

**Achille della Ragione**

**Mostra di Luca Giordano  
al museo di Capodimonte**

**Edizioni Napoli arte**

## Prefazione

Finalmente, dopo numerosi rinvii e nel silenzio dei mass media, la mostra su Luca Giordano, dopo il grande successo di pubblico e di critica riscosso a Parigi, è stata inaugurata a Napoli nel museo di Capodimonte e per tre mesi si potranno ammirare 90 capolavori del grande pittore, abile non solo nei dipinti di cavalletto, ma anche nel disegno e soprattutto negli affreschi, di cui ha lasciato esempi indimenticabili in Italia ed in Spagna, dove ha soggiornato per 10 anni come pittore di corte.

In questa monografia siamo partiti dalla biografia dell'artista ed abbiamo poi proposto al lettore una serie di articoli da me pubblicati negli ultimi anni su inediti di grande qualità presenti in collezione privata.

Abbiamo poi concluso in bellezza proponendo 16 tavole a colori di dipinti che si potranno ammirare visitando la mostra.

Buona e proficua lettura.

Napoli ottobre 2020

Achille della Ragione

## Biografia

**Luca Giordano** nacque a Napoli il 18 ottobre 1634, da Antonio, anche egli pittore, pur se modesto, definito dal De Dominici «scolaro di niun grido del Ribera che altro mai non fece che copiare alcuni santi dipinti dal maestro»; il biografo ci riferisce inoltre che Luca dall'età di otto anni frequentò la bottega del Valenzano per lo spazio di nove anni a perfezionarsi nel disegno. Questa notizia, anche se il De Dominici non conosceva l'esatta data di nascita del Giordano, trova conferma negli scritti di altri biografi, tra cui il Sandrat che ne parla nel 1683.

Il suo talento fu precocissimo tanto da permettergli di terminare a soli otto anni due putti, affrescati dal padre, in Santa Maria la Nova.

Negli anni trascorsi nella bottega del Ribera, che si stava liberando della sua fase più cupa e tenebrosa per avviarsi verso un più limpido cromatismo, Luca ripercorse tutte le principali tappe toccate dalla pittura napoletana del tempo, riesaminando con spirito moderno le motivazioni che avevano giustificato il graduale trapasso dal naturalismo al pittoricismo.

Dal grande maestro il Giordano seppe trarre l'impronta pittorica, quella sua capacità di spingere l'espressione dell'immagine fino ai limiti più arditi e questa severa lezione costituirà un *imprinting* culturale che comparirà più volte nel corso della sua carriera, come la punta di un insopprimibile iceberg che perennemente incombe maestoso.

Dopo il discepolato con il Ribera, Luca trascorse tre anni a Roma, ove fecondante fu l'incontro con gli esiti di Pietro da Cortona, che in quegli anni lavorava a palazzo Pamphily. Nella città eterna si dedicò allo studio delle «opere di Raffaello, di Michelagnolo, di Polidoro de' Carracci», e disegnò «più e più volte le logge e le stanze di Raffaello e ben dodici volte l'intera battaglia di Costantino dipinta dall'eccellente Giulio Romano ed altrettante la Galleria Farnese» (De Dominici).

È questo il periodo in cui il Giordano acquisisce quei soprannomi che lo accompagneranno per tutta la vita: *Proteo della pittura* ed il ben più famoso *Luca fa presto*. Il padre infatti istigava il ragazzo a realizzare senza sosta dei disegni dei monumenti romani, da rivendere con buon profitto ai forestieri.

Il ragazzo, in preda ad una frenetica capacità creativa, «inventò la maniera di tingere la carta con la polvere che cadeva dalla matita rossa lasciando il

colore della carta per mezzo tinta e lumeggiandola col lapis bianco, con pochi facili e maestrevoli scuri e in tal guisa in poche ore terminava i disegni» (Vitzhum).

È il momento in cui comincia anche la sua irrefrenata attività di copista e di realizzatore di quadri *alla maniera di*, che gli valsero la fama di portentoso falsificatore che in parte era la conseguenza della sua innata libertà di intendere la ricerca pittorica al genuino fuoco della sua prestigiosa e prodiga fantasia.

Con le sue esercitazioni... riuscì ad ingannare anche uno scaltro collezionista come Gaspere Roomer, che però, intuì la precoce genialità dell'artista, preferì perdonarlo. Famigerata una sua tela la *Discesa dalla croce di S. Andrea* dell'Alte Pinakothek di Monaco, che porta la firma falsificata «Josepe de Ribera Espanol F. 1644», uno dei casi più emblematici e nello stesso tempo di ragguardevole fattura, nella lunga serie di quadri in cui il Giordano replica la maniera altrui.

Eclettico e imprevedibile, Giordano spinse più di una volta il suo virtuosismo oltre i limiti del lecito, dando luogo a più di una querelle, di cui si fece portavoce un suo rivale, il Di Castro, che, mosso da invidia, nel 1664 scrisse a Messina a don Antonio Ruffo, uno dei collezionisti più importanti di pittura napoletana dell'epoca, per metterlo in guardia, anche se nella stessa lettera ribadiva che in quel periodo l'unica novità che fosse presente sul mercato era costituita da quei quadri «alla Tiziano ed alla Ribera», che venivano sfornati dal fertile pennello del Giordano, il quale a sua volta affrontava con grande spregiudicatezza l'argomento, se, nel redigere nel 1688 un'importante inventario, non aveva timore ad indicare alcuni quadri con la qualifica «mano di Luca Giordano alla maniera dello Spagnoletto».

Quindi, «non contento di ciò che vedeva» a Roma «del famoso Correggio, di Tiziano, di Paolo Veronese, del Tintoretto e di altri gran pittori della scuola lombarda», proseguì i suoi viaggi di istruzione recandosi a Parma, Venezia e Firenze.

Egli volle attingere personalmente alle fonti primigenie dell'arte consultando i testi là dove erano stati prodotti, percorrendo a ritroso quello che fu lo svolgimento artistico in Italia dal Cinquecento al Seicento. E così, dopo l'incontro con i classici del Rinascimento e della Maniera a Roma, il contatto con il Rubens nella sua dilagante fantasmagoria di colori e di gioia al quale renderà un esplicito omaggio con il celebre *Pintando*, oggi al

Prado, l'ultima tappa fu l'abbeverarsi alla sorgente del cromatismo, radice di ogni novità della moderna pittura da Correggio a Tiziano, dai Bassano al Veronese.

Egli volle gareggiare in una sfida ideale con i grandi maestri del passato e suggerire instancabile al potente calice del fermento cromatico: libero ed indifferente alla forma, il suo stile, al contatto con esempi così preclari, diviene aereo e luminescente, affrancandosi dal fardello della ingombrante materia e librandosi lieve e soave nei campi riverberanti della più pura vibrazione.

È la fine ed il superamento dell'arcaico concetto di bottega, o di scuola locale che fonde e ricongiunge in una patria sublime l'intero mondo ideale dell'arte, archetipo verso cui tendono i suoi sforzi, nell'emulazione e nel superamento della lezione di tutti i grandi maestri.

I suoi riferimenti culturali non sono soltanto gli italiani, ma, oltre al Rubens, il Dürer e Luca di Leida, il Greco ed il Velázquez.

Sono anni di studio e di lavoro «matto e disperatissimo» che lo liberano definitivamente dalle strettoie della scuola napoletana, per la quale un mondo di immagini tenebrose e violente, nel quale aveva vissuto per un secolo, si chiudeva per sempre, per aprirsi, eterea ed abbagliante, l'epoca del barocco, che Luca saprà trasfondere in un'atmosfera magica d'oro puro e di polvere iridata che durerà per circa dieci anni fino al 1663. «Un fiume immenso di colore e di luce sommerge gli spazi; è il sogno in cui sfocia il Barocco, invadere di vibrazione e di vita ogni piano, ogni riposo della forma» (Ortolani).

Tornato a Napoli, dal 1654 possiamo seguire adeguatamente il suo cammino artistico grazie alle firme ed alle date con le quali il pittore è uso corredare le sue opere ed attraverso una messe veramente notevole di documenti, che gli antichi banchi napoletani hanno generosamente sfornato su di lui.

In pochi anni un fiume impetuoso di tele e pale d'altare adorerà chiese e collezioni private. Non esiste luogo di culto a Napoli che non posseda una sua opera: da San Pietro ad Aram a Santa Maria del pianto, da San Giuseppe dei Ruffi a Santa Teresa a Chiaia, da San Domenico Maggiore al Gesù Nuovo, da Sant'Agostino degli Scalzi ai Gerolamini, dall'Ascensione a Chiaia a San Nicola a Nilo, da San Gregorio Armeno a Santa Brigida, dal Purgatorio ad Arco al Duomo, dai Santi Apostoli a Donna Regina, da S.

Maria dei Miracoli a S. Maria della Sanità, dalla chiesetta di San Giuseppe a Pontecorvo alla Solitaria, a tante altre ancora e, naturalmente, al tempio della pittura napoletana, la Certosa di San Martino. La sua pennellata divenne frenetica, la fantasia senza limiti, l'operosità inesausta; una pittura dove colore e luce acquistavano una nuova dimensione eroica con un irrefrenabile moltiplicarsi delle immagini «è insomma il trionfo, in pittura, di una nuova cristianità controriformata, ricca e potente, che affrontava nella certezza del messaggio terreno, oltre che di quello celeste, il cammino dei secoli a venire, non immaginando, certo, quanto buia, tortuosa e contrastata, si sarebbe presentata, di lì a poco, la realtà che si profilava all'orizzonte» (Causa).

Il suo primo lavoro documentato nel 1654 è costituito dai quadri del coro in San Pietro ad Aram. Nel 1655 la pala di San Nicola di Bari nella chiesa di Santa Brigida dall'invenzione tutta barocca. Nel 1656 all'infuriare della peste sappiamo da una lettera che il pittore si rifugia a Roma dove copia i disegni di Luca Cambiaso, quindi del 1657 è il *San Michele* dell'Ascensione a Chiaia e la *Madonna del Rosario* della chiesa della Solitaria, oggi a Capodimonte. Nel 1658 seguono l'*Elemosina di San Tommaso di Villanova* e l'*Estasi di Sant'Agostino* a Sant'Agostino degli Scalzi, nel 1660 la *Madonna col Padreterno* a San Giuseppe a Pontecorvo e quindi nel 1661, un prelievo da Pietro da Cortona, l'*Estasi di Sant'Alessandro* al Purgatorio ad Arco.

Naturalmente le opere citate sono una piccola miscellanea della produzione del Giordano, che chiude il periodo «dorato» nel 1663, al quale farà seguito un nuovo processo di sedimentazione e d'assimilazione, soprattutto dei modi pittorici cortoneschi, dai quali mutuerà valori cromatici e schemi compositivi ed in alcuni casi veri e propri prelievi fisionomici dai grandi cicli di palazzo Pamphily e palazzo Pitti.

Durante gli anni in cui il Preti è presente a Napoli, dal 1653 al 1660, vi è un fecondo scambio reciproco tra i due artisti, catalizzante per entrambi, che sostanzialmente si chiude in pareggio.

In particolare il Preti dal Giordano recepì, filtrati, gli straordinari esempi di grandiosità compositiva derivati dal Veronese, mentre Luca, dal più anziano maestro, oltre ad una rimeditazione sulla lezione del Lanfranco, colse la convinzione che il gran libro ideale della storia dell'arte fosse un territorio libero, dal quale trarre materiali per sempre nuove esperienze.

Partito per Malta il Preti, il giovane artista si sentì investito da solo di una grande missione: lo svecchiamento della cultura figurativa locale e l'apertura di sempre nuovi orizzonti.

Il barocco oramai trionfava ed il Giordano poteva «dar libero corso alle ragioni del cuore più che della mente, a dar ascolto alle voci varie e mutevoli dell'infinito Universo e a tradurre in fantasie colorate le intense emozioni procurate dall'inarrestabile spettacolo di luci, forme e colori in cui realtà naturale e soprannaturale si manifestava al suo animo irrequieto e sognante» (Spinosa).

La sua pittura con successivi colpi d'ala giunge rapidamente ai più alti livelli qualitativi. Egli è cosciente della varietà dei suoi registri espressivi e della vastità dei suoi mezzi pittorici, animati da un esaltato empito fantastico, che gli permette di esprimersi con le note di una variegata tastiera cromatica in uno spazio illimitato, come ben mise in risalto Roberto Longhi che parlava di «una visione dove la trama inventiva e l'ordine dell'immaginazione si accordano in un continuum di mondo in abbozzo, in effetti quasi senza fine».

Scomparso il Preti, il lungo intervallo tra il 1660 ed il 1675 vede a Napoli l'attività del Giordano come unica espressione artistica di rilievo, con l'artista che dilaga nel suo impegno frenetico a soddisfare le numerose committenze pubbliche e private e mentre il modesto Giacomo Di Castro scriveva, come abbiamo visto, lettere velenose a don Antonio Ruffo, l'avversario più quotato del Giordano, Francesco Di Maria, lanciava la sua famosa invettiva, definendo il rivale come «la scuola ereticale, che faceva traviare dal dritto sentiero con la dannata libertà di coscienza: e ciò diceva in riguardo alla vaghezza del colorito».

Era la ricomparsa dell'antica querelle tra disegno e colore, tra cultura e fantasia, nella quale Luca aveva ben chiaramente espresso la sua opinione.

Nel 1665, dopo una tappa a Firenze ove lavorò per i Medici e per altri mecenati toscani, il pittore si reca a Venezia e licenzia una serie di importanti pale d'altare, che a lungo gli storici avevano collocato cronologicamente in un periodo precedente, intorno al 1654, nonostante la precisione delle fonti letterarie venete. Tra queste realizzazioni ricordiamo la *Deposizione della croce*, oggi nelle Gallerie dell'Accademia, e la *Madonna con Bambino e Santi* pervenuta poi a Brera.

A Venezia si trova anche la famosa cona *Assunzione della Vergine*, nella chiesa della Salute, datata 1667, ma inviata da Napoli.

Il rapporto economico che lo legò per alcuni anni a Venezia, oltre a procurargli nuovi facoltosi committenti come il marchese Fonseca, fu fecondo e stimolante per il contatto con opere di artisti attivi nella città lagunare, come Bernardo Strozzi e Johann Liss; nello stesso tempo la sua arte influenzò in maniera determinante l'attività di artisti veneti ed anche toscani, quali Giovan Battista Langetti e Antonio Zanchi, fino allo stesso Sebastiano Ricci. È la prima volta che un nostro pittore influenza consistentemente lo sviluppo della cultura artistica in alcune delle grandi capitali dell'arte seicentesca, cosa non riuscita in precedenza nè a Battistello Caracciolo, nè a Massimo Stanzione, che, pur soggiornando a lungo in varie città italiane, non ebbero seguaci.

I committenti del Giordano diventano sempre più importanti e la sua maniera si sviluppa in confini sempre più ampi. A Napoli il cardinale Innico Caracciolo gli fa eseguire una lunga serie di figure di santi per la navata ed il transetto del Duomo.

Il marchese Del Carpio gli commissiona un gruppo di grandi tele e lo nominerà in anni successivi coordinatore dei festeggiamenti per il Corpus Domini, che vedranno il Giordano collaborare con i massimi specialisti di natura morta napoletani in alcuni spettacolari teloni, oggi sparpagliati per i quattro angoli della terra, dall'Australia agli Stati Uniti.

Richiestissimo dall'aristocrazia genovese, Costantino Balbi gli acquistò le tre drammatiche tele, soffuse di epos e pathos, raffiguranti *Perseo che combatte Fineo e i suoi compagni*, oggi alla National Gallery di Londra, *La regina Jezabel divorata dai cani* in collezione Ambrosio a Napoli ed il *Ratto delle sabine*, ancora a Genova nella raccolta Cattaneo Adorno.

Anche a Bergamo, per la chiesa di Santa Maria maggiore, vollero una sua testimonianza e Luca li accontentò, inviando l'immensa tela *Passaggio del mar Rosso*; non poté accogliere l'invito di eseguire in loco decorazioni, ma mandò a tal uopo il suo fedele seguace Nicola Malinconico.

Dopo oltre venti anni di instancabile attività dopo aver realizzato migliaia di tele, Giordano, come colto da folgorazione ispirativa, ritenne che l'affresco costituisse il suo naturale campo di espressione, con le sue vaste superfici, ove il brillante fuoco d'artificio della sua fantasia potesse estrinsecarsi in maniera più libera ed esaustiva ed è in questo campo che in

maniera più marcata possiamo cogliere i segni dei suoi principali referenti culturali dal Lanfranco a Pietro da Cortona fino ai principali protagonisti del neovenetismo romano.

Egli giunge a questa forma espressiva nella sua piena maturità e, senza tralasciare la pittura da cavalletto, instancabilmente produrrà chilometri e chilometri quadrati di volte e pareti, come partecipe di un sacro furore creativo, esaltato da una sovraumana vena ispirativa ed avendo come unica preoccupazione quella di «liberare in un processo rapidissimo la rappresentazione dal peso della materia, dalla sua grave essenza realistica ed innazarla nei campi della più libera epifania e della pura vibrazione luminosa» (Causa).

I principali complessi decorativi ai quali pose mano sono: gli affreschi di Montecassino del 1677, ove ritornò a lavorare nel 1691, purtroppo oggi non più visibili, perché distrutti dal criminale bombardamento che subì l'Abbazia durante la seconda guerra mondiale; nel 1678 esegue la cupola di Santa Brigida; il grandioso ciclo di storie di San Gregorio Armeno per la chiesa omonima si conclude nel 1684; quindi nel 1682 esegue la cupola della Cappella Corsini a Firenze e dal 1682 al 1685 la spettacolare decorazione della biblioteca e della galleria di palazzo Medici Riccardi, sempre a Firenze, capolavoro della sua maturità che «segna un ulteriore sviluppo del suo stile e della sua invenzione narrativa» (Ferrari); del 1684 è la grandiosa controfacciata nella chiesa dei Gerolamini rappresentante *Gesù che caccia i mercanti dal tempio*. Una tale oceanica superficie decorativa fu possibile, non solo grazie alla sua leggendaria velocità di esecuzione ed alla sua assoluta padronanza del mestiere, ma anche grazie alla compartecipazione di una quantità di allievi che non ebbe uguali.

Il problema delle ampie collaborazioni nelle opere giordanesche è delicato argomento che la critica ha esaminato più volte sotto varie angolazioni. È impresa ardua infatti riconoscere una o più mani nelle tele autografe, ancor più nei vasti cicli decorativi. Oggi, e torneremo sul tema più avanti a proposito dei giordaneschi, riusciamo a discernere alcuni allievi più famosi, a lungo sommersi nella sterminata produzione di Luca e presto, agli occhi più smaliziati, sarà possibile distinguere il pennello di un collaboratore nel rifinire dettagli, più o meno secondari, in un'opera sicuramente attribuibile al Giordano.

Un'altra questione, poco più che un pettegolezzo, è relativa alla favola che il pittore fosse molto legato al denaro ed a seconda della cifra pattuita si impegnasse in proporzione. Quest'ultima diceria è in parte veritiera e la

conferma la si può avere con una attenta lettura dei numerosi documenti di pagamento, confrontandoli con la qualità dei relativi lavori. Si può così notare che spesso, a piccoli pagamenti corrispondono opere modeste ed a cospicue elargizioni, dei capolavori!

Nel 1692 il Giordano è al culmine della fama ed il suo nome ha risonanza internazionale: è tempo che per il magistero della sua arte vi sia una cattedra più adeguata, dalla quale possa far sentire con più forza la sua voce per l'Europa e quale sede migliore che Madrid, all'epoca capitale di un impero dove non tramontava mai il sole. Il re Carlo II chiama il pittore a corte e gli assegna le prime committenze, rimanendo impressionato dai risultati della sua sovraumana attività. Per un decennio fino al 1692 «egli è pronto a sbramare con la sua pittura feconda la meraviglia che gli si volge, ansiosa di miracoli, come a un mostro prodigioso» (Ortolani).

Il pittore sessantenne non conosce pause ed esegue superfici sterminate di affreschi e migliaia di tele; solo il Prado infatti ne possiede, in gran parte esposte, più di cento.

La prima impresa è l'Escalera grande dell'Escorial, seguono gli affreschi della chiesa di San Lorenzo, l'immensa volta del Casón al Buen Retiro, la Sagrestia della Cattedrale di Toledo, lavori per la Cappella dell'Alcázar di Madrid, poi andata distrutta, la decorazione della chiesa della Madonna di Atòca, pure distrutta, gli affreschi di Sant'Antonio de Los Portugueses, il Camerin di Guadalupe ed un infinità di altre committenze pubbliche e private.

Il Giordano è ora a suo agio, liberatosi dall'angusta arena napoletana, può irradiare il suo messaggio di un nuovo corso della pittura moderna, imprimendo il cammino di un incalzante processo di aggiornamento formale che giungerà fino a Goya ed agli impressionisti.

La sua miracolosa attività poté contare su di uno stuolo di collaboratori nelle grandi imprese decorative, che superò il numero di cento nei lavori dell'Escorial ed alla Cattedrale di Toledo e ciò gli rese possibile materialmente l'estrinsecarsi della sua fantasia senza freni che lo collocò in una «area culturale ed ideale di sicura ampiezza europea» (Spinosa).

In Spagna spesso i collezionisti richiedevano al Giordano di replicare le sue composizioni che avevano incontrato fama e successo come la *Morte di Seneca* e la *Sacra Famiglia con i simboli della Passione*. Il pittore operò in queste numerose repliche autografe una decantazione in senso puristico

della sua maniera ed a volte utilizzò un colorismo più contenuto e denso di effetti luministici. Egli era al corrente delle novità che il Solimena stava introducendo nell'ambiente figurativo napoletano, ma non appena ritornò in patria, riconquistò immediatamente l'attenzione generale.

Luca decise di lasciare la Spagna nel febbraio del 1702, dopo la morte di Carlo II, fece tappa a Livorno e quindi appena giunto dilagò come un'immensa iridescente marea, soddisfacendo committenti ecclesiastici e laici e tra questi il nuovo viceré.

Realizzò le grandiose tele, soffuse di empito drammatico, come *Storie di Santa Maria Egiziaca* per la chiesa omonima a Forcella, quindi il *Martirio di San Gennaro* per la chiesa dello Spirito Santo dei napoletani a Roma, i grossi teloni per Santa Maria Donna Regina Nuova, che si contrapposero agli affreschi che Solimena vi aveva dipinto circa venti anni prima, l'*Incontro di San Carlo Borromeo con San Filippo Neri*, nella chiesa dei Gerolamini, mentre le decorazioni della sacrestia di Santa Brigida furono soltanto iniziate e proseguite, sulla guida dei suoi bozzetti, dagli allievi dopo la sua morte.

La ciliegina finale della sua interminabile carriera è costituita dall'affresco nella cappella del Tesoro della Certosa di San Martino, nel quale, rappresentando il *Trionfo di Giuditta*, evocò il variopinto mondo immaginativo delle decorazioni di palazzo Medici Riccardi a Firenze.

In questa festa della luce e della vita, in questo inno gioioso alla creatività ed alla libertà, il Giordano ci elargisce «la più luminosa e dorata delle sue aeree fantasie, in cui il sogno di levità, di delizia, di rapita eleganza del secolo nuovo s'esprime come in una delicata spuma di veli. Ora il colore è tutto luce, vibrante, aperta, e le forme sono quasi per sciogliervisi, rette appena dal suo palpito. Ora le strutture compositive, le masse d'ogni parte sfogano e si spalancano. In questo rapimento oblioso e felice ogni forma si scorpora, si spersonalizza e come un tenero miele del sole invisibile tutto scorre e bagna» (Ortolani).

«La sua radiosa visione di un mondo infinito e continuo, rilevato dal fluire inarrestabile di una luminosità chiara e dorata e dalla brillante successione di materie cromatiche dai toni delicati e lievi come quelli di teneri pastelli, fu il più appassionato invito del maestro ultra settantenne alle generazioni degli artisti a venire perché salvaguardassero sempre le ragioni dell'arte e della libera fantasia creatrice dai limiti e dalle necessità contingenti del reale e del quotidiano» (Spinosa).

I contemporanei rimasero soggiogati da questa esplosione finale del maestro che costituisce il suggello conclusivo del secolo d'oro della pittura napoletana, ma pur sopraffatti da tanto ardimento, non seppero coglierne appieno le indicazioni ed i significati più pregnanti, che solo nei decenni successivi, variata la sensibilità artistica, furono capiti nel pieno della loro magistrale precognizione, inaugurando, già in pieno Settecento, la stagione del Ricci e del Tiepolo, del Giaquinto e del Fragonard.

Il giudizio critico sull'opera di Luca Giordano ha attraversato varie fasi, da una fama strepitosa e senza riserve presso i contemporanei, che lo idolatrarono e ne decretarono un successo non più eguagliato da nessun pittore napoletano, alla reazione negativa che, cominciata durante la vita dell'artista, da parte della fazione accademizzante facente capo al Di Maria, si acuì per il ritorno in auge delle memorie dell'arte classica, le quali, osteggiando la confusionaria, ridondante e pacchiana moda barocca, diedero luogo ad un ostracismo totale, che si concluse soltanto alla fine dell'Ottocento.

La *nuova maniera* introdotta dal Giordano nel Vicereame, permise alle arti figurative di aprirsi alla luce, al colore, alla gioia, dopo un lungo cinquantennio di cupo tenebrismo di ortodossa ascendenza caravaggesca.

Un chiaro segnale della variazione di gusto nell'arco di pochi decenni è dato dal parere del conte Shaftesbury, il quale da giovane, intorno al 1686 - 89, considera il Giordano, assieme a Carlo Maratta, il più famoso pittore italiano, per cambiare in seguito radicalmente opinione nel 1712 quando, abitando nella nostra città, egli parla di Luca come di «un pittore plebeo, non soltanto perché dipinge la plebe meglio di qualsiasi altro soggetto, ma anche perché trova egli stesso il suo posto migliore nella massa, nella confusione e nella varietà delle tinte e delle figure stravaganti».

In quegli anni gli studiosi avevano infatti maturato una critica negativa dell'arte barocca, che dal Bellori si trascinerà fino al giudizio espresso da Benedetto Croce.

Il più antico documento critico sull'opera di Luca Giordano è ritenuta la lettera che Giacomo Di Castro indirizzò nel 1664 al famoso collezionista messinese don Antonio Ruffo, nella quale egli si limitò a sottolineare la straordinaria capacità dell'artista a *falsificare* la maniera altrui: «contraffacendo ora Tiziano ora Paolo Veronese».

Dieci anni dopo torna sull'argomento Marco Boschini, ritenuto dal Longhi «il più grande tra i critici del Seicento», il quale raffigura il Giordano abile «a sugger le poppe delle pitture veneziane nelle scuole di Paolo e di Tiziano», ma gli riconosce un linguaggio pittorico già inequivocabilmente moderno.

Il Palomino, i cui scritti tradotti in inglese nel 1739 ed in francese nel 1749, contribuirono a diffondere in tutta Europa la fama del nostro pittore, ebbe espressioni di viva ammirazione per l'opera di Luca, accompagnate da osservazioni denotanti un giudizio molto sottile, il tutto sull'onda del clamoroso e crescente successo incontrato dal Giordano in Spagna a partire dal 1692.

Un altro biografo che si interessò al Giordano fu il Baldinucci junior, il quale si servì, nell'emettere il suo parere, di una scheda fornita a suo padre dallo stesso artista nel 1690 e di appunti inviatigli da Bernardo De Dominici: due manoscritti «Notizie della vita dello eccellentissimo pittore Luca Giordano napoletano» e «Notizie della vita del cavalier D. Luca Giordano», due quadernetti oggi conservati nel fondo Baldinucci della Biblioteca Nazionale di Firenze.

Il biografo fiorentino non fu avaro di giudizi e frasi lusinghiere «geniale e bizzarra maniera... correttissimo disegno... colorito maraviglioso... veloce e maestrevole mano».

Il De Dominici, sommo biografo delle arti figurative partenopee, scrive le sue «Vite» vari decenni dopo aver fornito le sue informazioni al Baldinucci, sottolineando l'inattualità della fase riberesca del Giordano, del quale apprezza complessivamente l'opera, pur essendo mutato il suo gusto, che ora è molto attratto dallo stile del Solimena, col quale crea una sorta di equilibrio critico.

La fase di giudizio negativo sull'opera giordanesca dura oltre un secolo e sfumerà solo nel tardo Ottocento, quando tutta l'arte barocca subisce un'ampia e duratura rivalutazione da parte degli studiosi che cominciano a rivedere Luca, con il Rubens e Pietro da Cortona, come il campione indiscusso del virtuosismo e dell'esaltazione dei valori cromatici.

I giudizi positivi più importanti furono quelli del Posse, che curò l'ampia voce riguardante l'artista sul prestigioso Thieme Bekers e del Longhi, che tornò più volte sull'artista stimolando ulteriori studi e ricerche.

Già all'inizio del secolo la critica aveva cominciato a superare le vecchie remore verso il Barocco, sviluppando una nuova sensibilità di completa rivalutazione delle arti figurative napoletane.

Il segnale del cambiamento nel giudizio degli studiosi lo si coglie nell'opera del Mayer, che nel 1908 discerne, con acuto rigore filologico, le opere riberesche di Luca dagli autografi del Valenzano e nella monografia del Rolfs sulla pittura napoletana che, nel 1910, dà al Giordano il giusto posto di rilievo nel panorama artistico della seconda metà del secolo XVII.

L'esaustiva monografia su Luca Giordano a cura del Ferrari e dello Scavizzi, nelle due edizioni pubblicate nel 1966 e nel 1992, ha contribuito ad accrescere notevolmente la mole di documentazioni sull'artista, mentre la consacrazione mondiale della sua opera è stata suggellata dalla gigantesca mostra itinerante che la benemerita Sovrintendenza napoletana ha organizzato nel 2001 e che ha fatto tappa nelle capitali dell'arte di tutto il mondo.

## Un bozzetto per un famoso quadro di Luca Giordano



**fig.1 - Luca Giordano – bozzetto - 66-73 Torre Canavese Galleria Datrino**

Il dipinto di cui parleremo, di proprietà della celebre Galleria Datrino di Torre Canavese, costituisce il bozzetto (fig.1) per la parte centrale di uno dei più famosi quadri di Luca Giordano: Il buon Samaritano (fig.2), conservato in Francia nel museo di Rouen.

L'opera è stata acquistata in un'asta svoltasi in Francia, dove, a dimostrazione della diffusa ignoranza dei periti era attribuita genericamente ad ignoto pittore seicenteco di scuola veneta.

Sottoposto ad un accurato restauro è stato restituito allo splendore del cromatismo originario e grazie a Brejon de Lavergnèe abbiamo saputo che nel 1969 si trovava a Parigi nella collezione del marchese B. Chenois. L'iconografia del Buon Samaritano si collega al passo del vangelo di Luca (X,30-37) relativo alla parabola del Samaritano: un viandante che viaggiava da Gerusalemme a Gerico, che venne aggredito dai ladri che dopo averlo derubato lo abbandonarono sulla strada gravemente ferito. nessuno lo soccorse finché un samaritano, mosso a pietà, lo curò e poi lo condusse in una locanda dove lo ricoverò a sue spese. si tratta quindi di una parabola relativa alla pietà, tesa a predicare la misericordia, la tolleranza e

l'amore verso il prossimo, ancora più significativa dal momento che l'atto di carità è espresso da un samaritano, tradizionalmente nemico degli ebrei. Sotto il profilo dell'autografia dobbiamo sottolineare che l'opera è stata a lungo attribuita al Ribera, prima dal Mayer nel 1908 e poi dall'Ortolani, che in occasione della grande mostra tenutasi a Napoli nel 1938 tornò a fare il nome del maestro spagnolo, inserendo l'opera nel momento di maggiore apertura pittoricistica del Ribera e ne individuò i caratteri di "macchia bruciata e già deformativa, potente esempio a Delacroix, a Daumier". Saranno in seguito nel 1958, contemporaneamente Ferdinando Bologna e Michel Laclotte a spostare correttamente l'asse dell'indagine sulla produzione giovanile di Giordano, rilevandone le forti connotazioni riberesche e l'altissimo livello qualitativo. Il primo studioso datò l'opera agli inizi degli anni Cinquanta, sottolineando le similitudini con "las pinturas negras" del Goya, mentre il secondo apprezzava nella composizione il tono lirico, precursore di un daumier o di Gustave Doré. In seguito Ferrari e Scavizzi nella loro monumentale biografia sull'artista accolsero pienamente l'attribuzione, spostando unicamente, tra l'edizione del 1966 e quella del 1992 la datazione del dipinto ai primi anni Sessanta, in un momento in cui Luca opera un recupero della produzione riberiana degli anni Trenta, dedicando attenzione al paesaggio, con la ricerca di accordi cromatici raffinati ed il trattamento più morbido delle carni, che mitigano la vigorosa ed insistita resa epidermica di particolari anatomici o l'espressione corrusca del soccorritore.

Prima di concludere vorremmo presentare ai lettori un'altra redazione del Buon Samaritano (fig.3) conservata nel museo di Prato ed a lungo attribuita al Giordano, fino a quando, durante un restauro è comparsa la firma del vero autore Nicola Malinconico.

Ed infine un altro splendido quadro del Giordano (fig.4), sempre dell'antiquario Datrino, che anni fa ebbe l'onore di comparire in copertina del mio volume Scritti di pittura del Seicento e Settecento napoletano III tomo, che consiglio a tutti di consultare in rete digitandone il titolo, perché potrete leggere un corposo saggio su oltre 20 dipinti della Galleria Datrino e sarà una gioia per gli occhi ed un arricchimento per la vostra cultura.



**fig. 2 - Luca Giordano - Il buon samaritano - 136 x177 Rouen museo**



**fig. 3 - Nicola-Malinconico - Il buon Samaritano -1703x1706  
Prato Palazzo-Pretorio**



**fig. 4 -Luca Giordano - Diogene - 164 x110 Torre Canavese, antiquario Marco Datrino**

## Un Martirio di San Lorenzo di Luca Giordano



**fig.1 - Luca Giordano - Martirio di San Lorenzo - 120 x 168**  
**Torino collezione - Salvatore Canato**

Il dipinto che presentiamo in questo articolo raffigura un Martirio di San Lorenzo (fig.1) e può essere assegnato al brillante pennello di Luca Giordano, il quale, nella sua poco meno che sterminata produzione, oltre che centinaia di pale d'altare, che adornano le chiese di tutta Italia e ad affreschi luminosi, che caratterizzano gli anni del suo soggiorno in Spagna, si cimentò più di una volta nella pittura di martirio, un genere molto richiesto dalla committenza, soprattutto a Napoli a partire dalla metà del XVII secolo.

Per la dimensione del quadro e per la cura dell'esecuzione il presente dipinto mostra un impegno formale molto più attento di quello riscontrabile nelle altre opere eseguite su cavalletto e la sua destinazione sarà stata certamente quella di adornare la casa di un nobile o di un ricco mercante. I caratteri stilistici sono tipici della pittura napoletana della seconda metà del Seicento e si legano alla tipica produzione di Luca Giordano in quel periodo. Nel caso in specie la composizione della scena è raffrontabile in controparte, e con varianti, a quella di un poco noto dipinto di ugual

soggetto a lui attribuito, già a Milano, collezione G. Riva (cf. Fototeca Zeri, scheda 52650).

Il momento stilistico riscontrabile nel dipinto qui in discussione come anche del dipinto già in collezione Riva, è quello delle opere di tendenza neo veneta del settimo decennio del Seicento, contrassegnate da una tavolozza spesso ispirata ai toni squillanti di Paolo Veronese. L'esecuzione accurata enfatizza i caratteri di una accurata gamma cromatica, mentre i personaggi che lo attorniano sembrano essere partecipi del dolore e della solennità dell'evento.

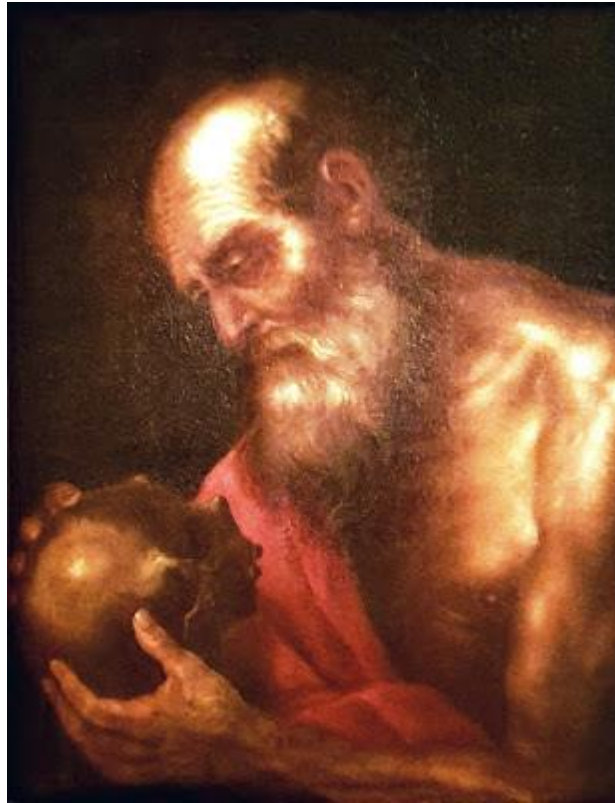
Il martire assume una posa così naturale che, grazie all'uso sapiente dei chiaroscuri ed alla varietà cromatica, sembra quasi distaccarsi dalla tela. Al suo fianco vi sono due personaggi, ambedue resi con una luce così viva da sembrare illuminati dal fuoco. La disposizione in diagonale dei protagonisti accresce l'effetto drammatico della scena ed amplifica l'emozione dell'osservatore.

### **Bibliografia**

*Achille della Ragione - Il secolo d'oro della pittura napoletana - pag. da 304 a 320 - Napoli 1998 – 2001.*

*Achille della Ragione - Repertorio fotografico a colori della pittura del Seicento napoletano - da pag. 53 a pag. 59 - Napoli 2011*

## Un San Girolamo di Luca Giordano



**fig.1 - Luca Giordano - San Girolamo - 60 x72 -  
Brescia collezione privata**

Abbiamo ricevuto da un collezionista di Brescia una foto di un San Girolamo (fig.1), sovrapponibile anche per le misure, a quello da me identificato nella collezione Pellegrini di Cosenza nel 1998, quando, con la consulenza dei massimi esperti di pittura napoletana del Seicento: Nicola Spinosa, Vincenzo Pacelli, Mario Alberto Pavone e Pierluigi Leone De Castris stilai un esaustivo catalogo della raccolta, fino ad allora ignota a tutti.

Il San Girolamo (fig.2), quadro di altissima qualità, tra i gioielli della raccolta, è attribuibile con certezza a Luca Giordano nella sua fase riberesca. Nei primi anni della sua attività è a tutti noto che l'artista si rifece ai modi pittorici del Ribera e ne riprese alcuni temi iconografici di successo, come le mezze figure di filosofo, che ebbero nel Seicento una grande diffusione, non solo in Italia, perché richieste da uomini di cultura che amavano adornare i loro studi e le loro biblioteche con immagini di sapienti dell'antichità.

Molto ricercate erano anche le figure di santi per devozione privata e tra queste bisogna includere il nostro San Girolamo, il quale ci consente di

verificare il grado di assimilazione della lezione del valenzano da parte del Giordano, un imprinting mai dimenticato, infatti la critica più avvertita ritiene che anche in anni maturi Luca dipinse più volte alla maniera del Ribera. Nella composizione si osserva l'abbandono del netto stacco chiaroscurale, dei bagliori folgoranti e dei fondi scuri presenti anche nel San Girolamo della Pinacoteca civica di Asolo, mentre col Profeta Balaam fermato dall'angelo del museo di Berlino condivide il tono della folta barba bianca.

Per la collocazione cronologica della tela l'ipotesi più convincente è intorno agli anni Sessanta, a comprovare il recupero di formulazioni verso le quali Luca si era orientato nei tempi della sua prima formazione. Prima di aderire anche lui con convinzione alla paternità giordanesca del dipinto il Pacelli aveva ipotizzato che potesse trattarsi di un prodotto della bottega riberiana ed aveva pensato al pennello di Hendrick Van Somer, uno dei suoi allievi più dotati.

Il dipinto in esame per l'elevata qualità della pennellata potrebbe costituire l'originale o in ogni caso una replica autografa di eguale valore.



**fig.2 - Luca Giordano - San Girolamo - 61x74 -  
Cosenza collezione Pellegrini**

## Tre capolavori di Giordano di una raccolta napoletana



**fig.1 - Giordano - Crocefissione di San Pietro**

Cominciamo con una Crocefissione di San Pietro (fig.1) eseguita da Luca Giordano intorno al 1660, un momento in cui palpabile è l'influsso sul giovane, ma già valente artista, della lezione di Mattia Preti nella definizione serrata delle figure in primo piano e nella tavolozza in cui prevalgono colori scuri. Il dipinto è accuratamente descritto nella monumentale monografia sul Giordano di Ferrari e Scavizzi. (vol. I, pag.268–269).

Il pittore aveva già trattato il tema in un Martirio di San Pietro (tav. 38) del museo di Ajaccio che si trovava nella collezione del cardinale Fesch. Esso appartiene alla vena riberiana, più tenebrista del Giordano, caratterizzata da una predominanza di toni scuri, di rossi violacei e bruni terrosi e da una fattura che mantiene visibili le pennellate, in particolare sul corpo del santo, sulla barba e sui capelli resi con piccoli tocchi. Alcune figure riprendono prototipi riberiani, dal boia che sostiene la croce a quello di destra dalle rughe molto marcate, il cromatismo viceversa è più giordanesco, con il rosso delle carni che assume un aspetto vinoso, dominato da toni stridenti e non ha la luminosità del pennello del valenzano.

Il dipinto in via ipotetica può essere datato intorno al 1650.



**fig.2 - Giordano - Diogene**

Passiamo ora ad un Diogene (fig.2) il cui autore va identificato, con ogni certezza, nel caposcuola della pittura napoletana seicentesca Luca Giordano e va collocato fra le realizzazioni degli anni giovanili, accanto alle celebri serie di Filosofi eseguite quand'era ancora sotto il forte ascendente di Jusepe Ribera, del quale era stato allievo precocissimo e versatile.

L'opera mostra una somiglianza sorprendente con il Diogene che fu esposto a Napoli alla grande mostra del 2001 (catalogo, 76 – 77).

E' importante rilevare che al paragone dei più tenebristici e affumati tra questi Filosofi e Scienziati, il Diogene si va già aprendo a una stesura apprezzabilmente più morbida e luminosa, che per un verso mostra di essersi accostata al chiaro e intriso pittoricismo naturalistico venuto in voga a Napoli per opera dei maestri attivi negli anni successivi al quinquennio cruciale 1635-1640, per un altro appare già avviato alla luminosa fragranza coloristica, neo-tizianesca e rubensiana, che caratterizzerà i dipinti del Giordano "da camera" e specialmente le grandi pale "dorate" degli anni intorno al 1657.

L'opera, che è in eccellente stato di conservazione, si fa apprezzare per

una fluente e vividissima condotta pittorica, che a tratti si rischiera nel roseo inatteso degli incarnati e della mano, in altri si ricarica di una lucidissima verità, com'è sul metallo della lanterna."



**fig.3 - Giordano - Trionfo di Galatea**

Sempre di Luca Giordano è un Trionfo di Galatea (fig.3) pubblicato da Vincenzo Pacelli prima sul n. 17 della rivista Studi di Storia dell'Arte, scritto ripreso poi in Luca Giordano. Inediti e considerazioni – Edart 2007

“All'attività laica e segnatamente mitologica di Luca Giordano appartengono due inediti bozzetti, il primo raffigurante un Ratto di Europa, l'altro più tardo il Trionfo di Galatea.

Tra il 1682 e il 1685 va datato questo secondo bozzetto del quale esiste una redazione pendant del Ratto di Deianira a Palazzo Pitti. Il dipinto raffigura il momento in cui Galatea trionfa sul ciclope Polifemo ed è ritratta su una gigantesca conchiglia trasportata da tritoni e delfini mentre putti dalle ali di farfalla la circondano recando evidenti simboli marini, uno un prezioso rametto di corallo, l'altro il tridente di Nettuno. Al centro languidamente appoggiata sulla valva della bianchissima conchiglia, Galatea avvolta nella sua esuberante nudità da lembi di un mantello azzurrissimo e agitato dal vento che ricorda quello più famoso della Galatea dei bolognesi, volge verso destra il suo volto purissimo. I riflessi del corallo e la spuma di mare prodotta dal nuoto dei delfini, trovano una corrispondenza nella luminosità trasparente dell'incarnato di Galatea e nell'azzurro del panneggio.

Quasi certamente, l'opera raffigura Galatea ormai rasserenata dopo

l'uccisione del suo amato Aci che lei è riuscita a far rivivere trasformandolo nel fiume sotterraneo dell'Etna. Così il dipinto segnerebbe non solo il trionfo della dea su Polifemo, ma anche allegoricamente il trionfo dell'amore sulla morte.

## Luca Giordano il principe dei pittori



Luca Giordano nacque a Napoli il 18 ottobre 1634, da Antonio, anche egli pittore, pur se modesto, definito dal De Dominici «scolaro di niun grido del Ribera che altro mai non fece che copiare alcuni santi dipinti dal maestro»; il biografo ci riferisce inoltre che Luca dall'età di otto anni frequentò la bottega del Valenzano per lo spazio di nove anni a perfezionarsi nel disegno. Questa notizia, anche se il De Dominici non conosceva l'esatta data di nascita del Giordano, trova conferma negli scritti di altri biografi, tra cui il Sandrat che ne parla nel 1683.

Il suo talento fu precocissimo tanto da permettergli di terminare a soli otto anni due putti, affrescati dal padre, in Santa Maria la Nova.

Negli anni trascorsi nella bottega del Ribera, che si stava liberando della sua fase più cupa e tenebrosa per avviarsi verso un più limpido cromatismo, Luca ripercorse tutte le principali tappe toccate dalla pittura napoletana del tempo, riesaminando con spirito moderno le motivazioni che avevano giustificato il graduale trapasso dal naturalismo al pittoricismo.



Dal grande maestro il Giordano seppe trarre l'impronta pittorica, quella sua capacità di spingere l'espressione dell'immagine fino ai limiti più arditi e questa severa lezione costituirà un imprinting culturale che comparirà più volte nel corso della sua carriera, come la punta di un insopprimibile iceberg che perennemente incombe maestoso.

Dopo il discepolato con il Ribera, Luca trascorse tre anni a Roma, ove fecondante fu l'incontro con gli esiti di Pietro da Cortona, che in quegli anni lavorava a palazzo Pamphily. Nella città eterna si dedicò allo studio delle «opere di Raffaello, di Michelagnolo, di Polidoro de' Carracci», e disegnò «più e più volte le logge e le stanze di Raffaello e ben dodici volte l'intera battaglia di Costantino dipinta dall'eccellente Giulio Romano ed altrettante la Galleria Farnese» (De Dominici).



È questo il periodo in cui il Giordano acquisisce quei soprannomi che lo accompagneranno per tutta la vita: Proteo della pittura ed il ben più famoso Luca fa presto. Il padre infatti istigava il ragazzo a realizzare senza sosta dei disegni dei monumenti romani, da rivendere con buon profitto ai forestieri.

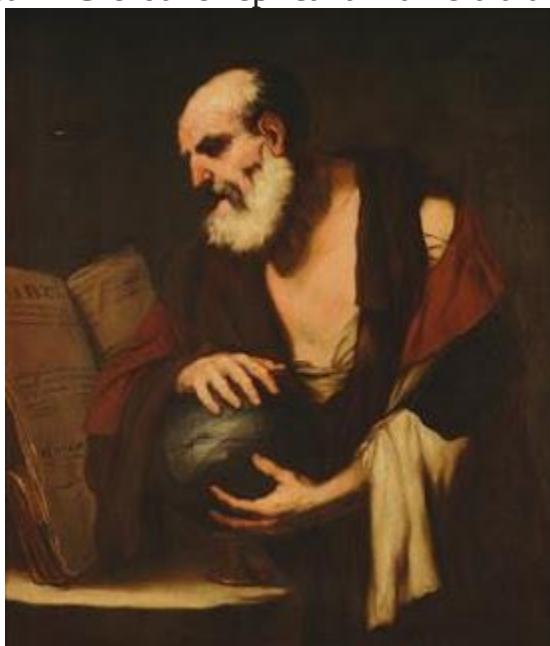


Il ragazzo, in preda ad una frenetica capacità creativa, «inventò la maniera di tingere la carta con la polvere che cadeva dalla matita rossa lasciando il colore della carta per mezzo tinta e lumeggiandola col lapis bianco, con pochi facili e maestrevoli scuri e in tal guisa in poche ore terminava i disegni» (Vitzhum).



È il momento in cui comincia anche la sua irrefrenata attività di copista e di realizzatore di quadri alla maniera di, che gli valsero la fama di portentoso falsificatore che in parte era la conseguenza della sua innata libertà di intendere la ricerca pittorica al genuino fuoco della sua prestigiosa e prodiga fantasia.

Con le sue esercitazioni... riuscì ad ingannare anche uno scaltro collezionista come Gaspare Roomer, che però, intuì la precoce genialità dell'artista, preferì perdonarlo. Famigerata una sua tela la Discesa dalla croce di S. Andrea dell'Alte Pinakothek di Monaco, che porta la firma falsificata «Josepe de Ribera Espanol F. 1644», uno dei casi più emblematici e nello stesso tempo di ragguardevole fattura, nella lunga serie di quadri in cui il Giordano replica la maniera altrui.



Eclettico e imprevedibile, Giordano spinse più di una volta il suo virtuosismo oltre i limiti del lecito, dando luogo a più di una querelle, di cui si fece portavoce un suo rivale, il Di Castro, che, mosso da invidia, nel 1664 scrisse a Messina a don Antonio Ruffo, uno dei collezionisti più importanti di pittura napoletana dell'epoca, per metterlo in guardia, anche se nella stessa lettera ribadiva che in quel periodo l'unica novità che fosse presente sul mercato era costituita da quei quadri «alla Tiziano ed alla Ribera», che venivano sfornati dal fertile pennello del Giordano, il quale a sua volta affrontava con grande spregiudicatezza l'argomento, se, nel redigere nel 1688 un'importante inventario, non aveva timore ad indicare alcuni quadri con la qualifica «mano di Luca Giordano alla maniera dello Spagnoletto».

Quindi, «non contento di ciò che vedeva» a Roma «del famoso Correggio, di Tiziano, di Paolo Veronese, del Tintoretto e di altri gran pittori della scuola lombarda», proseguì i suoi viaggi di istruzione recandosi a Parma, Venezia e Firenze.



Egli volle attingere personalmente alle fonti primigenie dell'arte consultando i testi là dove erano stati prodotti, percorrendo a ritroso quello che fu lo svolgimento artistico in Italia dal Cinquecento al Seicento. E così, dopo l'incontro con i classici del Rinascimento e della Maniera a Roma, il contatto con il Rubens nella sua dilagante fantasmagoria di colori e di gioia al quale renderà un esplicito omaggio con il celebre Pintando, oggi al Prado, l'ultima tappa fu l'abbeverarsi alla sorgente del cromatismo, radice di ogni novità della moderna pittura da Correggio a Tiziano, dai Bassano al Veronese.

Egli volle gareggiare in una sfida ideale con i grandi maestri del passato e suggerire instancabile al potente calice del fermento cromatico: libero ed indifferente alla forma, il suo stile, al contatto con esempi così preclari, diviene aereo e luminescente, affrancandosi dal fardello della ingombrante materia e librandosi lieve e soave nei campi riverberanti della più pura vibrazione.



È la fine ed il superamento dell'arcaico concetto di bottega, o di scuola locale che fonde e ricongiunge in una patria sublime l'intero mondo ideale dell'arte, archetipo verso cui tendono i suoi sforzi, nell'emulazione e nel superamento della lezione di tutti i grandi maestri.

I suoi riferimenti culturali non sono soltanto gli italiani, ma, oltre al Rubens, il Dürer e Luca di Leida, il Greco ed il Velázquez.

Sono anni di studio e di lavoro «matto e disperatissimo» che lo liberano definitivamente dalle strettoie della scuola napoletana, per la quale un mondo di immagini tenebrose e violente, nel quale aveva vissuto per un secolo, si chiudeva per sempre, per aprirsi, eterea ed abbagliante, l'epoca del barocco, che Luca saprà trasfondere in un'atmosfera magica d'oro puro e di polvere iridata che durerà per circa dieci anni fino al 1663. «Un fiume immenso di colore e di luce sommerge gli spazi; è il sogno in cui sfocia il Barocco, invadere di vibrazione e di vita ogni piano, ogni riposo della forma» (Ortolani).

Tornato a Napoli, dal 1654 possiamo seguire adeguatamente il suo cammino artistico grazie alle firme ed alle date con le quali il pittore è uso corredare le sue opere ed attraverso una messe veramente notevole di documenti, che gli antichi banchi napoletani hanno generosamente sfornato su di lui.



In pochi anni un fiume impetuoso di tele e pale d'altare adorerà chiese e collezioni private. Non esiste luogo di culto a Napoli che non possessa una sua opera: da San Pietro ad Aram a Santa Maria del pianto, da San Giuseppe dei Ruffi a Santa Teresa a Chiaia, da San Domenico Maggiore al Gesù Nuovo, da Sant'Agostino degli Scalzi ai Gerolamini,

dall'Ascensione a Chiaia a San Nicola a Nilo, da San Gregorio Armeno a Santa Brigida, dal Purgatorio ad Arco al Duomo, dai Santi Apostoli a Donna Regina, da S. Maria dei Miracoli a S. Maria della Sanità, dalla chiesetta di San Giuseppe a Pontecorvo alla Solitaria, a tante altre ancora e, naturalmente, al tempio della pittura napoletana, la Certosa di San Martino. La sua pennellata divenne frenetica, la fantasia senza limiti, l'operosità inesausta; una pittura dove colore e luce acquistavano una nuova dimensione eroica con un irrefrenabile moltiplicarsi delle immagini «è insomma il trionfo, in pittura, di una nuova cristianità controriformata, ricca e potente, che affrontava nella certezza del messaggio terreno, oltre che di quello celeste, il cammino dei secoli a venire, non immaginando, certo, quanto buia, tortuosa e contrastata, si sarebbe presentata, di lì a poco, la realtà che si profilava all'orizzonte» (Causa).

Il suo primo lavoro documentato nel 1654 è costituito dai quadri del coro in San Pietro ad Aram. Nel 1655 la pala di San Nicola di Bari nella chiesa di Santa Brigida dall'invenzione tutta barocca. Nel 1656 all'infuriare della peste sappiamo da una lettera che il pittore si rifugia a Roma dove copia i disegni di Luca Cambiaso, quindi del 1657 è il San Michele dell'Ascensione a Chiaia e la Madonna del Rosario della chiesa della Solitaria, oggi a Capodimonte. Nel 1658 seguono l'Elemosina di San Tommaso di Villanova e l'Estasi di Sant'Agostino a Sant'Agostino degli Scalzi, nel 1660 la Madonna col Padreterno a San Giuseppe a Pontecorvo e quindi nel 1661, un prelievo da Pietro da Cortona, l'Estasi di Sant'Alessandro al Purgatorio ad Arco.

Naturalmente le opere citate sono una piccola miscellanea della produzione del Giordano, che chiude il periodo «dorato» nel 1663, al quale farà seguito un nuovo processo di sedimentazione e d'assimilazione, soprattutto dei modi pittorici cortoneschi, dai quali mutuerà valori cromatici e schemi compositivi ed in alcuni casi veri e propri prelievi fisionomici dai grandi cicli di palazzo Pamphily e palazzo Pitti.

Durante gli anni in cui il Preti è presente a Napoli, dal 1653 al 1660, vi è un fecondo scambio reciproco tra i due artisti, catalizzante per entrambi, che sostanzialmente si chiude in pareggio.

In particolare il Preti dal Giordano recepisce, filtrati, gli straordinari esempi di grandiosità compositiva derivati dal Veronese, mentre Luca, dal più anziano maestro, oltre ad una rimeditazione sulla lezione del Lanfranco, colse la convinzione che il gran libro ideale della storia dell'arte fosse un territorio libero, dal quale trarre materiali per sempre nuove esperienze.

Partito per Malta il Preti, il giovane artista si sentì investito da solo di una

grande missione: lo svecchiamento della cultura figurativa locale e l'apertura di sempre nuovi orizzonti.

Il barocco oramai trionfava ed il Giordano poteva «dar libero corso alle ragioni del cuore più che della mente, a dar ascolto alle voci varie e mutevoli dell'infinito Universo e a tradurre in fantasie colorate le intense emozioni procurate dall'inarrestabile spettacolo di luci, forme e colori in cui realtà naturale e soprannaturale si manifestava al suo animo irrequieto e sognante» (Spinosa).

La sua pittura con successivi colpi d'ala giunge rapidamente ai più alti livelli qualitativi. Egli è cosciente della varietà dei suoi registri espressivi e della vastità dei suoi mezzi pittorici, animati da un esaltato empito fantastico, che gli permette di esprimersi con le note di una variegata tastiera cromatica in uno spazio illimitato, come ben mise in risalto Roberto Longhi che parlava di «una visione dove la trama inventiva e l'ordine dell'immaginazione si accordano in un continuum di mondo in abbozzo, in effetti quasi senza fine».

Scomparso il Preti, il lungo intervallo tra il 1660 ed il 1675 vede a Napoli l'attività del Giordano come unica espressione artistica di rilievo, con l'artista che dilaga nel suo impegno frenetico a soddisfare le numerose committenze pubbliche e private e mentre il modesto Giacomo Di Castro scriveva, come abbiamo visto, lettere velenose a don Antonio Ruffo, l'avversario più quotato del Giordano, Francesco Di Maria, lanciava la sua famosa invettiva, definendo il rivale come «la scuola ereticale, che faceva traviare dal dritto sentiero con la dannata libertà di coscienza: e ciò diceva in riguardo alla vaghezza del colorito».

Era la ricomparsa dell'antica querelle tra disegno e colore, tra cultura e fantasia, nella quale Luca aveva ben chiaramente espresso la sua opinione.

Nel 1665, dopo una tappa a Firenze ove lavorò per i Medici e per altri mecenati toscani, il pittore si reca a Venezia e licenzia una serie di importanti pale d'altare, che a lungo gli storici avevano collocato cronologicamente in un periodo precedente, intorno al 1654, nonostante la precisione delle fonti letterarie venete. Tra queste realizzazioni ricordiamo la Deposizione della croce, oggi nelle Gallerie dell'Accademia, e la Madonna con Bambino e Santi pervenuta poi a Brera.

A Venezia si trova anche la famosa cona Assunzione della Vergine, nella chiesa della Salute, datata 1667, ma inviata da Napoli.

Il rapporto economico che lo legò per alcuni anni a Venezia, oltre a procurargli nuovi facoltosi committenti come il marchese Fonseca, fu fecondo e stimolante per il contatto con opere di artisti attivi nella città

lagunare, come Bernardo Strozzi e Johann Liss; nello stesso tempo la sua arte influenzò in maniera determinante l'attività di artisti veneti ed anche toscani, quali Giovan Battista Langetti e Antonio Zanchi, fino allo stesso Sebastiano Ricci. È la prima volta che un nostro pittore influenza consistentemente lo sviluppo della cultura artistica in alcune delle grandi capitali dell'arte seicentesca, cosa non riuscita in precedenza nè a Battistello Caracciolo, nè a Massimo Stanzione, che, pur soggiornando a lungo in varie città italiane, non ebbero seguaci.

I committenti del Giordano diventano sempre più importanti e la sua maniera si sviluppa in confini sempre più ampi. A Napoli il cardinale Innico Caracciolo gli fa eseguire una lunga serie di figure di santi per la navata ed il transetto del Duomo.

Il marchese Del Carpio gli commissiona un gruppo di grandi tele e lo nominerà in anni successivi coordinatore dei festeggiamenti per il Corpus Domini, che vedranno il Giordano collaborare con i massimi specialisti di natura morta napoletani in alcuni spettacolari teloni, oggi sparpagliati per i quattro angoli della terra, dall'Australia agli Stati Uniti.

Richiestissimo dall'aristocrazia genovese, Costantino Balbi gli acquistò le tre drammatiche tele, soffuse di epos e pathos, raffiguranti Perseo che combatte Fineo e i suoi compagni, oggi alla National Gallery di Londra, La regina Jezabel divorata dai cani in collezione Ambrosio a Napoli ed il Ratto delle sabine, ancora a Genova nella raccolta Cattaneo Adorno.

Anche a Bergamo, per la chiesa di Santa Maria maggiore, vollero una sua testimonianza e Luca li accontentò, inviando l'immensa tela Passaggio del mar Rosso; non poté accogliere l'invito di eseguire in loco decorazioni, ma mandò a tal uopo il suo fedele seguace Nicola Malinconico.

Dopo oltre venti anni di instancabile attività dopo aver realizzato migliaia di tele, Giordano, come colto da folgorazione ispirativa, ritenne che l'affresco costituisse il suo naturale campo di espressione, con le sue vaste superfici, ove il brillante fuoco d'artificio della sua fantasia potesse estrinsecarsi in maniera più libera ed esaustiva ed è in questo campo che in maniera più marcata possiamo cogliere i segni dei suoi principali referenti culturali dal Lanfranco a Pietro da Cortona fino ai principali protagonisti del neovenetismo romano.

Egli giunge a questa forma espressiva nella sua piena maturità e, senza tralasciare la pittura da cavalletto, instancabilmente produrrà chilometri e chilometri quadrati di volte e pareti, come partecipe di un sacro furore creativo, esaltato da una sovraumana vena ispirativa ed avendo come unica preoccupazione quella di «liberare in un processo rapidissimo la rappresentazione dal peso della materia, dalla sua grave essenza realistica

ed innazzarla nei campi della più libera epifania e della pura vibrazione luminosa» (Causa).

I principali complessi decorativi ai quali pose mano sono: gli affreschi di Montecassino del 1677, ove ritornò a lavorare nel 1691, purtroppo oggi non più visibili, perché distrutti dal criminale bombardamento che subì l'Abbazia durante la seconda guerra mondiale; nel 1678 esegue la cupola di Santa Brigida; il grandioso ciclo di storie di San Gregorio Armeno per la chiesa omonima si conclude nel 1684; quindi nel 1682 esegue la cupola della Cappella Corsini a Firenze e dal 1682 al 1685 la spettacolare decorazione della biblioteca e della galleria di palazzo Medici Riccardi, sempre a Firenze, capolavoro della sua maturità che «segna un ulteriore sviluppo del suo stile e della sua invenzione narrativa» (Ferrari); del 1684 è la grandiosa controfacciata nella chiesa dei Gerolamini rappresentante Gesù che caccia i mercanti dal tempio. Una tale oceanica superficie decorativa fu possibile, non solo grazie alla sua leggendaria velocità di esecuzione ed alla sua assoluta padronanza del mestiere, ma anche grazie alla compartecipazione di una quantità di allievi che non ebbe uguali.

Il problema delle ampie collaborazioni nelle opere giordanesche è delicato argomento che la critica ha esaminato più volte sotto varie angolazioni. È impresa ardua infatti riconoscere una o più mani nelle tele autografe, ancor più nei vasti cicli decorativi. Oggi, e torneremo sul tema più avanti a proposito dei giordaneschi, riusciamo a discernere alcuni allievi più famosi, a lungo sommersi nella sterminata produzione di Luca e presto, agli occhi più smaliziati, sarà possibile distinguere il pennello di un collaboratore nel rifinire dettagli, più o meno secondari, in un'opera sicuramente attribuibile al Giordano.

Un'altra questione, poco più che un pettegolezzo, è relativa alla favola che il pittore fosse molto legato al denaro ed a seconda della cifra pattuita si impegnasse in proporzione. Quest'ultima diceria è in parte veritiera e la conferma la si può avere con una attenta lettura dei numerosi documenti di pagamento, confrontandoli con la qualità dei relativi lavori. Si può così notare che spesso, a piccoli pagamenti corrispondono opere modeste ed a cospicue elargizioni, dei capolavori!

Nel 1692 il Giordano è al culmine della fama ed il suo nome ha risonanza internazionale: è tempo che per il magistero della sua arte vi sia una cattedra più adeguata, dalla quale possa far sentire con più forza la sua voce per l'Europa e quale sede migliore che Madrid, all'epoca capitale di un impero dove non tramontava mai il sole. Il re Carlo II chiama il pittore a corte e gli assegna le prime committenze, rimanendo impressionato dai risultati della sua sovraumana attività. Per un decennio fino al 1692 «egli è pronto a sbramare con la sua pittura feconda la meraviglia che gli si

volge, ansiosa di miracoli, come a un mostro prodigioso» (Ortolani).

Il pittore sessantenne non conosce pause ed esegue superfici sterminate di affreschi e migliaia di tele; solo il Prado infatti ne possiede, in gran parte esposte, più di cento.

La prima impresa è l'Escalera grande dell'Escorial, seguono gli affreschi della chiesa di San Lorenzo, l'immensa volta del Casón al Buen Retiro, la Sagrestia della Cattedrale di Toledo, lavori per la Cappella dell'Alcázar di Madrid, poi andata distrutta, la decorazione della chiesa della Madonna di Atòca, pure distrutta, gli affreschi di Sant'Antonio de Los Portugueses, il Camerin di Guadalupe ed un'infinità di altre committenze pubbliche e private.

Il Giordano è ora a suo agio, liberatosi dall'angusta arena napoletana, può irradiare il suo messaggio di un nuovo corso della pittura moderna, imprimendo il cammino di un incalzante processo di aggiornamento formale che giungerà fino a Goya ed agli impressionisti.

La sua miracolosa attività poté contare su di uno stuolo di collaboratori nelle grandi imprese decorative, che superò il numero di cento nei lavori dell'Escorial ed alla Cattedrale di Toledo e ciò gli rese possibile materialmente l'estrinsecarsi della sua fantasia senza freni che lo collocò in una «area culturale ed ideale di sicura ampiezza europea» (Spinosa).

In Spagna spesso i collezionisti richiedevano al Giordano di replicare le sue composizioni che avevano incontrato fama e successo come la Morte di Seneca e la Sacra Famiglia con i simboli della Passione. Il pittore operò in queste numerose repliche autografe una decantazione in senso puristico della sua maniera ed a volte utilizzò un colorismo più contenuto e denso di effetti luministici. Egli era al corrente delle novità che il Solimena stava introducendo nell'ambiente figurativo napoletano, ma non appena ritornò in patria, riconquistò immediatamente l'attenzione generale.

Luca decise di lasciare la Spagna nel febbraio del 1702, dopo la morte di Carlo II, fece tappa a Livorno e quindi appena giunto dilagò come un'immensa iridescente marea, soddisfacendo committenti ecclesiastici e laici e tra questi il nuovo viceré.

Realizzò le grandiose tele, soffuse di empito drammatico, come Storie di Santa Maria Egiziaca per la chiesa omonima a Forcella, quindi il Martirio di San Gennaro per la chiesa dello Spirito Santo dei napoletani a Roma, i grossi teloni per Santa Maria Donna Regina Nuova, che si contrapposero agli affreschi che Solimena vi aveva dipinto circa venti anni prima, l'Incontro di San Carlo Borromeo con San Filippo Neri, nella chiesa dei Gerolamini, mentre le decorazioni della sacrestia di Santa Brigida furono soltanto iniziate e proseguite, sulla guida dei suoi bozzetti, dagli allievi dopo la sua morte.

La ciliegina finale della sua interminabile carriera è costituita dall'affresco nella cappella del Tesoro della Certosa di San Martino, nel quale, rappresentando il Trionfo di Giuditta, evocò il variopinto mondo immaginativo delle decorazioni di palazzo Medici Riccardi a Firenze.

In questa festa della luce e della vita, in questo inno gioioso alla creatività ed alla libertà, il Giordano ci elargisce «la più luminosa e dorata delle sue aeree fantasie, in cui il sogno di levità, di delizia, di rapita eleganza del secolo nuovo s'esprime come in una delicata spuma di veli. Ora il colore è tutto luce, vibrante, aperta, e le forme sono quasi per sciogliersi, rette appena dal suo palpito. Ora le strutture compositive, le masse d'ogni parte sfogano e si spalancano. In questo rapimento oblioso e felice ogni forma si scorpora, si spersonalizza e come un tenero miele del sole invisibile tutto scorre e bagna» (Ortolani).

«La sua radiosa visione di un mondo infinito e continuo, rilevato dal fluire inarrestabile di una luminosità chiara e dorata e dalla brillante successione di materie cromatiche dai toni delicati e lievi come quelli di teneri pastelli, fu il più appassionato invito del maestro ultra settantenne alle generazioni degli artisti a venire perché salvaguardassero sempre le ragioni dell'arte e della libera fantasia creatrice dai limiti e dalle necessità contingenti del reale e del quotidiano» (Spinosa).

I contemporanei rimasero soggiogati da questa esplosione finale del maestro che costituisce il suggello conclusivo del secolo d'oro della pittura napoletana, ma pur sopraffatti da tanto ardimento, non seppero coglierne appieno le indicazioni ed i significati più pregnanti, che solo nei decenni successivi, variata la sensibilità artistica, furono capiti nel pieno della loro magistrale precognizione, inaugurando, già in pieno Settecento, la stagione del Ricci e del Tiepolo, del Giaquinto e del Fragonard.

## Un sensuale capolavoro di Luca Giordano



**fig.1 - Luca Giordano - Venere Cupido e satiro -  
134x185 - Italia, collezione privata**

Continuamente antiquari e collezionisti mi inviano foto di dipinti di scuola napoletana, chiedendomi un parere sull'attribuzione e questa circostanza mi permette di visionare una cospicua mole di inediti, alcuni di notevole qualità, ma raramente capita di poter ammirare un vero e proprio capolavoro, come nel caso di questo superbo dipinto di Luca Giordano (fig.1) per anni appartenente ad una famosa collezione straniera e da poco ritornato all'ombra del Vesuvio.

Nel caso in questione si tratta di un evento eccezionale, infatti da decenni, quasi al soffio di un'incontenibile tempesta, centinaia di quadri, già in importanti collezioni napoletane, sono volati via all'estero nel patrimonio di musei europei ed americani e di collezionisti stranieri. Una diaspora rovinosa che ha rappresentato inequivocabilmente il triste destino della città.

Ritorniamo al dipinto in esame, dotato di una spettacolare cornice (fig.2), nella quale troneggia uno stemma nobiliare (fig.3), oggetto attualmente di studio e ricerche da parte di un famoso esperto di araldica. Alcuni dettagli sono particolarmente maliziosi, come la zona pubica della fanciulla (fig.4), mentre altri mettono in risalto l'elegante inserto di natura morta (fig.5-6). Se paragoniamo l'esemplare in questione con quello conservato nel Palazzo reale di Napoli (fig.7), notiamo che sono identici, a parte le misure,

maggiori per il quadro di proprietà pubblica e possiamo fare alcune acute osservazioni, riportando il parere degli studiosi più importanti che nel tempo si sono espressi sui due dipinti.

Premettiamo che nel quadro in esame si tratta di Venere in persona, ma l'iconografia si rifà al racconto della ninfa dormiente, che viene risvegliata al piacere dei sensi da un voglioso satiro, un tema che ha incontrato grande successo in pittura a partire dalla sua redazione xilografica presente nella *Hypnerotomachia Poliphili* di Francesco Colonna, che vide la luce a Venezia nel 1499. In seguito numerosi pittori si sono impadroniti dell'iconografia, che permette di dipingere una giovane donna completamente nuda, senza tenere alcun conto del simbolismo neoplatonico, che ha interpretato l'incontro ravvicinato come metafora della rivelazione divina di fronte alla potenza dell'amore.

La ninfa dormiente è un prelievo letterale dalla figura posta sulla destra degli *Andrii* di Tiziano, Arianna, ebbra di vino, dormiente nella sua nudità spudoratamente offerta all'ammirazione, che intende trasmettere la eccitante sensazione dell'attesa, immagine radiosa alla quale si ispirarono molteplici artisti napoletani da Luca Giordano a Pacecco De Rosa. Riferendosi alle due versioni Ferrari e Scavizzi, nella loro monumentale monografia, sottolineavano l'impasto cromatico chiaro e sgranato e ritenevano che l'originale era quello di cui parliamo in questo articolo, mentre la copia oggi a Palazzo reale fosse una derivazione autografa. Raffaello Causa invece invertiva il rapporto cronologico tra le due versioni, ritenendo quella oggi nel museo più "arcaica e giovanile". Anche un altro studioso, Milkovich, ha rilevato le strette affinità tra i due dipinti, che datava ad un momento immediatamente precedente il soggiorno in Spagna. Concludiamo affermando che, a nostro parere, la modella è la stessa utilizzata nel celebre *Venere dormiente e satiro* (fig.8) che si può ammirare nel museo di Capodimonte. In tal caso potremmo apprezzare le splendide fattezze della moglie del pittore, Margherita Dardi, che posò più volte nuda per il marito. La tela, a lungo esposta nella solenne aula di Montecitorio, promana tangibilmente una vigorosa "voluptas", che scatenò le ire della neo presidentessa del sacro consesso Irene Pivetti, la quale fece allontanare il quadro scandaloso, per non turbare le caste menti dei deputati. In seguito l'opera del Giordano non è piaciuta, "la buttereì" ha esclamato stizzita, anche una nostra first Lady, in visita ufficiale col marito a Capodimonte, facendoci intuire quante difficoltà poteva incontrare un quadro del genere nel Seicento, un'epoca che forse però era meno bacchettona della nostra



**fig.2 - Luca Giordano - Venere Cupido e satiro -  
134 x185 (cornice) Italia , collezione privata**



**fig.3 - Luca Giordano - Venere Cupido e satiro -  
134 x185 (Stemma nobiliare) - Italia, collezione privata**



**fig.4 - Luca Giordano - Venere Cupido e satiro -  
134 x185 (particolare del pube) - Italia, collezione privata**



**Fig.5 - Luca Giordano - Venere Cupido e satiro -  
134 x185 - (particolare fiori) - Italia , collezione privata**



*fig. 6 - Luca Giordano - Venere Cupido e satiro - 134 x185 - (particolare piede e fiori)  
- Italia , collezione privata*



*fig. 7 - Luca Giordano - Venere Cupido e satiro -  
163 x211 - Napoli, Palazzo reale*



*Fig. 8 – Luca Giordano . Venere dormiente e satiro - 136 x190 - firmato Jordanus F 1663 -  
Napoli, museo Capodimonte*

### ***Bibliografia***

*Oreste Ferrari – Giuseppe Scavizzi – Luca Giordano, I tomo, pag.276, A163– A164,  
II tomo pag.550, fig.242 - Napoli 1992*

## ***INDICE DELLE TAVOLE***

|                                                                  |            |           |
|------------------------------------------------------------------|------------|-----------|
| tav. 1 - Il direttore Bellenger                                  | \pag.      | 45        |
| tav. 2 -Venere dormiente e satiro                                | pag.       | 46        |
| tav. 3 - Tarquinio e Lucrezia                                    | pag        | 47        |
| <b>tav. 4 - Autoritratto</b>                                     | <b>pag</b> | <b>48</b> |
| tav. 5 - Apollo e Marsia (a sinistra Ribera, a destra Giordano)  | pag.       | 49        |
| tav. 6 - San Nicola in gloria                                    | pag        | 50        |
| tav. 7 - L'elemosina di San Tommaso da Villanova                 | pag.       | 51        |
| tav. 8 - San Gennaro intercede per far cessare la peste del 1656 | pag        | 52        |
| tav. 9 - San Michele arcangelo abbatte gli angeli ribelli        | pag.       | 53        |
| tav. 10 - Sacra famiglia mostra i simboli della passione         | pag.       | 54        |
| tav. 11 - San Michele abbatte gli angeli ribelli                 | pag.       | 55        |
| tav. 12 – Polifemo e Galatea                                     | pag.       | 56        |
| tav. 13 - Diana ed Endimione                                     | pag.       | 57        |
| tav. 14 -Assunzione della Vergine                                | pag.       | 58        |
| tav. 15 - Il buon samaritano                                     | pag.       | 59        |
| tav. 16 – La deposizione di Cristo                               | pag.       | 60        |



*tav. 1 - Il direttore Bellenger*



*tav. 2 -Venere dormiente e satiro*



*tav. 3 - Tarquinio e Lucrezia*



*tav. 4 - Autoritratto*



*tav. 5 - Apollo e Marsia  
(a sinistra Ribera, a destra Giordano)*



tav. 6 - San Nicola in gloria



*tav. 7 - L'elemosina di San Tommaso da Villanova*



*tav. 8 - San Gennaro intercede per far cessare la peste del 1656*



**Tav. 9 - San Michele arcangelo abbatte gli angeli ribelli**



*tav. 10 - Sacra famiglia mostra i simboli della passione*



tav. 11 - San Michele abbatte gli angeli ribelli



**tav. 12 – Polifemo e Galatea**



*tav. 13 - Diana ed Endimione*



**tav. 14 -Assunzione della Vergine**



**tav. 15 - Il buon samaritano**



**tav. 16 - Deposizione di Cristo**