Notuletta per Francesco Solimena

Stefano Causa

Comincio subito con lo scusarmi con i promotori di questa festa di compleanno della parvità di un dono, inadeguato alle risorse del destinatario - altri, ne son certo, riporteranno un *carniere* ben più fornito -. Come omaggio ad una lunga militanza nelle trincee della storia dell'arte tutto ciò che ho in serbo è un altro nome, spero più ficcante, per un frammento murale, cm. 1,11x1,52, di un *Cristo con angeli*, conservato nelle raccolte di Blois, tra Tours e Orléans, l'unico dei castelli della Loira ad essersi cresciuto, se così si può dire, un museo in seno (inv. 861.9.1). Il dipinto, d'incerta provenienza, era tradizionalmente riferito al nome del modenese Niccolò dell'Abate (1509-1512 circa - 1571 circa), oggi (quasi) unanimemente scartato. Curiosamente, data la singolarità del caso, i responsabili del museo, riportati i principali pareri sull'attribuzione resi nei trascorsi trent'anni, hanno optato per un profilo basso. Alla fine di una scheda di promettente sedulità il dipinto viene scaricato e congedato con un desolante anonyme, Italie XVII siècle?. (*Catalogue des peintures du Musée du Chateau de Blois, XVI - XVIII siècles*, a cura di Hélène Lebédel - Carbonnel, Montreuil 2008, pp. 108-109, n. 39). Il libero esame dello stile suggerisce, però, molto di più orientando verso gli anni napoletani in cui Francesco Solimena (1657-1747) lavorò, così riferirà il De Dominici, su incarico delle "signore monache di Donna Regina, dame della prima nobiltà", nel coro sull'altare maggiore.

Se una grave lacuna, ripresa in neutro, ha interessato il registro inferiore; è quasi naufragato il particolare della corona di spine nell'angolo a destra che i più solerti sapranno integrare con gli inserti contenuti nelle sue opere o, finemente, con le nature morte autonome riferite al Solimena. Però si leggono bene: i dettagli del torso, delle lunghe braccia abbandonate e del volto di Cristo, lavorati tra luce e ombra in un estremo contraccolpo di naturalismo. A sinistra: accostati da un'angolazione ribassata stanno due angeli inginocchiati. Uno è di profilo. L'altro produce una lenta rotazione del capo, sciorinando l'inviluppo di un manto violetto. In alto una seria caduta della superficie ha coinvolto il viso del primo. Ma ha risparmiato parte di quello leggermente arretrato. Quanto sopravvive è una campionatura della prassi corretta di rappresentare le figure celesti che, nell'irreggimentata codificazione di una lingua pittorica qui, viceversa, duttile e aperta, De Dominici aveva orecchiato nel coro dei replicanti o, meglio, raccolto dalle parole vive del Maestro ("Solimena insegnava che la forma che deesi dare alle figure degli angeli era quella che somigliava al corpo femminile, ma senza bozze, sicché venissero essi nobili, teneri e venusti") -. Anche dalla foto si coglie l'intelligente adattamento di un archetipo del Barocco maturo - gli angeli dell'Altare della Cappella del Sacramento in San Pietro in Vaticano, anni 1673-1674, qui avvistati anche con l'intento di replicarne le ripide ricadute dei panneggi -. Non meno pacifici, per rimanere in una stretta area berniniana, appaiono i rinvii alla di poco anteriore Pietà del Baciccio (1667). Il dipinto del Musée des Beaux - Arts di Blois cova i contrassegni se-

gnalati a Donna Regina dal citato portavoce ufficiale del pittore: "aveva il Solimena col continuo esercizio di maneggiare i colori assai migliorato la sua maniera, avendola abbellita con nobiltà di sembianti e di parti del corpo umano, ed arricchita di bei ritrovati, accidenti di lumi, e vaghezza di belle tinte (...)".

Questi abbocchi verso la situazione romana del terzo quarto del secolo a me pare siano di declinazione napoletana. Lo si rileva, al primo sguardo, dalla partitura cromatica imperniata sui gialli chiari, i violetti e i rosa - a Donna Regina sono sfumature che includono tutta la tastiera dei rossi e si rarefanno nella confezione murale, fino ad armonizzarsi con gli stucchi e i commessi marmorei -. Chi altri, a pescare nelle prime file, poteva escogitare questo intervallo di colori chiari e colori pastello? Francesco Solimena da giovane? Pure so bene che l'altro nome da fare subito dopo, o in contemporanea a questo, è quello di Giordano: impegnato, negli anni 1680, a decorare la volta del coretto sovrastante l'ingresso della chiesa, offrendo le spalle al Solimena. Ho scritto all'incirca: benché i migliori studiosi dei cicli di Donna Regina tendano a scalare l'intervento di Giordano dopo quel-

lo del Solimena. Di questo ennesimo lampo giordanesco che preferirei immaginare coevo, restano tre riquadri - e quello con la figura di Salomone col turibolo (o di re David?), pure in giallino e viola, illustrato nella prima riedizione della monografia giordanesca (1992), ci spiega più di tante parole cosa si sarebbero detti i due, una volta scesi dalle impalcature -.

Ma Giordano a parte; cosa comporta, in quegli anni avanzati, la riproposizione del *Cristo con angeli*? Per un pittore serinese, poco meno che trentenne, significa ripensare senza spostarsi dai centri, diciamo così, di prima accoglienza, a lavori di tema similare: per esempio, al *Compianto sul Cristo* della Chiesa di San Rocco a Solofra, autorevolmente e, credo, a ragione, risistemato nel *dossier* di Antonio De Bellis; inoltre non si perda di vista il virtuosistico caracollare di figure, che si frangono sul corpo di Cristo, nel *Compianto* eseguito per la Chiesa di San Bartolomeo a Nocera Superiore da Angelo Solimena - con una decisa e decisiva propulsione del figlio Francesco -. È vero che nel coro di Donna Regina e nel dipinto di Blois maturano le spinte ad emulare Giordano, il quale ha ripreso il campo dopo la pausa alacre di Firenze. Ma nel taglio della scena e, da vicino, nella costruzione serrata del nudo emerge un'indole esplorativa che continuiamo, ingenuamente, a segnalare tra i sintomi di un malessere transitorio che si chiama giovinezza; da qui è facile connettersi alle radici dello sperimentalismo di Battistello Caracciolo, cui Solimena non sarà risalito senza padrini - vedremo che il nome di Preti affratella, sotto questo aspetto, gli antichi scrittori e i moderni -. Sono sicuro che chi, come Francesco Abbate, ha concluso l'ultima tappa di una ciclopica rilettura, in solitaria e da dentro, dell'arte meridionale (2000-2009), saprà apprezzare le ragioni formali sopite; ma che hanno preso a sussultare una volta ancorato agli sconosciutissimi fondali napoletani di fine secolo questo arcaico frammento, addirittura palleggiato tra due secoli.

L'antefatto della nuova attribuzione risale a quando, nel gennaio 2008, affranto, e un pochino annoiato, come molti visitatori della cittadella museale, ciondolo nel *bookshop* del Louvre, che ora pare si allinei alle migliori librerie specializzate di Parigi. In piedi, dinanzi al banco delle uscite, mi scopro a liberare dal *cellophan*, guardando attorno come un ladruncolo dilettante, un libro su Blois (*Catalogue des peintures du Musée de Chateau de Blois. XVI-XVIII siècles*, 2008). Sono attratto dal dipinto dell'*Ercole e Onfale* del veneto Antonio Zanchi scelto per la copertina. Si è fatto tardi - nel museo ero andato a studiare un quadro in particolare e poi, come succede al Louvre, avevo finito per trascinare i piedi, svogliatissimo, guardando tutto senza vedere nulla...-. E ora son qui, sotto la piramide, che percorro le pagine del catalogo tra dipinti francesi non irresistibili e una coda di olandesi di seconda fila... ma Blois vanta diverse cose italiane: il cosiddetto *Polittico Crespi* di Marco d'Oggiono; un dipinto devozionale del raro pittore forlivese Francesco Menzocchi e un importante Passignano maturo (L'*Imbarco di Maria dé Medici a Livorno* il 17 ottobre del 1600)... D'altra parte il castello è meta di amatori di

freaks passatisi la voce, che vi accorrono per scrutare l'estesa peluria della figlia di Pedro Gonzalez, Antonietta, fenomeno di natura registrato dal pennello impassibile della bolognese Lavinia Fontana allo scadere del '500 ... a scendere d'epoca dispiace che la tela di Andrea Vaccaro con l'*Apparizione di Gesù a Sant'Antonio da Padova* contornata da un serto di fiori, debba esser servita da un riproduzione grande quanto una marca per passaporti, (ciò che rende arduo decidere se la pregevole fattura di quella ghirlanda sia nordica o napoletana). Vaccaro non è il solo dei napoletani giunto qui sulle rive della Loira. A me era risultato facile collegare quel *Cristo con angeli* al giovane Solimena. Attenzione: non c'è merito in un'attribuzione preparata a fuoco lento, avendo educato gli occhi, nelle settimane precedenti, agli affreschi sublimi (o, a quanto ne resta), del coro di Donnaregina, vittime di uno sciagurato restauro antichizzante del secolo scorso (si veda ora *Il Museo Diocesano di Napoli. Percorsi di Fede e Arte*, a cura di Pierluigi Leone de Castris, Napoli 2009) -. Evidente, innanzitutto, il rinvio all'angelo a sinistra nella scena di *Sant'Andrea e Sant'Agostino*; ma il dipinto francese, che pervenne a Blois come dono prima del 1861, dispone una parafrasi in controparte della *Morte di San Francesco*, sagomata nella cornice a losanga della volta. Questi passi del ciclo sono tra i meglio conservati e non è un caso che Ferdinando Bologna decidesse d'illustrarli nel libro solimenesco, che ha da poco compiuto cinquant'anni. A Parigi ho resistito a controllare il nome riportato in catalogo (che reca la corona d'una breve prefazione di Pierre Rosenberg). Ma che delusione! Mi domando se produrre quella didascalia stirata fino alla genericità non equivalga a censurare la qualità del dipinto.

Eppure il giardinetto di pareri sull'attribuzione avrebbe dovuto attestare il livello della posta in gioco. Il primo a sbarazzarsi della cronologia cinquecentesca è stato lo stesso Rosenberg (1985), suggerendo di situare il dipinto nel '600. In una comunicazione orale del '94 un insospettabile Andrea De Marchi, in abiti da secentista, ha calibrato un riferimento al viterbese Giovan Francesco Romanelli che, nel secondo soggiorno francese, decorò gli appartamenti d'estate della regina madre Anna d'Austria al Louvre (1655-1657). Per Tomaso Montanari, che continua a inviare messaggi dall'acrocoro berniniano, il frammento, databile intorno al 1650, va inteso in rapporto al Cortona e al Bernini medesimo. A questa collocazione in area di pieno barocco si oppone il solo Marco Chiarini che, nel 1995, ha rilasciato un parere scritto consegnando il *Cristo* di Blois nelle mani di Ferraù Fenzoni. Ma non molto di questo frammento corrisponde ai dati salienti dello stile del faentino, morto nel 1645; né sembra risolutivo il confronto con la Deposizione, già sulla controfacciata della Chiesa della Certosa di San Martino, oggi nel Quarto del Priore: che, come proposi in un raro contributo del 1992, è piuttosto riconducibile alla mano del ligure Simone Barabino (allora contrario Gianni Romano, che mi obiettò trattarsi, piuttosto, di un problema da riavviare nella Roma sistina). Quanto a me: non potendo vantare quasi nulla che fosse suscettibile di qualificarmi come specialista di Solimena, ho esi-

tato ad arrotondare il riferimento del pezzo di Blois. Tornato a Napoli ho mostrato la foto, incontrando cautele e scetticismi. Fino a quando Bologna stesso, con misurato entusiasmo, si è detto d'accordo, sottolineando i riporti dal Preti che, aveva intuito il De Dominici nel medaglione biografico sul pittore, (che si rilegge nell'edizione commentata anche da Fiorella Sricchia Santoro, da cui ho tratto le citazioni precedenti), marcano l'acclimatazione del Solimena nella capitale del Viceregno.

Certo, oltre alle pagine di Bologna bisogna rileggere quelle, ovviamente meno visitate, del capitolo di Costanza Lorenzetti nel catalogo della mostra su tre secoli di pittura napoletana (Castel Nuovo 1938). Paiono valevoli per il frammento di Blois la "sonorità profonda dei giallo bruni e dei marroni", e "la ricerca volumetrica nell'ampiezza della forma e nel valore del chiaroscuro di origine pretiana, predominante". È incorso prima il nome di Bernini. Già Bologna, nella scena del cosiddetto *Rifiuto del sacerdozio* in Donna Regina nota: "un altro empito barocco, dominato dal gruppo degli angeli, che s'avventano alla luce palpitando come torce. Senza che se ne intravveda la mediazione, in essi risorge una delle maggiori idee del Bernini e l'intelligenza del trapasso, dalla scheggiature volanti del marmo all'iridescenza pitturale della forma evocata pei colori, è di un grado che non trova il paragone nei maestri studiati dal Solimena".

La riconsiderazione del frammento può costituire un punto di partenza, non peggiore di altri, per sottolineare un momento topico anche nell'agenda del giovane maestro. L'argomento è stato sondato con dosaggi tra la pittura napoletana e la scultura romana, che apparirebbero più calzanti se condotti sulla base d'una migliore intelligenza dell'una e dell'altra - però anche qui, l'osservatorio più proficuo rimane quello della grafica -. Terrei ad indicare un solo esempio che, ammesso non vada contenuto in questo giro di anni, potrebbe riferirsi a uno dei due viaggi a Roma del pittore: nell'Anno Santo 1701 o, al più tardi, nel 1707. A suo tempo Marina Causa riportò imperiosamente al Solimena un disegno con angeli, firmato "L. Bernini" (Luigi Bernini?), che scioglie dal vincolo architettonico liberando sul foglio le posture delle statue di Ponte Sant'Angelo (Per Francesco Solimena disegnatore [1990], in *Angelo e Francesco Solimena: due culture a confronto*, Napoli 1994; la studiosa ha sostanziato il riferimento in *Disegni italiani del Sei e Settecento*, catalogo della mostra a cura di Enrico Frascione, introduzione di Mario Di Giampaolo, Fiesole 1991). Di recente il disegno è stato ridiscusso con un'attribuzione a Nicola Vaccaro che attesta un'appannata conoscenza di questi fatti e, lateralmente, le ben note difficoltà di comunicazione tra storici d'arte. La fortuna napoletana di Bernini a fine secolo: di questo, e altro ancora, intendo riparlare distesamente nella seconda e ultima puntata, imperniata sugli anni stravolgenti del giovane Solimena, di un progetto, prettamente seicentesco, avviato con il primo volume de *La Strategia dell'Attenzione* (2007).