, che nella brigata era, e che presi da qualche meraviglia quei letterati vedeva: Ben di coloro, disse, de' quali questi ha parlato poss'io darvi abbastanza contezza. Son'eglino due valenti dipintori, così come possono a voi convenevol testimonianza farne questi bellissimoi quadri. E quanto il Belvedere nel dipinger uomini, e animali bruti da Solimene vien trapassato, e vinto: tanto il Solimene dal Belvedere nel figurare ogni sorte di fiori [...] Approvarono con diletto le parole del Capoa tutti gli altri scienziati; tra per essere qui in gran credito a tutti: e per aver'eglino considerata l'una, e l'altra dipintura assai vaga, ed avere in ogni sua parte la dovuta corrispondenza. E poiché accomiatati, e partiti furonsi i facchini; vari, e piacevoli ragionamenti intorno alla dipintura ebbero. E d'una in altra cosa passando, vennero a porre in contesa, qual fra' colori fosse stato il migliore».

⁶¹ Cito 1723, s.p.

dei *Rapporti di Parnaso*, meritandosi, per altro, una citazione nel saggio linguistico dell'avvocato napoletano, in riferimento al metodo di scomporre i «nomi d'onore»⁶².

La collaborazione di Solimena all'impresa editoriale di Amenta apre la strada a ulteriori riflessioni sulle potenzialità espresse dall'artista nell'illustrazione di opere letterarie coeve, già segnalate da De Dominicis: «Molte opere del Solimena son pubblicate alle stampe, e molti suoi disegni sono ne' frontespizi di varii libri»⁶³.

Già nel 1685 Francesco Solimena aveva eseguito i disegni per il corredo figurativo del *Piscatoria et Nautica* di Giannettasio, inaugurando una proficua collaborazione, testimoniata dai fogli per l'*Hauletica* (1689), per l'*Universalis Geographiae Elementa* (1692), per la *Bellica* (1699) e per il *Ver Herculanum* (1704).

Altra produttiva collaborazione è quella stretta con Alessandro Marchese, al quale Solimena fornì i disegni per le *Tragedie Cristiane* (1729) e per *Il Viticondo* (1738)⁶⁴, incisi, tra gli altri, dall'allievo Antonio Baldi⁶⁵. Sarà opportuno ricordare che Baldi e Solimena hanno lavorato insieme in occasione sia dell'edizione dell'*Opere di monsignor Giovanni della Casa* (1733), con l'antiporta celebrativa siglata dal ritratto dell'autore⁶⁶, sia della pubblicazione dell'*Istoria della vita, virtù e miracoli di San Gennaro vescovo e martire* di Girolamo Maria di Sant'Anna (1733), realizzando ancora l'antiporta: questa trova corrispondenza nel disegno presso il Minnesota Institut of Art⁶⁷.

Oltre che in favore dell'editoria, l'attività grafica di Solimena in ambito arcadico si precisa in riferimento alla progettazione di complessi apparati scultorei. Esempari i cenotafi «della principessa di Piombino e del piccolo infante unico figliuolo di lei», ricordati da De Dominicis nel profilo biografico di Giacomo Colombo a testimonianza dei risultati raggiunti dallo scultore sotto la «direzione» di Solimena⁶⁸.

⁶² Amenta 1723, p. 237.

⁶³ De Dominicis 1742-1744, III, p. 636. Ci limiteremo a considerare quelle pubblicazioni promosse entro l'ambito arcadico; tuttavia vogliamo segnalare la precocità del Solimena in tale attività ricordando il frontespizio del volume di Antonio Mazza, *Historiarum epitome de rebus salernitanis*, edito nel 1681.

⁶⁴ Cfr. Giulio 2002. Sui rapporti tra il Marchesi e Solimena si veda Bologna 1958, pp. 100-109, 116; nonché Palmer 1994.

⁶⁵ Su Baldi cfr. Artemisio 2003; De Ruvo 2010.

⁶⁶ Cfr. Terribile 1999; Mundi 2008.

⁶⁷ Segnaliamo inoltre la versione incisa da Carlo Nolli, di cui si conserva un esemplare presso l'Istituto Nazionale per la Grafica di Roma, inv. FC36939.

⁶⁸ De Dominicis 1742-1744, III, p. 391. Un riferimento elogiativo ai due monumenti era già in Celano 1724, V, p. 139. I documenti di commissione del 1703 e del 1704, resi noti da Borrelli e da Rizzo, sottolineano il vincolo imposto allo scultore di seguire le direttive grafiche di Solimena: G. Borrelli in Bellucci 1984, II, pp. 170-171; Rizzo 1983, p. 224, doc. 25.

La principessa di Piombino, Anna Maria Ardoino Ludovisi, risulta affiliata all'Arcadia nel 1697 con il nome di *Getilde Faresia*⁶⁹, sotto la "protezione" di Giovanni Mario Crescimbeni: questi, nel riportare la notizia della morte della poetessa e del figlio, non manca di fare riferimento alle «due grandi Macchine Sepolcrali di puro marmo statuario, disegno ambedue del celebre Francesco Solimena», elogiandole come «le più belle e magnifiche, che si veggono in Napoli»⁷⁰.

Anche la preferenza rivolta a Solimena in vista della realizzazione dell'altare della Cappella di San Gennaro nel Duomo di Napoli potrà essere vagliata sulla scorta dell'esperienza maturata nell'ambito della *sodalitas* arcadica, dal momento che tra i membri della Deputazione scelti a sovrintendere ai lavori è l'arcade Carlo Carafa (*Armino Tortunio*)⁷¹, il cui ruolo è stato precisato grazie al recente ritrovamento documentario da parte di Simona Carotenuto⁷². D'altro canto, la compartecipazione amministrativa del duca di Flumeri, Giuseppe de Ponte, induce a riconsiderare i rapporti stabiliti dal pittore con la nobile famiglia De Ponte, a cui è stato possibile far risalire un giovanile disegno celebrativo passato sul mercato antiquario francese⁷³.

Ancora, l'affiliazione al movimento arcadico di Francesco Pignatelli (*Aumedonte Agoretico*)⁷⁴ lascia riconsiderare il coinvolgimento di Solimena nei lavori per l'altare della cappella di patronato del cardinale ai Santi Apostoli, in riferimento sia ai disegni per gli ornamenti realizzati da Bartolomeo Granucci e da Matteo Bottiglieri⁷⁵, sia ai progetti per la nuova mensa, nonché in merito al gruppo delle quattro *Virtù* dipinte su rame: per queste andrà segnalato il recente passaggio sul mercato antiquario londinese del disegno relativo alla *Carità*⁷⁶ (fig. 5).

Un caso singolare di collaborazione maturato in ambito accademico è quello che vede Solimena impegnato come disegnatore per la «prima moneta coniata in Napoli», in partecipazione con Matteo Egizio (*Timaste Pisandeo*)⁷⁷, secondo quanto tramandato dall'*Elogio estemporaneo per la gloriosa memoria di Carlo III*:

Il celebre Pittore Francesco Solimena ne fece il disegno, (che tuttora si vede) e da una delle parti vi pose l'arme di Spagna, con i suoi quarti di Francia, e di Casa Farnese, e Medici; e nell'altra l'immagine de' fiumi, cioè del canuto Sebeto, figurante la città di Napoli, che colla destra tiene in vaso, o sorgente di acqua, e colla sinistra la pala, ed in lontananza il fumante

⁶⁹ Giorgetti Vichi 1977, p. 138.

⁷⁰ Crescimbeni 1720, p. 280.

⁷¹ Giorgetti Vichi 1977, p. 33.

⁷² Cfr. Carotenuto 2013b, con bibliografia precedente.

⁷³ Cfr. De Nicola, Farina 2014, fig. 37.

⁷⁴ Giorgetti Vichi 1977, p. 40.

⁷⁵ Celano 1724, I, p. 178. Si veda anche Sigismondo 1788, p. 121. In merito cfr. inoltre Rizzo 2001, p. 244, doc. 322. Per ulteriori approfondimenti sulla collaborazione stretta da Solimena con Granucci e Bottiglieri si rimanda al più recente contributo di Pavone 2013.

⁷⁶ *Old Master Paintings and Drawings*, ACR Auctions, Londra, 30 Jun 2015, lotto 52.

⁷⁷ Giorgetti Vichi 1977, p. 251.

Vesuvio. Nel suo giro poi egli copiò questo motto: DE SOCIO PRINCEPS suggerito dal celebre Matteo Egizio⁷⁸.

Nell'approfondire la trama delle relazioni intessuta entro il circuito arcadico, sarà necessario porre attenzione alla sua diramazione in aria romana, quale emerge dalle scelte condotte dai collezionisti in direzione di Solimena, registrate dalle fonti settecentesche.

La notizia riportata da Nicola Pio secondo cui «in Roma non si vedono alcune sue opere pubbliche, ma li suoi dipinti sono da diversi stimati»⁷⁹, trova approfondimento nel commento di Pascoli, per cui a «gara di Roma gli si spediva le ordinazioni e con premura gli si reiteravano le chiamate»⁸⁰. Attento a valorizzare i termini di tale apprezzamento, Bernardo De Dominicis registra l'acquisto di opere di Solimena da parte di eminenti esponenti della curia romana, come monsignore Filippo Antonio Gualtieri (*Megalo Petrosacio*)⁸¹: il «capriccioso quadro del Solimena», poi donato «al gran Re Luigi XIV»⁸² e identificato con l'esito oggi all'Ermitage di San Pietroburgo⁸³, permette di registrare una precoce sensibilità riguardo alla produzione pittorica dell'artista, dando modo di valutare l'avvio di un rapporto preferenziale di cui è indicativa la notizia relativa alla commissione di un ritratto di Gualtieri, fornita dallo stesso Solimena nella lettera a padre Gattola del 28 agosto 1700⁸⁴.

Passando a considerare i riferimenti alle acquisizioni del cardinale Pietro Ottoboni (*Crateo Ericinio*)⁸⁵, la possibilità di ricondurre i rapporti stretti con il pittore alla comune amicizia con Alessandro Scarlatti (*Terpandro Politerio*)⁸⁶, consente di focalizzare meglio le scelte condotte a favore di Solimena.

Ottoboni possedeva dell'artista napoletano «due rametti, uno con la Nascita della B. Vergine, l'altra di S. Gio. Battista»⁸⁷: la notizia riferita da De Dominicis trova conferma nei dati riportati nell'inventario *post mortem*, sia pure con una

⁷⁸ *Elogio* 1791, p. LVIII.

⁷⁹ N. Pio, *Vita di Francesco Solimena*, da *Le Vite dei pittori, scultori e architetti, cod. ms Capponi* 257, cit. in Bologna 1958, p. 223. Si veda anche Pio 1977.

⁸⁰ Pascoli 1730-1736, p. 64.

⁸¹ Giorgetti Vichi 1977, p. 173.

⁸² De Dominicis 1742-1744, III, p. 593.

⁸³ Per la sua datazione al 1690 cfr. Pavone 1990, p. 218, n. 45.

⁸⁴ Caravita 1869-1870, III, p. 377. In merito cfr. Pavone 1997, p. 142. Ricordiamo che della tela a San Pietroburgo sono note diverse redazioni grafiche, oltre a una serie di varianti successive sul tema, tra cui merita particolare menzione il disegno per il frontespizio delle già citate *Tragedie Cristiane* di Annibale Marchese, inciso da Sedelmayr: cfr. Prohaska, Spinoso 1994, p. 119. Citiamo ancora una *Allegoria del regno degli Asburgo a Napoli*, nota in cinque versioni; una *Allegoria della guerra e della pace* battuta in asta Sotheby's a New York il 9 gennaio 1980 (lotto 107), oltre a un altro disegno all'Albertina di Vienna (inv. 24377) con il ritratto di un principe in un medaglione circondato da figure allegoriche. Ancora, presso lo Statens Museum for Kunst di Copenaghen è un disegno di ambito di Solimena che recupera l'idea del maestro.

⁸⁵ Giorgetti Vichi 1977, pp. 66-67.

⁸⁶ Ivi, p. 248.

⁸⁷ De Dominicis 1742-1744, III, p. 593.

diversa indicazione iconografica: «Altro in rame da mezza testa rappresentante S. Anna in letto del Solimena [...] Altro simile rappresentante la Natività della Madonna Santissima del suddetto»⁸⁸.

È ancora il biografo ad annotare la commissione a Solimena di «due trionfi, uno con David, che entra glorioso a cavallo con la testa di Golia, e l'altro di Giuditta con la testa di Oloferne»⁸⁹: quest'ultima identificata con la versione al Palazzo Reale di Madrid, rintracciata da Urrea Fernandez⁹⁰. Nel caso del *Trionfo di David*, la traccia fornita da De Dominici, arricchita dall'annotazione che nel dipinto David «entra glorioso a cavallo», ha permesso di individuare tale variante iconografica all'interno del disegno oggi al Metropolitan Museum di New York (inv. 1976.236)⁹¹: il foglio non manca inoltre di interesse in prospettiva di un approfondimento sui rapporti di dipendenza stabiliti all'interno della bottega di Solimena, dal momento che interviene a fissare una prima idea, sviluppata nell'esito su tela di collezione privata, già assegnata a Paolo De Majo⁹², ma più correttamente restituita a Nicola Maria Rossi⁹³.

Per la versione relativa all'*Impostazione del nome del Battista*, oggi nella Walker Art Gallery di Liverpool, andrà individuato un possibile studio nel foglio presso il Département des Arts graphiques del Louvre (inv 12583, *Recto*). I recenti studi condotti da Simona Carotenuto nell'ambito del collezionismo dei Ruffo⁹⁴ hanno permesso di collegare i «rametti» Ottoboni all'annotazione registrata nell'inventario del cardinale Tommaso Ruffo (*Zosideo*)⁹⁵ circa due dipinti «da testa piccoli, uno rappresentante la Natività di S. Giovanni, e l'altro della Madonna di Solimena di Napoli»⁹⁶: un dato questo che ha indotto la studiosa a ritenere plausibile l'ipotesi che Ruffo, rientrato a Roma a seguito dell'esperienza ferrarese, abbia integrato la sua già cospicua raccolta con acquisizioni della collezione Ottoboni. Prende così sempre più consistenza la traccia di una dinamica di relazioni che dá ragione dei criteri di valutazione adottati in sede di acquisizioni, quale emerge anche dalla testimonianza di Jacopo Agnelli (*Rimero Celenio*)⁹⁷ in merito alla presenza nella quadreria di Ruffo a Ferrara di «Due Quadretti di Francesco Solimena»⁹⁸.

⁸⁸ Olszewski 2004, p. 97.

⁸⁹ De Dominici, 1742-1744, III, p. 593.

⁹⁰ Urrea Fernandez 1977, pp. 359-360.

⁹¹ Cfr. Bean 1979, p. 270, n. 356.

⁹² Sotheby's, Milano, 20 novembre 2007, lotto 123.

⁹³ Giglio 2015, p. 131.

⁹⁴ Carotenuto 2013a.

⁹⁵ Giorgetti Vichi 1977, p. 264.

⁹⁶ Cit. in De Angelis 2010, pp. 70, 78 nota 123.

⁹⁷ Giorgetti Vichi 1977, p. 220.

⁹⁸ «Rappresenta il primo la Nascita di N.S. Gesù Cristo con numero di dieci Figurine»: Agnelli 1734, p. 52. Opera non rintracciata, in riferimento alla quale, i rimandi iconografici compresi nel commento poetico, hanno indotto la Carotenuto a interpretare più correttamente il tema come un'*Adorazione dei magi con pastori*: Carotenuto 2013a, p. 160. La successiva citazione relativa al dipinto che «figura la Presentazione» ha permesso di riscontrare una traccia iconografica nel

La possibilità di riconoscere la figura di Tommaso Ruffo tra gli astanti che assistono alla solenne professione dei voti di Olimpia Aldobrandini, nipote di papa Albani, nella tela di Solimena oggi agli Uffizi⁹⁹, se ha dato occasione per avvalorare il legame stretto con Ruffo, ha anche indotto a precisare il ruolo svolto dall'ecclesiastico in favore della positiva accoglienza del pittore da parte di Clemente XI (*Alneno Melleo*)¹⁰⁰. L'indicazione cronologica relativa all'episodio ritratto, ricordato anche da Gravina nella lettera a Francesco Pignatelli del 24 marzo 1703¹⁰¹, ha reso plausibile l'ipotesi di un secondo viaggio a Roma di Solimena, riconducendolo a una diretta commissione del pontefice, desideroso di serbare memoria dell'importante evento familiare. A una ripresa dal vero è stato ricondotto il disegno oggi al British Museum di Londra¹⁰², a cui si affianca una replica di bottega presso il Cooper Union Museum di New York¹⁰³. Nell'inventario dei beni di casa Albani, redatto nel 1790, il disegno oggi a Londra è registrato insieme a un foglio «parimenti con Sua Santità, che premia le Arti Liberali»¹⁰⁴: l'indicazione iconografica ha reso agevole l'identificazione con l'esito sempre presso il British Museum.

È proprio dal riesame dei repertori inventariali che sono state recuperate informazioni utili a valutare il grado di considerazione raggiunto da Solimena¹⁰⁵,

disegno del British Museum di Londra (inv. 1946,0713.912): cfr. Bologna 1958, p. 256.

⁹⁹ L'identificazione si deve a Simona Carotenuto. Cfr. Carotenuto 2013a, con bibliografia precedente.

¹⁰⁰ Giorgetti Vichi 1977, p. 16.

¹⁰¹ Cfr. Gravina 1972, p. 244.

¹⁰² Cfr. Bologna 1958, pp. 110, 256, fig. 143; Prosperi Valenti Rodinò 1993, p. 32.

¹⁰³ Cfr. Wunder 1961, pp. 159, 161, fig. 8.

¹⁰⁴ Cit. in Prosperi Valenti Rodinò 1993, pp. 32, 45, nota 92.

¹⁰⁵ Valgono, in proposito, i dati relativi alla collezione del cardinale Girolamo Colonna (*Ferento*), dove sono registrati ben quattro dipinti del Nostro: Archivio di Stato di Roma, Miscellanea Famiglie, Busta 52, Fasc. 2, n. 16: «Altri due Quadri per alto di pm 6, larghi pm 5, uno di essi rapp. te Debora Profetessa, in atto di giudicare il Popolo d'Israele, opera del Solimene, stimato 300»; «Altro Quadro di pm 3 per alto rappresentante la Madonna SSma con Gesù Bambino, opera di Francesco Solimani, con cornice a due ordini d'intaglio dorata 80»; «Due Quadri da mezza testa per alto, rapp. te la Nascita della Madonna SSma, e l'altro la Nascita di S. Gio: Battista, opera di Francesco Solimani, con cornici à tre ordini d'intaglio dorate 120». Due tele sono riportate nel *Catalogo de' quadri* di Silvio Valenti Gonzaga, "Arcade acclamato" della Colonia Virgiliana (*Fidalbo Tomeio*): *Catalogo de' quadri, tuttavia esistenti nella galleria della Ch. Mem. dell'E.mo Sig. Cardinale Silvio Valenti*, Mantova, Biblioteca Comunale (Misc. 109/11): 102 «Quadro di palmi 1, once 8 per altezza, rappresentante due Angeli, in tela, di Solimene»; 318 «Quadro di palmi 3 per altezza, e palmi 2, per larghezza, rappresentante Christo, che dà le chiavi a S. Pietro in tela, del Solimene». A sostegno dell'apprezzamento dell'artista napoletano intervengono gli elenchi inventariali relativi alla collezione di Neri Corsini (*Adrone*), in relazione sia al catalogo del 1740, sia alla revisione della quadreria del 1750. In merito a tale raccolta non manca d'interesse la nota di una tela raffigurante «La creazione di Papa regnante di Solimena»: l'indicazione tematica trova una possibile precisazione nella rettifica inventariale, attraverso il riferimento a un «S. Andrea Corsini che porge il triregno a Clemente XII di Solimena» (Archivio Corsini, Firenze. Cfr. The Getty Provenance Index, I-606; I-369): la scelta del tema fornisce la possibilità di un confronto iconografico con il disegno del Louvre (inv. 9799), il cui soggetto non è stato a tutt'oggi chiarito. Nel documento del 1750 è registrata anche «Una Madonna col Bambino di Solimena», identificata

offrendo inoltre spazio a nuove occasioni di confronto attraverso i riferimenti alle sue prove grafiche.

Un utile riscontro ci viene dal Fondo Corsini dell'Istituto Nazionale della Grafica di Roma¹⁰⁶, composto dai disegni già nella collezione di Filippo Antonio Gualtieri, acquistati nel 1730 da Neri Maria Corsini (*Adrone*)¹⁰⁷: nel volume 157G3, che include i fogli di scuola napoletana, sono due studi di Solimena per una decorazione architettonica (inv. 124913V) e per le figure di Cristo e della Madonna (inv. 124913R). Vogliamo ricordare che Gualtieri riuscì a comporre la sua raccolta di disegni grazie anche alla mediazione del priore Francesco Antonio Renzi¹⁰⁸, egli stesso conoscitore ed estimatore dell'opera di Solimena, come ci attesta un passaggio della lettera datata Roma 8 novembre 1704, dove il priore, rivolgendo parole di elogio all'«Erudits.mo Libro» di Pellegrino Antonio Orlandi, gli «rende grazie» per aver «parlato decorosamente del Fran.o Solimene»¹⁰⁹. Sono queste indicazioni utili a ricostruire un quadro d'insieme degli intenditori di Solimena, tra i quali è anche padre Sebastiano Resta, i cui rapporti con l'ambiente artistico napoletano si intrecciano, come è noto, con le sue mansioni di curatore della raccolta grafica del marchese Del Carpio¹¹⁰. Nella sua diversificata attività di collezionista, Resta poté avvantaggiarsi dei contatti stabiliti con gli artisti coevi, tra i quali sembra aver avuto un ruolo tutt'altro che marginale proprio Francesco Solimena: il suo nome compare in una delle didascalie riportate nel manoscritto Lansdowne, della British Library di Londra, in qualità di donatore a Resta di un foglio del Pomarancio¹¹¹.

All'interno dell'orientamento di stampo arcadico si inserisce anche il ruolo collezionistico del marchese Alessandro Gregorio Capponi (*Sofileo Cefisio*)¹¹²: il nucleo napoletano della sua raccolta grafica, oggi presso la Biblioteca Apostolica Vaticana, include uno *Studio di figura inginocchiata* di Solimena¹¹³, per il quale è stata proposta la possibilità di avanzare un confronto stilistico con il foglio con la *Battaglia di Centauri e Lapiti* del Museo di San Martino a Napoli, oltre che con il disegno per la *Morte di Cleopatra* nella stessa raccolta. Varrà la pena ricordare che Capponi fu in stretti rapporti con Pier Leone Ghezzi, ammiratore

con la versione presso la Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini a Roma.

¹⁰⁶ Cfr. Prosperi Valenti Rodinò 1980 e 1982; Mariani 2001; Antetomaso, Mariani 2004.

¹⁰⁷ Giorgetti Vichi 1977, p. 6.

¹⁰⁸ Vale in proposito la testimonianza di François Deseine, il quale ricorda nel «Palais du Cardinal Gualtieri», tra le altre *curiosités*, «pierres gravées excellentes, camayeux de gran prix [...] qu'il a acquis de Mr le Prieur François Antoine Renzi, grand amateur des belles Antiquitez»: Deseine 1713, I, pp. 42-43.

¹⁰⁹ *Memorie e lettere al P.D. Pellegrino Orlandi*, Biblioteca Nazionale di Bologna, Ms. 1865, f. 234r.

¹¹⁰ Cfr. il più recente contributo di Farina 2009.

¹¹¹ Londra, British Library, Ms. Lansdowne 802, L 176, N 85, H 55. Il manoscritto fa riferimento ai disegni raccolti da Resta per monsignore Matteo Marchetti.

¹¹² Giorgetti Vichi 1977, p. 236.

¹¹³ Biblioteca Apostolica Vaticana, Capponi 237.B (51r.4). Per un approfondimento cfr. Prosperi Valenti Rodinò 2004; Gobbi, Prosperi Valenti Rodinò 2010.

entusiasta del poliedrico talento di Solimena, con particolare attenzione alle sue qualità poetiche, quale emerge dai commenti apposti a margine delle note caricature del napoletano¹¹⁴.

Lo stesso Ghezzi possedeva un'importante collezione grafica, iniziata dal padre, forse su indicazione di Giulio Solimena¹¹⁵, e in parte confluita nella cosiddetta "collezione Krahe" del *Cabinet des dessins* del Louvre. A un primo sondaggio dei fogli assegnati a Solimena emerge, anche dal punto di vista numerico, il ricorso al recupero di copie, come tramite di approccio alla conoscenza del pittore, ma anche quale espressione della volontà di tramandare le sue potenzialità artistiche.

Un sostanzioso nucleo della collezione Ghezzi giunse anche al Kupferstichkabinett di Berlino attraverso la vendita dei volumi già acquistati nel 1762 dallo scultore Bartolomeo Cavaceppi¹¹⁶: diversi fogli recano l'attribuzione a "Solimena", accomunando alle opere indubbiamente autografe di Francesco¹¹⁷, un disegno del padre Angelo (inv. 24032) e una serie di accademie di Giulio Solimena.

Alla raccolta di Cavaceppi potranno essere ricondotti anche alcuni fogli del Louvre, individuabili grazie alla *marque de collection*, che consente inoltre di risalire alle acquisizioni del conte d'Orsay, presente a Roma negli anni 1775-1778. Tra i disegni ascrivibili a Solimena, quelli con *Persée, armé de la tête de Méduse, change en pierre Phinée et ses soldats* (inv. 9801) e un *Guerrière assise sour un arbre, pleurant* (inv. 9815, da identificare con l'episodio tassiano del *Riposo di Erminia sulle rive del Giordano*) andranno segnalati in ragione della particolare scelta tematica, che apre la strada a ulteriori considerazioni in merito alla propensione profana del pittore, quale emerge anche dalla presenza, sempre al Louvre, del foglio raffigurante *Dans un temple. Trois déesses apparaissant à une pythie qui s'enfuit* (inv. 9805, dalla collezione Saint-Morys): le indicazioni iconografiche permettono di valutare la diramazione degli interessi letterari di

¹¹⁴ La caricatura resa nota da Loret 1934, p. 543, recita: «Solimene pittor napoletano il quale è valentissimo e anche virtuosissimo in letteratura, et è il miglior professore che abbiamo in questo secolo, ed io Cav. Ghezzi me ne sono lassato memoria quando fui in Napoli». La vignetta pubblicata da Maiskaya 2012, p. 111, n. 137, reca la seguente didascalia: «Solimena pittor bravissimo napoletano et anche assai erudito nella letteratura».

¹¹⁵ Segnalato da Nicola Pio quale parente di Francesco Solimena: Pio 1977, pp. 36, 144. Una breve citazione la possiamo rintracciare nel volume di Baldassarre Orsini, che lo ricorda maestro dell'ascolano Biagio Miniera e lo elogia come «bravo pittore Napoletano»: Orsini 1790, p. 243. Varrà la pena ricordare che Giulio Solimena eseguì alcuni ritratti incisi a corredo delle biografie scritte da Pio, per i quali cfr. Clark 1967. Si veda inoltre Prospero Valenti Rodinò 1995. Per la sua attività pittorica cfr. Torlontano 2014.

¹¹⁶ Ricordiamo che il passaggio dei disegni Cavaceppi al Kupferstichkabinett di Berlino avvenne nel 1843. Per un più aggiornato compendio cfr. Prospero Valenti Rodinò 2006, pp. 79-81.

¹¹⁷ Invv. 15266, 15268, 16423, 21787, 21788, 21790, 24280. A questi fogli si potrà aggiungere un disegno inventariato come "Pietro da Cortona", attribuito a Luca Giordano da Marco Chiarini, ma restituito a Solimena da Annamaria Petrioli Tofani e Walter Vitzthum, come appuntato a margine del foglio stesso.

Solimena, intervenendo così ad aggiungere importanti tasselli alla progressiva rivalutazione della sua produzione a carattere profano¹¹⁸, il cui catalogo si è andato ampliando e precisando negli ultimi anni attraverso nuove acquisizioni (fig. 6)¹¹⁹. Tra queste merita di essere segnalato il disegno recentemente apparso sul mercato antiquario francese dedicato alla *Lotta tra Centauri e Lapidari* (fig. 7)¹²⁰, dal momento che il soggetto raffigurato, se dà modo di considerare una delle scelte operate dal pittore in merito a tale tematica, permette inoltre di collegare il foglio alla traccia documentaria relativa alla vendita, a Parigi nel 1741, della collezione di disegni di Pierre Crozat¹²¹, i cui documentati contatti con il cardinale Gualtieri permettono di confermare ancora una volta le congiunture culturali entro cui Solimena operava.

Un'ultima considerazione andrà fatta in riferimento alla presenza di disegni dell'artista nel fondo grafico della Royal Library di Windsor: qui è confluita la raccolta di Alessandro Albani (*Crisalga Acidanteo*)¹²², allestita da Clemente XI attraverso gli acquisti nel 1703 e nel 1714 dello "studio" di Carlo Maratti¹²³. Tra i fogli attribuiti a Solimena, mentre il *Paradiso* (inv. 906118) è stato più correttamente restituito a Onofrio Avellino¹²⁴, lo studio di *Figura seduta* (inv. 906119) andrà ricondotto al particolare criterio operativo adottato nell'ambito della scuola di Solimena, dove, stando a De Dominicis, «si è frequentata sempre l'Accademia del nudo, ed egli [Solimena] 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»¹²⁵.

I recenti tentativi di individuazione avviati all'interno del collezionismo privato, soprattutto in relazione alle case d'asta, hanno permesso di recuperare nuovi contributi grafici atti a confermare questa pratica di disegno accademico, poi volta a scopi didattici: un'inclinazione di metodo che trova un parallelo nella proposta educativa avanzata da De Matteis attraverso il «libro di insegnamento del disegno»¹²⁶, e che costituisce la cifra più sicura dell'adesione all'orientamento arcadico. Un utile riscontro ci viene in proposito da Giuseppe d'Alessandro, che recupera in forma poetica il *modus operandi* solimeniano allo scopo di spiegare

¹¹⁸ Si consideri in proposito anche il disegno di *Ganimede* oggi presso il Metropolitan Museum di New York: n. 17.236.23.

¹¹⁹ Queste hanno dato modo di verificare una frequentazione delle tematiche profane da parte di Solimena anche in relazione alla sua fase di formazione. Cfr. Pavone 2010, pp. 42-43 e 2011; Spinosa 2011, pp. 218-219.

¹²⁰ Piasa, Parigi, 28 marzo 2012, lotto 26.

¹²¹ Cfr. Mariette 1741, p. 84, n. 762: «Seize Dessesins, dont le Combat des Lapithes & des Centaures per le Solimena». Sulla collezione del Crozat si veda Hattori 2003, 2007.

¹²² Giorgetti Vichi 1977, p. 69.

¹²³ In merito si veda da ultima Prospero Valenti Rodinò 2006, pp. 74-75.

¹²⁴ Pubblicata dall'Offerhaus nel 1965 come opera del Solimena e posta in anticipo rispetto all'esito in San Domenico Maggiore è stata riferita all'intervento dell'Avellino per la chiesa del Carmine a Sorrento da Pavone 2001a, p. 284, fig. 4.

¹²⁵ De Dominicis 1742-1744, III, p. 615.

¹²⁶ Ivi, p. 551.

«in versi dedicati al Sig. Francesco Solimena i colori e alcune Regole della Pittura»¹²⁷. In essi, il richiamo all'osservazione del «naturale» si pone in linea di continuità rispetto alle riflessioni dei filosofi arcadi, primo fra tutti Giambattista Vico, il quale, avendo osservato che «Certe nulli pictores qui aliud plantae aut animantis genus, quod Natura non tuberis, pinxerunt unquam»¹²⁸, insisterà nel proclamare: «Ove manca Natura, inferma è l'Arte»¹²⁹. Una riflessione, questa, che ben si adatta all'operato di Solimena, non avendo egli «fatto cosa alcuna senza il naturale davanti», secondo quanto ricordato da De Dominici, in una prospettiva di confronto con Preti: «in ciò ha imitato il cavalier Calabrese, che non faceva cosa alcuna senza vederlo al naturale, per camminare con più certezza»¹³⁰.

Passando a precisare i termini di tale tendenza, il biografo, se ribadisce che per Solimena «il naturale era il vero maestro e la guida nel dipingere»¹³¹, non manca di puntualizzare le raccomandazioni fatte dal pittore per «potersi servire in bene del naturale»: «Diceva [...] che studiando il naturale bisogna farvi quanto si vede, ma riportandolo poi ne' quadri, quello si deve addolcire e rendere manieroso, nobile e scelto»¹³²; l'annotazione finale lascia emergere un proposito di accomodamento del naturale, in favore di una idealizzazione di matrice belloriana¹³³.

È evidente l'aspirazione a una dignità formale espressa in consonanza con quanto anelato dagli arcadi; questi proclamavano, per voce di Muratori: «Desideriamo che la verità e le notizie e le ragioni delle cose si lascino vedere [...] con gli argomenti che si convengono alla loro dignità e con quel decoro che in tutte le cose dee cercarsi»¹³⁴: non si potrà trovare asserzione più adeguata per spiegare la rimodulazione linguistica condotta da Solimena a beneficio di un purismo formale che ha il suo punto di forza in un più rigoroso ripristino dei principi disegnativi.

¹²⁷ D'Alessandro 1723, pp. 631-637, in particolare p. 632: «Chi giunger vuol del pinger al buon segno / Nel disegnar s'adopri accorto, attento / Lunga stagion pria di trattar pennello / Apprendendo i principii, e documenti / Da maestro eccellente, e 'l naturale. / Spesso osservando, e gir in accademie».

¹²⁸ Cfr. Vico 1971, p. 116.

¹²⁹ Facciamo riferimento a un verso del sonetto composto da Vico *Per le nozze di Raimondo di Sangro, principe di Sansevero, e D. Carlotta Gaetani dell'Aquila d'Aragona de' duchi di Laurenzana*, in Vico 1836, p. 442.

¹³⁰ De Dominici 1742-1744, III, p. 615. Non possiamo trascurare di rammentare come il neopretismo di Solimena sia stato letto in chiave antibarocca; in particolare, il recupero del luminismo pretiano è stato rapportato alle posizioni critiche emergenti. Cfr. Bologna 1958, p. 77, con riferimento alle considerazioni espresse da Gravina in opposizione alle formule barocche.

¹³¹ De Dominici 1742-1744, III, p. 629.

¹³² *Ibidem*.

¹³³ In questa prospettiva acquista senso l'avvertenza a seguire esempi di ascendenza carraccesca: cfr. Ivi, pp. 629, 630-631.

¹³⁴ Muratori 1723, I, p. 221.

È ancora dalle testimonianze di De Dominici che si possono ricavare informazioni utili a fare chiarezza sugli interessi grafici di Solimena, soprattutto in riferimento alla sua fase giovanile, per la quale è stato possibile confutare l'opinione che si era andata radicando in sede critica¹³⁵.

Partendo dalla notizia relativa all'incontro di Francesco Solimena con il cardinale Orsini, incentrata sullo "stupore" suscitato dai «disegni che faceva Francesco [...] di nascosto»¹³⁶, il biografo precisa – sulla scorta delle indicazioni di Orlandi¹³⁷ – i termini del percorso formativo condotto dal giovane nell'ambito dell'esperienza paterna: «egli, allegro di aver ottenuto il consenso del padre, si pose con grande assiduità a disegnare, e con la guida ed ammaestramenti di lui in poco tempo fece molto profitto»¹³⁸. Dopo aver informato della delusione conseguente al proposito del «giovinetto» di «portarsi alla scuola di Francesco di Maria per meglio impossessarsi del nudo»¹³⁹, De Dominici fa riferimento al proponimento del pittore di proseguire nel «vantaggiarsi [...] nel disegno», anticipando che «la qual cosa» andrà «notata [...] per insegnamento della gioventù studiosa»¹⁴⁰.

Quanto alle implicazioni didattiche, sviluppate all'interno dell'Accademia, appare indicativa la notizia per cui Solimena «Avvertiva sempre i giovani a usar diligenza ed amore nel disegno»¹⁴¹; quindi:

Persuadeva sempre a' suoi discepoli di stare attenti [...] al disegno perché, questo accertato che sia, il colore viene da sé [...] al qual proposito insegnava che in tutti i pittori il colore e la maestria corrisponde al modo del loro disegno, donde argomentava non esser la pittura altro che disegno, e colorire bene colui che intende bene il disegno¹⁴².

Un criterio operativo di cui sarà possibile cogliere anche gli effetti sulle memorie di De Dominici, il quale, nel delineare i profili biografici dei discepoli di Solimena, punta a dare risalto alla loro dimestichezza nel disegno, impiegata quale criterio di valutazione¹⁴³.

¹³⁵ Invero, è la notizia riportata dal biografo in merito alla controversia accesa tra il giovane Solimena e Francesco Di Maria sul valore da assegnare al disegno (III, p. 582), ad aver falsato le successive notazioni sugli esordi grafici di Solimena, intervenendo così a segnare in negativo i giudizi formulati nel contesto degli studi critici: a cominciare dal parere espresso da Vitzthum in funzione di una valorizzazione della svolta classicistica (1967, pp. 8-9; 1971, p. 20). Dopo gli studi di Causa Picone 1994, Catello 1994 e 2000 e Pisani 1996, spettano a Carotenuto i primi tentativi di avviare un processo di valorizzazione delle potenzialità grafiche del giovane Solimena, vagliate anche in relazione all'individuazione di fogli autografi: cfr. Carotenuto 2014.

¹³⁶ De Dominici 1742-1744, III, p. 580.

¹³⁷ Orlandi 1704, p. 169.

¹³⁸ De Dominici 1742-1744, III, p. 581.

¹³⁹ *Ibidem*.

¹⁴⁰ *Ivi*, p. 582.

¹⁴¹ *Ivi*, p. 632.

¹⁴² *Ivi*, pp. 628-629.

¹⁴³ Chiaramente Solimena si pone in linea di continuità rispetto a una prassi accademica consolidata da tempo.

Un caso esemplificativo va individuato nel consenso accordato a Giustino Lombardo nell'ambito dell'Accademia, dove «pochi altri han disegnato con simile perfezione, e lo stesso Solimena moltissime volte stava ad osservarlo nel mentre che formava i suoi disegni e non cessava d'encomiarlo»¹⁴⁴: «Insomma i suoi disegni arrivarono in tanta stima che facevano a gara tanto i discepoli del Solimena che molti dilettranti per farne acquisto, comperandoli da lui a caro prezzo»¹⁴⁵.

Il giudizio sul valore dei disegni di Lombardo viene ribadito nella *Vita* di Francesco De Mura, dove si legge:

Era in quel tempo ammirato in quella famosa scuola Giustino Lombardo per i meravigliosi disegni ch'ei faceva, maneggiando il lapis con esatta correzione di contorni, con inarrivabile pulizia, e somma diligenza nel condurre istorie di gran componimenti¹⁴⁶.

Quest'ultima indicazione ci riconduce alla notizia circa il disegno del «Martirio de' Giustiniani, opera eccelsa fatta per la Repubblica di Genova dal suo maestro»:

la quale egli ritrasse in due fogli di carta imperiale, con tanta aggiustatezza di contorni, con tal maneggio, pulizia, e finitezza di lapis rosso, ch'è quasi impossibile veder disegno più perfettamente compiuto di questo da noi descritto, essendo meravigliosa la fatica di tante figure senza scorgersi il minimo segno di stanchezza nemmeno in un canton del terreno¹⁴⁷.

Le indicazioni fornite dal biografo rendono plausibile l'ipotesi, qui formulata per la prima volta, di riconoscere il disegno di Lombardo nel foglio di collezione privata (fig. 8), che riprende la soluzione proposta nella redazione grafica del Museum of Art di Indianapolis. Da notare, la particolare attenzione rivolta alla resa di uno spazio delimitato da una cornice lobata, la cui definizione permette un aggancio ai primi studi condotti da Solimena sul *Massacro dei Giustiniani a Scio* per il Salone del Senato nel Palazzo Ducale di Genova: come ci confermano i fogli conservati presso la Società Napoletana di Storia Patria, primi abbozzi per la parte inferiore della perduta tela¹⁴⁸.

¹⁴⁴ De Dominici 1742-1744, III, p. 691. Il parere del biografo segnerà in positivo i giudizi espressi dalle fonti tra Sette e Ottocento. Così Napoli Signorelli (1811, p. 301) parlerà di «Giustino Lombardo eccellente disegnatore».

¹⁴⁵ De Dominici 1742-1744, III, p. 691. Cultori dei disegni di Lombardo sono soprattutto gli «scolari del Solimena, come [...] Nicola Maria Rossi», oltre ad «altri professori e dilettranti che ne fan molta stima» (*Ibidem*).

¹⁴⁶ Ivi, p. 694. A seguire il biografo insiste sul favore accordato ai suoi disegni, i quali «erano venuti in tal pregio che appena compiuti facevano a gara molte persone dilettranti per comperarli» (*Ibidem*).

¹⁴⁷ Ivi, p. 691.

¹⁴⁸ Cfr. tra i contributi più vicini la scheda redatta da R. Muzii in Prohaska, Spinosa 1994, p. 334, n. 102, con bibliografia precedente. Il foglio n. 9813 presso il Département des Arts Graphiques del Louvre di Parigi permette di individuare lo studio preparatorio per il carnefice che compare in basso al centro nel bozzetto di Capodimonte; mentre il disegno con *Scène de martyre*,

De Dominici fornisce informazioni utili anche a ricostruire i passaggi di proprietà del foglio di Lombardo, aprendo future prospettive di ricerca:

Questo disegno fu comperato dal gentilissimo e dotto don Giocacchino Antinori, fratello del duca di Brindisi, dilettantissimo nelle nostre arti e amicissimo del Solimena, ma fu poi ceduto da lui ad Enrico Trinci, pittore inglese, che volle farne acquisto col pensiero di farlo intagliare o in Francia, o in Londra, ma la morte distolse questo suo bel pensiero, utile per i professori della pittura, poiché in una stampa così grande e magnifico componimento molto avrebbero approfittato, ed avrebbe potuto servirne per una scuola¹⁴⁹.

Riferimenti bibliografici / References

- Abbate V. (2012), *Aggiunte ad Antonio Grano disegnatore*, in *Per Citti Siracusano. Studi sulla pittura del Settecento in Sicilia*, a cura di G. Barbera, Messina: Magika, pp. 25-30.
- Acquaro Graziosi M.T. (1991), *L’Arcadia. Trecento anni di storia*, Roma: Palombi.
- Agnelli J. (1734), *Galleria di Pitture dell’Eminentissimo e reverendissimo principe Signor Cardinale Tommaso Ruffo, Vescovo di Palestrina, e di Ferrara, ecc., Rime e prose del dott. Jacopo Agnelli ferrarese*, Ferrara: Bernardino Pomatelli.
- Alfonzetti B. (2013), *Voci del tragico nel viceregno austriaco: Gravina, Marchese, Pansuti*, «Atti e Memorie dell’Arcadia», n. 3, pp. 209-241.
- Amenta N. (1710), *Dei Rapporti di Parnaso di Niccolò Amenta Avvocato Napoletano. Parte Prima. Dedicata all’illustriss. et eccellentiss. Sig. Giulio Cesare Albertini Principe di Fagiano. Signore di Carofino, San Giorgio, Belvedere, Rasone ec.*, Napoli: Railland.
- Amenta N. (1723), *Della lingua nobile d’Italia, e del modo di leggiadramente scrivere in essa, non che di perfettamente parlare, di Niccolò Amenta Avvocato Napoletano. Parte Prima. Dedicata all’Eminentissimo Signor Cardinale Pietro Ottoboni Vice-Cancelliere di Santa Chiesa. Dall’Abate Giuseppe Cito*, Napoli: Antonio Muzio.
- Antetomaso E., Mariani G., a cura di (2004), *La collezione del principe. Da Leonardo a Goya: disegni e stampe della raccolta Corsini*, catalogo della mostra (Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 21 maggio – 18 luglio 2004), Roma: Libreria dello Stato, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato.

sempre al Louvre (inv. 38581), nel puntare alla definizione di uno spazio sviluppato in verticale, induce a ricondurre il foglio a una redazione finale.

¹⁴⁹ *Ibidem*. L’ultima informazione permette di risalire a una prassi operativa in più occasioni segnalata da De Dominici, il quale fa menzione delle «molte opere del Solimena» «pubblicate alle stampe».

- Artemisio C. (2003), *Antonio Baldi: un incisore del Settecento*, «Heliopolis», 24, n. 2-3, pp. 65-73.
- Barroero L. (2000), *L'Accademia di San Luca e l'Arcadia: da Maratti a Benefial*, in *Aequa potestas. Le arti in gara a Roma nel Settecento*, a cura di A. Cipriani, Roma: De Luca Editori d'Arte, pp. 11-13.
- Bean J. (1979), *17th Century Italian Drawings in The Metropolitan Museum of Art*, New York: Abrams.
- Bellucci E., a cura di (1984), *Civiltà del Seicento a Napoli*, catalogo della mostra (Napoli, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte, 24 ottobre 1984-14 aprile 1985), 2 voll., Napoli: Electa.
- Bologna F. (1958), *Francesco Solimena*, Napoli: L'Arte Tipografica.
- Bologna F. (1979), *Solimena nel Palazzo Reale di Napoli per le nozze di Carlo di Borbone*, «Prospettiva», n. 16, pp. 53-67.
- Borsellino E., Casale V., a cura di (2001), *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-Ravello, 26-27 giugno 1997), Firenze: Edifir.
- Brejon de Lavergée A. (1997), *Les Solimène di Bailli de Bretuil*, «Revue de l'Art», n. 115, pp. 52-58.
- Breve ragguaglio della rinomata fiera che sotto la direzione di D. Ferdinando Sanfelice cavalier napoletano si celebrò nel mese di luglio dell'anno 1738 in occasione del real maritaggio del nostro re D. Carlo Borbone dedicato agli eccellentissimi eletti della fedelissima città di Napoli*, Napoli: presso Francesco Ricciardo stampatore del Real palazzo.
- Canale G. (1694), *Poesie del Sig. Giovanni Canale, divise in morali, di lode, varie, funebri, eroiche, sagre, All'Eminentiss. e Reverendiss. Principe il Sig. Cardinale F. Vincenzo Maria Orsini*, Napoli: Parrino.
- Carafa F. (1730), *Rime varie di Francesco Carafa Principe di Colobrano, Composte nella sua solitaria dimora nel Monte Capraio della Baronìa di Formicola, Divise in cinque libri*, in Firenze: s.e.
- Caravita A. (1869-1870), *I Codici e le arti a Montecassino*, 3 voll., Montecassino: Tipi della Badia.
- Carotenuto S. (2013a), *Alle origini dei rapporti tra la famiglia Ruffo e Francesco Solimena*, in *Il collezionismo del cardinale Tommaso Ruffo tra Ferrara e Roma*, a cura di M.A. Pavone, Roma: Campisano Editore, pp. 159-170.
- Carotenuto S. (2013b), *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, Sesto San Giovanni: Mimesis Edizioni, pp. 49-59.
- Carotenuto S. (2014), *Un nuovo disegno del giovane Solimena*, «Paragone», n. 65, pp. 39-45.
- Catello E. (1985), *Francesco Solimena. Disegni e invenzioni per argentieri*, «Napoli Nobilissima», n. 24, pp. 108-111.

- Catello E. (2000), *Francesco Solimena e la scultura del suo tempo*, «Ricerche sul '600 napoletano», pp. 7-17.
- Causa Picone M. (1994), *Per Francesco Solimena disegnatore*, in *Angelo e Francesco Solimena: due culture a confronto*, Atti del convegno (Nocera Inferiore, Convento di Sant'Anna, 17-18 novembre 1990), a cura di V. de Martino, A. Braca, Napoli: Fiorentino, pp. 107-118.
- Celano C. (1724), *Delle notizie del bello dell'antico e del curioso della città di Napoli per i signori forestieri date dal canonico Carlo Celano Napoletano divise in dieci giornate in ogni una delle quali s'assegnano le strade per dove assi a camminare in questa seconda edizione corrette, ed accresciute*, Napoli: Francesco Paci.
- Cito G. (1723), *Vita di Nicolò Amenta scritta dall'Abate Giuseppe Cito Avvocato Napoletano*, Napoli: Muzio.
- Civiltà (1980), *Civiltà del Settecento a Napoli (1734-1799)*, catalogo della mostra (Napoli, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte, dicembre 1979 – ottobre 1980), 2 voll., Firenze: Centro Di.
- Clark A.M. (1967), *The portraits of artists drawn for Nicola Pio*, «Master drawings», n. 5, pp. 3-23.
- Componimenti* (1705), *Componimenti in lode del giorno natalizio di Filippo V Re di Spagna, di Napoli &c. Recitati a dì XIX di Dicembre l'Anno CIDDCIV Nell'Accademia Per la Celebrazione di esso Giorno Nel Real Palagio Tenuta dall'Illustriss. ed Eccellentiss. Sig. D. Giovanni Emanuele Pacecco Duca di Ascalona Viceré, e Capitan Generale del Regno di Napoli*, Napoli: Bulifon.
- Crescimbeni G.M. (1711), *L'Arcadia del Canonico Gio. Mario Crescimbeni Custode della medesima Arcadia, Di nuovo ampliata, e pubblicata d'ordine della Generale Adunanza degli Arcadi, colla giunta del Catalogo de' medesimi. All'Illustrissima, ed Eccellentissima Signora, la Signora D. Maria Isabella Cesi Ruspoli Principessa di Cerveteri*, Roma: Antonio de' Rossi.
- Crescimbeni G.M. (1720), *Notizie istoriche degli arcadi morti. Tomo primo, All'Eminentiss., e Reverendiss. Principe il Signor Cardinale Giuseppe Vallemani*, Roma: De Rossi.
- Croce B. (1915), *La divisione dell'Arcadia e una lettera dispersa di G.B. Vico*, «La Critica», n. 13, pp. 235-238.
- D'Alessandro G. (1713), *Selva poetica di D. Gioseppe D'Alessandro Duca di Peschiolanciano*, Napoli: Mosca.
- D'Alessandro (1723), *Opera di Gioseppe D'Alessandro duca di Pescolanciano divisa in cinque libri ne' quali si tratta delle regole di cavalcare, della professione di spade, ed altri esercizj d'armi, con figure di briglie ... Parimente con l'aggiunta di alcune rime, lettere e trattati di fisionomia, pittura et c., data in luce da Ettore d'Alessandro duca di Pescolanciano figlio dell'Autore e dallo stesso dedicata alla Cesarea e Cattolica Maestà di Carlo VI, Imperatore Re delle Spagne*, Napoli: Muzio.

- De Angelis M.A. (2010), *I dipinti del cardinale Tommaso Ruffo (1663-1753). La quadreria di un alto prelato nella Roma del Settecento*, in *Collezionisti, disegnatori e pittori dall'Arcadia al purismo*, a cura di E. Debenedetti, Roma: Bonsignori, pp. 53-92.
- De Dominicis B. (1742-1744), *Vite de' pittori, scultori e architetti napoletani*, Napoli 1742-1744, ristampa anastatica, Bologna: Forni Editore, 1971.
- De Frudos L. (2009), *Virtuosos of the Neapolitan opera in Madrid: Alessandro Scarlatti, Matteo Sassano, Petruccio and Filippo Schor*, «Early Music», 37, n. 2, pp. 187-200.
- Degli Angioli G. (1781), *Frammenti di alcune poesie di Gherardo degli Angioli, dell'Ordine de' Minimi, Parte IV, Edizione quinta ultimamente più dall'autor castigata*, Napoli: nella stamperia Abbaziana.
- De Martino V., Braca A., a cura di (1994), *Angelo e Francesco Solimena: due culture a confronto*, Atti del convegno (Nocera Inferiore, Convento di Sant'Anna, 17-18 novembre 1990), Napoli: Fiorentino.
- De Nicola E., Farina V. (2014), *L'idea del Barocco a Napoli. "Macchie" e disegni di Luca Giordano, Francesco Solimena e seguaci (1670-1790)*, catalogo della mostra (Cava de' Tirreni, Galleria Civica d'Arte, Complesso Santa Maria del Rifugio, 6 dicembre 2014 – 18 gennaio 2015), Cava de' Tirreni: Areablu Edizioni.
- De Ruvo F. (2010), *Antonio Baldi "inventor" o "scultor"*, «Grafica d'arte», 21, n. 84, pp. 16-21.
- Desine F. (1713), *Rome moderne*, 6 voll., Tome Premier, Leide: Vander.
- Dodero E. (2013), *Clytie before Townely. The Gaetani d'Aragona collection and its Neapolitan context*, «Journal of the History of Collections», 25, n. 3, pp. 361-372.
- Elogio (1791), *Elogio estemporaneo per la gloriosa memoria di Carlo III Monarca delle Spagne e delle Indie Dedicato alla Maestà di Ferdinando III Re delle due Sicilie suo amatissimo figlio*, Napoli: Perger.
- Epifani M. (2006-2007), *"Bella e ferace d'ingegni (se non tanto di coltura) Patenope". Il disegno napoletano attraverso le collezioni italiane ed europee tra Sei e Settecento*, Tesi di dottorato, Università degli Studi di Napoli, Dottorato di Ricerca in Scienze Archeologiche e Storico-Artistiche, XX ciclo, relatore Prof.ssa R. De Gennaro, a.a. 2006-2007.
- Farina V. (2009), *Collezionismo di disegni a Napoli nel Seicento e raccolte di grafica del viceré VII marchese del Carpio, il ruolo di padre Sebastiano Resta e un inventario inedito di disegni e stampe*, in *España y Nápoles. Coleccionismo y mecenazgo virreinales en el siglo XVII*, a cura di J.L. Colomer, Madrid: Villaverde, pp. 339-362.
- Francone P. (1734), *Rime di Paolo Francone Marchese di Salcito*, Napoli: s.e..
- Funerali (1731), Funerali nella morte del signor duca D. Gaetano Argentio Reggente della Real Cancelleria, Presidente del S.R.C. e Gran Viceprotonotario*

- del Regno di Napoli, celebrati nella Real Chiesa di S. Giovanni a Carbonara, con varj componimenti in sua lode di diversi autori*, Napoli: Felice Mosca.
- Giannelli B. (1690), *Poesie dedicate all'Eccellentissimo Signor D. Nicolò Gaetani d'Aragona Primogenito di Antonio Duca V. di Laurenzano*, Napoli: Raillard.
- Giannone O. (1941), *Giunte sulle Vite de' pittori napoletani*, a cura di O. Morisani, Napoli: Deputazione Napoletana di Storia Patria.
- Giglio G. (2013), *Capolavori del Seicento e Settecento napoletano*, Soveria Mannelli (CZ): Rubbettino.
- Giannettasio N.P. (1685), *Piscatoria et Nautica*, Napoli: Tipi Regi.
- Gimma G. (1703), *Elogj Accademici della Società degli Spensierati di Rossano*, Napoli: Troise.
- Giorgetti Vichi A.M. (1977), *Gli Arcadi dal 1690 al 1800. Onomasticon*, Roma: Tipografia editrice romana.
- Giulio R. (2002), *Gli eroi d'invitta pazienza. Epos storico e tragico cristiano nell'età della "ragione spiegata", con "L'Ermenegildo" di A. Marchese*, Salerno: Edisud.
- Gobbi M., Prosperi Valenti Rodinò S., a cura di (2010), *I disegni del Codice Capponiano 237 della Biblioteca Apostolica Vaticana*, Città del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana.
- Gravina V. (1972), *Curia romana e Regno di Napoli. Cronache politiche e religiose nelle lettere a Francesco Pignatelli (1690-1712)*, a cura di A. Sarubbi, Napoli: Guida.
- Griseri A. (1962), *Francesco Trevisani in Arcadia*, «Paragone», n. 13, pp. 28-37.
- Hattori C. (2003), *The drawings collection of Pierre Crozat (1665-1740)*, in *Collecting prints and drawings in Europe, c. 1500-1750*, edited by C. Baker, C. Elam, G. Warwick, Aldershot: Ashgate, pp. 173-181.
- Hattori C. (2007), *Contemporary drawings in the collection of Pierre Crozat*, «Master drawings», 45, n. 1, pp. 38-53.
- Labrot G. (1992), *Collection of Paintings in Naples 1600-1780*, München-New York: Saur.
- Lacombe J. (1753), *Dictionnaire portative des Beaux-Arts, ou abregé de ce qui concerne l'Architecture, la Sculpture, la Peinture, la Gravure, la Poésie et la Musique; avec la definition de ces Arts, l'explication des Terme set des choses qui leur appartiennent ... par M. Lacombe*, Paris: Estienne.
- Loret M. (1934), *I pittori napoletani a Roma nel Settecento*, «Capitolium», n. 10, pp. 541-555.
- Lotoro V. (2008), *La fortuna della Gerusalemme Liberata nella pittura napoletana tra Seicento e Settecento*, Roma: Aracne editrice.
- Maiskaya M. (2012), *Pushkin State Museum of Art. Italian Drawings 17th-18th centuries*, Moskow: SkanRus.
- Mariani G.E., a cura di (2001), *Il Gabinetto Nazionale delle Stampe. Storia e Collezioni 1875-1975*, Roma: De Luca.

- Mariás F. (2003), *Don Gaspar de Haro, marqués del Carpio, coleccionista de dibujos*, in *Arte y diplomacia de la monarquía hispánica en el siglo XVII*, dirigido por J.L. Colomer, Madrid: Villaverde, pp. 208-219.
- Mariette P.J. (1858-1859), *Abeçedario de P.J. Mariette et autres notes inédites de cet amateur sur les arts et les artistes. Ouvrage publié d'après les manuscrits autographes conservés au Cabinet des estampes de la Bibliothèque Impériale, et annoté par Mm. Ph. de Chennevières et A. de Montaiglon, Tome Cinquième*, Paris: Dumoulin.
- Mundi G. (2008), *Un'incisione di Francesco Solimena nella Biblioteca Comunale di San Severo (FG)*, in *Percorsi di conoscenza e tutela. Studi in onore di Michele d'Elia*, a cura di F. Abbate, Napoli: Paparo edizioni, pp. 259-269.
- Muratori L.A. (1723), *Delle riflessioni sopra il buon gusto nelle scienze e nelle arti di Lamindo Pritonio*, Venezia: Pezzana.
- Museo Fiorentino (1762), *Museo Fiorentino che contiene i ritratti de' pittori consacrato alla Sacra cesarea maestà del'augustissimo Francesco I Imperatore de' Romani Re di Gerusalemme e di Germania Duca di Lorena e di Bar Granduca di Toscana ec.*, 4 voll., IV, Firenze: Stamperia Moückiana.
- Napoli Signorelli P. (1811), *Vicende della coltura nelle due Sicilie. Dalla venuta delle Colonie straniere sino a' nostri giorni di Pietro Napoli-Signorelli Napoletano... Dedicata alla Maestà di Annunziata Carolina di Francia regina delle due Sicile, seconda edizione napoletana*, Tomo VI, Napoli: Orsini.
- Olszewski E.J. (2004), *The inventory of paintings of cardinal Pietro Ottoboni (1667-1740)*, New York: Lang.
- Orlandi P.A. (1704), *Abecedario Pittorico*, Bologna: Pisarri.
- Orlandi P.A. (1733), *L'Abecedario Pittorico dall'Autore ristampato, corretto, ed accresciuto di molti professori, e di altre notizie spettanti alla pittura, ed in quest'ultima impressione con una nuova e copiosa aggiunta di alcuni altri professori. All'illustrissimo Signore il Signor Cavaliere D. Francesco Solimena*, Napoli: Nicolò e Vincenzo Rispoli.
- Palmer R. (1994), *Panegirici napoletani al tempo degli Asburgo d'Austria*, in Prohaska, Spinosa 1994, p. 115-121.
- Pascoli L. (1730-1736), *Vite de' pittori, scultori ed architetti moderni*, Roma: Antonio de' Rossi.
- Pascoli L. (1981), *Vite de' pittori, scultori, ed architetti viventi dai manoscritti 1383 e 1743 della Biblioteca Comunale "Augusta" di Perugia (1731 c.a.)*, Treviso: Canova Società Libreria editrice.
- Pavone M.A. (1980), *Precisazioni su Orazio Solimena*, «Prospettiva», n. 20, pp. 80-87.
- Pavone M.A. (1981), *Angelo Solimena e la pittura napoletana della seconda metà del Seicento*, Salerno: Arti grafiche Boccia.
- Pavone M.A., (1990), *Francesco Solimena in Donnalbina*, «Studi di Storia dell'Arte», n. 1, pp. 203-242.

- Pavone M.A. (1997), *Pittori napoletani del primo Settecento. Fonti e documenti*, Napoli: Liguori Editore.
- Pavone M.A. (2001a), *Alcune considerazioni sui rapporti tra Napoli e Roma nel primo Settecento*, in Borsellino, Casale 2001, pp. 277-296.
- Pavone M.A., a cura di (2010), *La fortuna del Barocco napoletano nel Veneto. Dipinti napoletani del Sei e Settecento dal Veneto*, catalogo della mostra (Salerno, Pinacoteca Provinciale, 23 dicembre 2010 – 30 gennaio 2011), Foggia: Grenzi.
- Pavone M.A. (2011), *Francesco Solimena. Il sogno di Armida e Rinaldo*, Ariccia: Arti grafiche Ariccia.
- Pavone M.A. (2013), *Un metodo operativo globale: il ruolo del Solimena "accademico"*, in *Atelier d'artista. Gli spazi di produzione dall'arte moderna al presente*, a cura di S. Zuliani, Sesto San Giovanni: Mimesis Editore, pp. 37-48.
- Pio N. (1977), *Le Vite di pittori scultori ed architetti* (ms. 1724), ed. a cura di R., C. Engass, Roma: Biblioteca Apostolica Vaticana.
- Pisani S. (1996), *Un disegno di Francesco Solimena per l'altare maggiore del Tesoro a Napoli*, «Paragone», n. 47, pp. 179-192.
- Prohaska W., Spinosa N., a cura di (1994), *Settecento napoletano. Sulle ali dell'aquila imperiale*, catalogo della mostra (Vienna, Kunstforum der Bank Austria, 10 dicembre 1993 – 20 febbraio 1994; Napoli, Castel Sant'Elmo, 19 marzo – 14 luglio 1994), Napoli: Electa.
- Prosperi Valenti Rodinò S. (1980), *Il fondo Corsini*, in *I grandi disegni italiani del Gabinetto Nazionale delle Stampe*, a cura di M. Catelli Isola, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, pp. 17-72.
- Prosperi Valenti Rodinò S. (1982), *Note in margine ad una schedatura: i disegni del fondo Corsini nel Gabinetto Nazionale delle Stampe*, «Bollettino d'Arte», 67, n. 16, pp. 81-118.
- Prosperi Valenti Rodinò S. (1993), *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: Bonsignori, pp. 15-48.
- Prosperi Valenti Rodinò S. (1995), *Opere grafiche di Giulio Solimena*, in *Napoli, l'Europa. Ricerche di storia dell'arte in onore di Ferdinando Bologna*, a cura di F. Abbate, F. Sricchia Santoro, Catanzaro: Meridiana Libri, pp. 257-260.
- Prosperi Valenti Rodinò S. (2004), *Alessandro Gregorio Capponi, un collectionneur de dessins du XVIII^e siècle*, «Revue de l'art», n. 143, pp. 13-26.
- Prosperi Valenti Rodinò S. (2006), *Gli artisti romani collezionisti di disegni*, in *L'artiste collectionneur de dessin, I: De Giorgio Vasari à aujourd'hui*, Rencontres internationales du Salon du Dessin (22-23 mars 2006), sous la direction de C. Monbeig Goguel, Paris: Societe du salon du dessin - Milano: 5 continents, pp. 67-87.

- Rime (1716), *Rime degli Arcadi. Tomo Terzo. All'Altezza Serenissima del Principe Eugenio di Savoia*, Roma: Antonio Rossi.
- Rizzo V. (1983), *Uno sconosciuto paliotto di Lorenzo Vaccaro e altri fatti coevi napoletani*, «Storia dell'Arte», n. 49, pp. 211-233.
- Rizzo V. (2001), *Lorenzo e Domenico Antonio Vaccaro. Apoteosi di un binomio*, Napoli: Altrastampa.
- Rudolph S. (1994), *Una visita alla capanna del pastore Disfilo, "primo dipintore d'Arcadia" (Carlo Maratti)*, «Atti e memorie dell'Accademia degli Arcadi», 9, n. 2-4, pp. 387-415.
- Sigismondo G. (1788), *Descrizione della città di Napoli e suoi borghi del dottor Giuseppe Sigismondo Napoletano, Tomo Primo*, Napoli: Fratelli Terres.
- Solinas F., Schütze S., a cura di (2010), *Le dessin napolitain*, Actes du Colloque International (Paris, École Normale Supérieure, 6-8 mars 2008), Roma: De Luca Editori d'Arte.
- Spinosa N. (1993), *Pittura napoletana del Settecento*, 3 voll., Napoli: Electa.
- Spinosa N. (2011), *Pittura del Seicento a Napoli da Mattia Preti a Luca Giordano. La natura in posa*, Napoli: Art'm.
- Strazzullo F. (1959), *La Chiesa dei SS. Apostoli*, Napoli: Azienda Autonoma di Soggiorno Cura e Turismo.
- Terribile C. (1999), *Il volto napoletano di monsignor della Casa*, «Venezia Cinquecento», n. 9, pp. 53-76.
- Torlontano R. (2014), *Per Giulio Solimena pittore. I quadri d'altare della chiesa di Sant'Eusebio a Roma*, in *La festa delle arti. Scritti in onore di Marcello Fagiolo per cinquant'anni di studi*, a cura di V. Cazzato, S. Roberto, M. Bevilacqua, 2 voll., Roma: Gangemi, vol. I, pp. 510-513.
- Urrea Fernandez J. (1977), *La pittura italiana del siglo XVIII en España*, Valladolid: Universidad de Valladolid, Departamento de Historia del Arte.
- Vico G.B. (1971), *Opere filosofiche*, a cura di P. Cristofolini, Firenze: Sansoni.
- Vico G.B. (1836), *Opuscoli di Giambattista Vico nuovamente pubblicati con alcuni scritti inediti da Giuseppe Ferrari*, Milano: Società Tipografica de' classici italiani.
- Vitzthum W. (1971), *Il barocco a Napoli e nell'Italia meridionale*, Milano: Fabbri.
- Vitzthum W., Monbeig Goguel C., a cura di (1967), *Le dessin à Naples du XVI^e siècle au XVIII^e siècle*, XXXIX^e exposition du Cabinet des Dessins Musée du Louvre, Paris: Musée du Louvre.
- Wunder P.R. (1961), *Notes on Old and Modern Drawings. Solimena Drawings in the Cooper Union Museum. A new discovery and others*, «Art Quarterly», 24, n. 2, pp. 151-164.
- Zannella A. (1988), *Francesco Trevisani e il Teatro Arcadico*, in *Carlo Marchionni. Architettura, devozione e scenografia contemporanea*, a cura di E. Debenedetti, Roma: Multigrafica edizioni, pp. 405-412.

Appendice

Fig. 1. Pier Leone Ghezzi, *Ritratto di Gian Vincenzo Gravina*, Roma, Museo di Roma



Fig. 2. Francesco Solimena (*inv.*) Francesco Aquila (*sculp.*), *Filippo V Monarca delle Spagne*, Madrid, Biblioteca Nazionale de España



Fig. 3. D. CAJETANUS ARGENTIUS PATRITIUS COSENTINUS IN R-COLL-CONS REGENS AC S·R·C PRESIPENS, antiporta, Funerali nella morte del Signor Duca D. Gaetano Argento..., Napoli 1731



Fig. 4. DISEGNO DEL PROSPETTO DELLA CHIESA DI S. GIOVANNI A CARBONARA ORNATA PER CELEBRARE I FUNERALI DEL DUCA D. GAETANO ARGENTO FATTO DA FERDINANDO SANFELICE, in *Funerali nella morte del Signor Duca D. Gaetano Argento...*, Napoli 1731



Fig. 5. Francesco Solimena, *La Castità*, collezione privata



Fig. 6. Francesco Solimena, *Giove*, collezione privata



Fig. 7. Francesco Solimena, *Battaglia di Centauri e Lapidi*, collezione privata



Fig. 8. Giustino Lombardo (qui attribuito), *Massacro dei Giustiniani*, collezione privata

Direttore / Editor

Massimo Montella

Co-Direttori / Co-Editors

Tommy D. Andersson, University of Gothenburg, Svezia
Elio Borgonovi, Università Bocconi di Milano
Rosanna Cioffi, Seconda Università di Napoli
Stefano Della Torre, Politecnico di Milano
Michela Di Macco, Università di Roma “La Sapienza”
Daniele Manacorda, Università degli Studi di Roma Tre
Serge Noiret, European University Institute
Tonino Pencarelli, Università di Urbino “Carlo Bo”
Angelo R. Pupino, Università degli Studi di Napoli L'Orientale
Girolamo Sciuillo, Università di Bologna

Comitato editoriale / Editorial Office

Giuseppe Capriotti, Alessio Cavicchi, Mara Cerquetti, Francesca Coltrinari,
Patrizia Dragoni, Pierluigi Feliciati, Valeria Merola, Enrico Nicosia,
Francesco Pirani, Mauro Saracco, Emanuela Stortoni

Comitato scientifico / Scientific Committee

Dipartimento di Scienze della formazione, dei beni culturali e del turismo
Sezione di beni culturali “Giovanni Urbani” – Università di Macerata
Department of Education, Cultural Heritage and Tourism
Division of Cultural Heritage “Giovanni Urbani” – University of Macerata

Giuseppe Capriotti, Mara Cerquetti, Francesca Coltrinari, Patrizia Dragoni,
Pierluigi Feliciati, Maria Teresa Gigliozzi, Valeria Merola, Susanne Adina Meyer,
Massimo Montella, Umberto Moscatelli, Sabina Pavone, Francesco Pirani,
Mauro Saracco, Michela Scolaro, Emanuela Stortoni, Federico Valacchi,
Carmen Vitale